

01068

4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Raíces trashumantes: Transculturación y
Heterogeneidad**

**Orígenes de temas, modos y medios de representación en
tres novelas latinoamericanas contemporáneas**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA
PRESENTA
CARLOS ANTONIO DE LA SIERRA DE LA VEGA

Asesorado por la Dra. Aralia López González

MÉXICO, D.F.

OCTUBRE DE 2001

297639





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria de mi papá,
Carlos de la Sierra Ferrer (1943-2001).*

Índice

Presentación.....6

Introducción. La ubicación de una cultura.....11

- Sobre los límites y las cualidades.....11
- Sobre la influencia y Latinoamérica.....19
- Planteamientos metodológicos principales.....24
- Raíces trashumantes.....28

Capítulo 1. Antecedentes y taxonomías. Sobre el regionalismo, la transculturación y la heterogeneidad.....30

- ¿Novelas buenas y novelas malas?.....30
- De la novela indigenista. Breve acercamiento.....35
- Fernando Ortiz, el pionero.....45
- Ángel Rama y su transculturación.....48
- Lienhard y la literatura alternativa.....56
- El hibridismo de García Canclini.....70
- Cornejo Polar y la heterogeneidad.....75

Capítulo 2. Entre la comarca oral y la ciudad letrada.....88

- Lotman y la explosión.....89
- La reciprocidad cultural de América Latina.....96
- Sobre la oralidad y la escritura.....101
- De las ciudades y las comarcas.....110

-Lotman y América Latina.....119

Capítulo 3. La trascendencia de la tensión. Los métodos de Asturias, Arguedas y García Márquez.....125

-*El señor presidente*, el efecto del mural.....127

-*El sexto*. La tridimensionalidad sonora y el grito carcelario.....138

-*El general en su laberinto* o el viaje murmurante.....148

Conclusiones.....161

Anexo. El escritor latinoamericano del nuevo milenio.....167

Bibliografía.....180

El sertón es esto, sabe, todo incierto, todo cierto.

João Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*.

Presentación

El presente trabajo es un análisis de teoría literaria sobre la narrativa contemporánea de América Latina, esto es, la segunda mitad del siglo XX. Es probable que se piense que la alusión a “la narrativa latinoamericana” sin matices o acotaciones al margen que documenten a qué tipo de literatura me refiero, pueda resultar una condición un tanto pretenciosa; no obstante, no soy el primero ni el último en hacerlo. La asignación de calificativos a un periodo concreto de producción artística no es cosa nueva; los críticos más notables han recurrido a ellos como una forma de irisar las cualidades de nuestra literatura. En otras palabras, le han asignado límites imaginarios para ubicarla en un espectro multicultural más amplio. *Raíces trashumantes* espera, en ese tenor, ser una contribución alterna que coadyuve a la discusión de una literatura tan diversa y de constantes innovaciones como es la nuestra.

Desde la noción de *transculturación* en la literatura de Ángel Rama hasta la de *heterogeneidad* de Antonio Cornejo Polar, pasando por la *literatura diglósica* de Enrique Ballón, la *literatura alternativa* de Martín Lienhard, la *otra literatura* de Edmundo Bendezu, la *nueva escritura* de Héctor Libertella, la *cultura híbrida* de Néstor García Canclini y la *sociedad abigarrada* de Zavaleta, la producción literaria de América Latina ha tenido una demarcación más o menos escollada, aunque con ciertas tendencias en común: en prácticamente todas las apreciaciones de los autores anteriores ha sido iluminado el recorrido sincrético que existe entre la oralidad y la escritura.

Es por todos sabido que las formas coloquiales orales del español, tal como se habla en los distintos países latinoamericanos, no son las del castellano tradicional. A partir de la Conquista y la Colonia existió un proceso

sincrético que tendió a unificar ambas lenguas en un lenguaje peculiar, que si bien era el de la gramática española, estaba matizado por otra concepción de mundo y en muchos casos prefigurado en su forma por el náhuatl o el quechua, por mencionar simplemente las lenguas de mayor presencia en la época. Esto creó, asimismo, dos cosmovisiones completamente distintas que tenían que ver con la articulación del lenguaje del ser originario. En la literatura, esa dualidad oralidad-escritura tuvo su punto culminante en la narrativa de la segunda mitad del siglo veinte, cuando autores como José María Arguedas, Juan Rulfo o Augusto Roa Bastos, construyeron sus narraciones no a partir de una mirada relacionada estrictamente con el lenguaje en el que escribían –el español– sino que en la estructura misma de sus novelas aparecieron rasgos orales en esencia que desnudaban una realidad que anteriormente parecía lejana para el narrador. A diferencia de los autores del indigenismo y el regionalismo, quienes situaban sus novelas en comunidades rurales, encubiertas por paisajes agrestes asociados con la naturaleza, aunque edificados a través del filtro de la mirada “occidental”, los narradores de la transculturación –para asignarles el calificativo de Ángel Rama, primero en hacerlo en la literatura– no documentaban un mundo rural, oral o de la tierra desde la perspectiva del otro, sino que ellos mismos eran los otros y por su boca, estilizada en la escritura, se expresaba un mundo alterno.

Por tal motivo, en el entendido de que los mayores teóricos de la literatura latinoamericana no pueden estar todos equivocados, he situado mi análisis en la brecha existente entre la oralidad y la escritura, dicho de otro modo, en cómo interactúan dos formas de expresión, aparentemente incompatibles, para conformar un universo especial que tuvo en la literatura una de tantas culminaciones. Al respecto quisiera destacar que mi estudio tiene por objetivo primordial entender cómo funciona esa brecha y sugerir una

opción de lectura, y no necesariamente arribar a demostraciones científicas encaminadas a iluminar las razones por las que existe en nuestra literatura esa estrecha relación entre el lenguaje hablado y el escrito: eso ya se ha hecho suficientemente. Me interesa por sobre todas las cosas esclarecer un funcionamiento *sui generis*; posteriormente, proponer distintas lecturas que vayan creando un modelo teórico alejado de cualquier tipo de carga moral o ideológica que impida conocer a fondo las novelas escogidas. En ningún caso, y ésta es una premisa inicial en el trabajo, la polaridad oralidad-escritura será vista como la suma de dos elementos indigestos que tiendan a rechazarse entre sí, es decir, que padezcan una confrontación en la que los comentarios consecuentes tiendan a asignarle valoraciones jerárquicas o morales a cada uno de esos aspectos. En las obras es imposible separar primero los elementos de la oralidad y después los de la escritura o viceversa. Ambos forman parte de un todo simbiótico, inseparable, que tiene un origen en las formas escriturarias de la llamada alta literatura y así mismo en la cosmovisión oral de la tradición prehispánica. Por tal motivo, y esa intención está expuesta en el modelo de lectura de la segunda parte del libro, no hay una separación clara entre los dos ejes; ambos se complementan y necesitan. No existe una duplicación que motive apreciaciones de orden ético o estético respecto de cada uno.

La estructura del modelo de lectura, que tiene su aplicación práctica en las novelas propuestas, es la parte neurálgica de la otra hipótesis que propongo en *Raíces trashumantes*: a partir de la nominación, el entendimiento y conocimiento del modelo, se conocerá también el funcionamiento y ubicación de una cultura. Si bien es cierto que delimitar las fronteras expresivas de una cultura es una tarea que tiende a lo indescifrable por la complejidad que provocaría su cabal conocimiento, sí es posible hacer notar rasgos específicos

que en algún momento sugieran que hay un buen número de afinidades entre ellas. La cultura latinoamericana, valga el término, es una vertiente que transporta un sinnúmero de singularidades que sería difícil ubicar en un estudio como éste; sin embargo, es viable documentar cuáles son algunas formas expresivas de orden cultural que podrían ser extensivas a una parte representativa de lo que se conoce como el “subcontinente latinoamericano”. Los matices que articulan la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, por medio de una estructura abigarrada que incorporan los elementos de la cultura y el lenguaje orales a la escritura literaria son propios, en ese momento, casi exclusivamente de los autores latinoamericanos. Con esto no quiero decir que en otras partes del mundo no existan literaturas de raigambre profundamente oral que al trasladarlas al texto originen un resultado asimismo mimético. El problema es que las características de la articulación oralidad-escritura en la narrativa latinoamericana, pueden ser propias de muchas narraciones escritas en Latinoamérica y probablemente no ser afines con novelas, cuentos o relatos de otros lugares que, por obvias razones, no tuvieron un proceso histórico como el nuestro. Escindir las novelas en dos cimientos expresivos que son *per se* autoincluyentes —es decir, que no se explica el uno sin el otro— es por lo demás una actividad infecunda.

En mi perspectiva, la eventual alusión a una posible cultura latinoamericana trasciende cualquier intención de recurrir a las enseñanzas tradicionales respecto de la integración bolivariana o los conocidos sueños cheguevareanos; desde mi perspectiva, la articulación de una forma de expresión americana, parafraseando a José Lezama Lima, deja de lado categorías tan decepcionantes como identidad, unificación o dependencia, términos que han obstruido perniciosamente la reflexión. No se trata de representar o anhelar la configuración como totalidad de América Latina sino

de constatar, en su literatura, expresiones y contenidos relativamente semejantes que existen desde hace años; sería una tautología deshonesto proponer la invención de algo que ya ha sido inventado, no por consigna sino por hechos. A nadie le preguntaron si quería que existiera América Latina. Ésta es desde hace muchos años y, desde luego, no lo ha sido por pretensiones “comprometidas” que buscaran su configuración. Por ello, la discusión inteligente deberá centrarse sobre lo que ya es.

Para finalizar quisiera agradecer a mis amigos y colegas que, con discusiones entusiastas y propuestas valiosas, colaboraron para que este trabajo arribara a buen puerto después de cinco años de investigación y de escritura. En lo concerniente a lo estrictamente académico está, en primer término, Aralia López González, quien con estoicismo resistió mis insolencias desde que empecé el proyecto. También mi gratitud a Fernando Díez de Urdanivia, por su paciencia para leer con cuidado el manuscrito y emitir comentarios sumamente enriquecedores. A Federico Álvarez, porque tuvo la bondad de discutir ampliamente conmigo e iluminar detalles del trabajo que yo no alcanzaba a percibir. Va mi agradecimiento por igual a Valquiria Wey, Nair Anaya y Horacio Cerutti, por su minuciosa lectura de la versión final de la tesis.

Los que no aparecen en la lista bien saben quiénes son y estaría de más mencionarlos; todos me acompañaron en un recorrido inédito, de aventuras innombrables y esperanzas tenaces; de coincidencias afables y atrevimientos pecaminosos; de reencuentros constantes con esa circunstancia inefable del ser humano que es la de amar y ser amado. Por último, le agradezco a mi familia, a mi mamá, Tere, a la Titi y a Lucía –mis hermanas– y, en especial, a mi papá, que ya no está con nosotros pero que su amor y enseñanzas fueron, en esencia, los verdaderos motivos de vivir en la vida. Va por ti, jefe.

Introducción. La ubicación de una cultura

Sobre los límites y las cualidades

Un límite no sólo es un segmento donde algo termina; es también un lugar en donde comienza algo. Hablar de los límites de una cultura sería entonces una discusión que se reserva la obviedad de decir dónde está su línea divisoria, a la vez que no avisa, por lo general, su punto de partida. La definición en torno a una frontera cultural, por lo mismo, estará sentada en una cualidad que a simple vista pareciera detener la disertación: lo incontestable. En apariencia mi comentario inicial adquiriría una imagen un poco vaga respecto de la sugerencia del título de esta introducción. Empero, esa idea empezaría a afinarse si propusiera un análisis de divergencias y contrastes para definir esos límites. En consecuencia, hablar de linderos claramente marcados sería equivocado; sería mejor aludir a una zona nebulosa de ires y venires, un espacio —ése sí— ubicable. Uno puede imaginarse esa dimensión casi matemática, como si se dijera más/menos tanto, y vislumbrar las áreas que lo rodean a la manera de la literatura comparada. Por ejemplo, una sugerencia acostumbrada para dicha disciplina podría ser una lectura crítica de las diferencias y las afinidades de una obra literaria, el pasado y el presente, las características internas y externas o las exclusiones e inclusiones. Desde luego, todos estos planteamientos podrían ser tomados en principio como simples hipótesis de trabajo.

El título de esta introducción alude claramente al libro clásico del teórico en estudios poscoloniales Homi K. Bhabha, *The location of culture*.¹ Si

¹ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, New York, Routledge, 1997.

bien la palabra “ubicación” no es equivalente a “sitio” o “lugar”, la propuesta de Bhabha da abiertamente la idea de que en primera instancia hay que encontrar los ingredientes necesarios para poder situar ese lugar, hecho que podría parecer peligrosamente rutinario. No lo es. Por tanto, la sugerencia inicial es una invitación a sumar las diferencias y, así, asignarles cualidades tentativas a nuestras culturas; entre otras, las más comunes, podrían ser las etnias, las clases o el género. Aun cuando en el presente trabajo no se proponga un trabajo poscolonial en el sentido estricto del término, hay algunos conceptos de este tipo de estudios que me ayudarán en la articulación de los planteamientos que haré más adelante. Como es de suponer, para definir los límites de una cultura es necesario hallar dónde empieza ésta. En primer término, siempre estará en contraposición a otra cultura, esto es, la ubicación tendrá por necesaria obligación la presencia de un *struggle* singular, por momentos conflictivo, formado por aspectos tan azarosos como la tradición y la modernidad, lo público y lo privado, lo oral y lo escrito, lo rural y lo urbano, etcétera.²

Ciertamente, la alusión a bordes culturales es un tema que circula sobre una cuerda floja que en la actualidad difícilmente deja de lado conceptos tan inciertos como nacionalismo o globalización; no obstante, en el caso de la literatura, y aludiendo a Bhabha, partiré de la siguiente premisa: el estudio de la literatura del mundo, la *Weltliterature* de Goethe, puede ser un análisis de la manera como las culturas se reconocen entre ellas a través de proyecciones de su otredad.³ Así, la experiencia cultural de una nación, que es inconscientemente vivida por sus actores y conformada por acontecimientos históricos representados en el discurso, estará contrapuesta a otra arenga de

² *Ibid.*, p. 1.

características similares. De esa forma creará un devenir propio: un doble filo expresivo que ayudará no a definir sino a orientar una cultura. Se sabrá, se trata de *borderlands* y no de *borderlines*. En términos geométricos, esa tierra de fronteras será la *intersección* entre dos conjuntos en un diagrama de Venn: dos culturas que convergen en una zona determinada. A partir de la propuesta anterior, la ubicación de los mecanismos expresivos de América Latina será elaborada con base en las afinidades de sus regiones. Por ejemplo, se puede decir que tal singularidad es propia del cono sur y del área andina, pero no de México; sin embargo, hay una de México que se asemeja mucho a la del cono sur, aun cuando difiera de la andina, que por otro lado tiene prácticas que son propias también de México, aunque no sean las mismas que en el Río de la Plata; ora existe en las tres zonas, ora en cuatro, y así sucesivamente.

Mi intención en *Raíces trashumantes* es situar ese espectro cultural plagado de afinidades en zonas concretas de América Latina, a través de una de sus proyecciones culturales más intensa y profunda: la literatura. A lo largo del texto se irán confirmando las tendencias de la literatura latinoamericana, sobre todo a partir de la dualidad del eje oralidad-escritura y sus polarizaciones. La razón de hacerlo es consecuente con lo expuesto al principio: el conocimiento de una cultura será posible en virtud de la designación de una parcialidad de ella. Ante esto, hay que saber que entiendo por conocimiento no únicamente el hecho de dar razón de algo, ubicarlo y acusar recibo de él, sino saber cuál es el engranaje subterráneo que hace funcionar armónicamente esa producción artística y, así, trasladarla a una panoplia cultural más vasta. A través de su literatura, podremos conocer algunas de las peculiaridades de América Latina.

³ *Ibid.*, p. 12.

Dando por sentado lo anterior como hipótesis de trabajo, se deduce que parto del hecho de que para mí Latinoamérica existe como entidad cultural específica. A mi modo de ver, en efecto, existe. No es un fantasma perenne que esté motivando una reflexión estéril. Aunque, por lo demás, habría que matizar de qué manera existe. Leyendo el ensayo “La otra América” del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri, encontré al final del texto un fragmento que ejemplifica lo que desde mi panorama exegético no es América Latina: “La otra América, que no es sólo por ser distinta a la anglosajona, sino por su necesidad de renovar y redefinir su presente y por su voluntad de futuro y la otra España, que ha de surgir, no tiene posibilidad mayor que la de unir y sumar conscientemente para el futuro lo que hasta ahora no es sino tácito rezago y herencia yacente del pasado común. El tiempo nos llama”.⁴

Concedamos que por la fecha de publicación de su libro, Uslar Pietri estaba influenciado por el mesianismo romántico del escritor latinoamericano de la época; sin embargo, ya para ese momento existía América Latina. Después, es cierto, hay “una herencia latente del pasado común”. También coincido en que había un “tácito rezago”, aunque menos que en la gran mayoría de los países africanos. Lo que es seriamente cuestionable es el carácter providencial que adopta Uslar Pietri. Hay una contradicción en sus palabras. Si hay una “otra América” que se contrapone a la anglosajona⁵, ¿cómo puede ser posible que tenga que “renovar y redefinir su presente y por su voluntad de futuro”? Acaso la intención es hacerla a imagen y semejanza de la anglosajona o parecida. ¿Cómo va construirse lo que ya es? La invención de América de Edmundo O’Gorman no fue una conspiración de la

⁴ Arturo Uslar Pietri, “La otra América” en *La otra América*, Madrid, Alianza, 1974, p. 20.

⁵ Asunto, por otro lado, magistralmente abordado por Richard Morse en su libro *El espejo de Próspero* (Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1982).

intelectualidad criolla para trastornar una realidad *de facto*; esa invención fue, por el contrario, hecha a partir de la mirada europea, ahí sí, para asignarle un carácter paradisiaco al Nuevo mundo: otrora lugar de utopías.⁶ Lo triste de la situación, para regresar a Uslar Pietri, es que la *intelligentsia* latinoamericana siga empeñada en aferrarse a una versión utópica de América Latina, cuando es una indiscutible realidad y no un proyecto, es lo que es y, por tanto, no es necesaria utopizarla para pensarla.

Lo curioso es que el tono de Pietri es propio de un número importante de estudiosos latinoamericanistas: se busca la experiencia emancipadora y libertaria sin ilustrar, en primera instancia, tanto su historia, como su gestación y desarrollo cultural. América Latina, entonces, no es una sociedad en crisis que necesite regenerarse ni que demande una historia que esté por realizarse; es, contrariamente, un constructo complejo, con un proceso histórico común y con ciertas afinidades culturales extensivas a una entidad geográfica cuantiosa; también con mecanismos peculiares y niveles de expresión consecuentes con su historia. En lo sucesivo no abundaré en lo siguiente, pero es necesario comentarlo: América Latina es, asimismo, parte de una tradición que ha acogido, y ha hecho suyas, instituciones y prácticas públicas de origen occidental que han servido para la articulación de los instrumentos que hacen funcionar sus sociedades. No es necesaria la construcción de una realidad que ya existe a través de una tradición emancipadora que rompa, en teoría pero no en la práctica, una obvedad indudable. En la cultura latinoamericana no existe una confrontación *de facto* con la cultura “aparentemente” dominante. Es un resultado multicultural más o menos conflictivo. En ese sentido, Julio Ortega

⁶ Sobre la temática puede verse el libro de Rosa Beltrán, *América sin americanismos* (México, FFYL-UNAM, 1996).

comenta que es preciso construir un discurso crítico que cuestione el etnocentrismo del concepto “identidad” (una categoría clasista para Ortega) para elaborar un proyecto emancipador para América Latina.⁷ Coincido con Ortega en que hay que cuestionar seriamente el concepto de identidad, a la vez que es necesario elaborar un discurso crítico sobre la realidad latinoamericana; en lo que difiero es en lo del discurso emancipador. ¿Cómo es posible separar el sentido lógico de la articulación entre política, cultura, historia de una realidad –América Latina– que no se entiende sin su contraparte europea u “occidental”?

Pero como partiré de la base de la existencia *de facto* de América Latina, es viable hablar también del escritor latinoamericano como tal. En uno de sus numerosos artículos, Saúl Yurkievich se pregunta si Jorge Luis Borges es un escritor latinoamericano. De inmediato se responde que medularmente sí y “constituye uno de los fundamentos de la literatura latinoamericana, esa entidad eminentemente moderna”.⁸ Más adelante añade que Borges es uno de los máximos representantes de nuestra literatura, que sin él no seríamos lo que somos. Yo simplemente complementarí­a el comentario de Yurkievich: sin Borges el mundo no sería como es. Es evidente que esta perspectiva tiene como finalidad asignarle un rasgo de pertenencia a Borges y arraigarlo culturalmente a América Latina, lo cual pareciera ser una evidencia risible. Pero no está de más recordarlo. El hecho de que Borges haya escrito desde dentro y desde fuera, le valió calificativos como el de ser más europeo que muchos europeos; aunque sin duda, sin cortapisas, habrá que decir que

⁷ Cf. Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988, p. 216.

⁸ Saúl Yurkievich, “Nuestra literatura, una cimentadora de identidad” en *Suma crítica*, México, FCE, 1997, p. 579.

también es más latinoamericano que muchos latinoamericanos. Cuando uno lee a Borges encuentra que hay una visión potenciada del habla cotidiana argentina, hecho sintomático, pues Borges escribe en español y no en inglés o francés. Hay rasgos entrañables con estas características en muchos escritores latinoamericanos que pueden trascender hacia una forma de expresión concreta. Anota Yurkievich: "Esta constitución de la literatura latinoamericana en un *corpus* autónomo capaz de asimilar cualquier aporte exterior y de trasmutarlo en su propia sustancia, es muy reciente. Tan reciente es que aún suscita desconfianza o descrédito". Y más adelante: "En efecto, la literatura latinoamericana es una entidad ideal, una categoría abstracta de índole artística con todo lo que tal condición conlleva de retórico y de ilusorio. Pero esta propiedad de ser construcción imaginaria que pone en juego su gran capacidad de figurar, que ejerce a fondo el poder hipotético o ficcional, que pone en obra todas las facultades (fantasía, juicio, intuición, afectividad, inventiva, sensualidad) aunadas, le permite englobar el mundo representándolo como totalidad en vivo."⁹ Probablemente sería menos arriesgado hablar de una entidad real y no tanto una entidad ideal, como apunta Yurkievich. De cualquier forma, lo interesante del comentario es la manera como el argentino construye un mundo alterno a partir de la confrontación de opuestos y lo califica al final como una "totalidad en movimiento". Es cierto, la literatura latinoamericana es un ente en asiduo desplazamiento, y esto implica además una sociedad dinámica en continua evolución expresiva. Aquí hay que tener sumo cuidado en acotar que no se trata de que esa dinámica tenga un objetivo específico que cumplir y que la propia evolución significa el recorrido para acceder a éste. Eso es idealismo. La mutabilidad de la literatura latinoamericana es originada por la coyuntura;

⁹ *Ibid.*, pp. 580-581.

en el fondo sus transformaciones no se deben a consignas sino a realidades precisas que las motivan. La situación anterior es la tesis de Yurkievich: la literatura latinoamericana puede convertirse en cimentadora de identidad, aunque ésta se mueve del presente al pasado, y viceversa.

Nuestra literatura se ha convertido, porque autores y lectores así lo convienen, en el lugar del reconocimiento, de la convergencia identificadora. En ella se inscribe cabalmente nuestro ser, nuestro parecer, nuestro querer y nuestro proceder en tanto comunidad cultural [...] Nada mejor que la literatura para pulsar y cernir esa cosa a la vez manifiesta y evasiva que es la identidad cultural. Nuestra literatura es la depositaria de nuestros mitos fundadores (la inmensidad de América Latina, la naturaleza avasalladora, la sobreabundancia y la pobreza, la tierra virgen, la tierra incógnita, la tierra prodigiosa, el Nuevo Mundo, lo real maravilloso, lo precolombino, lo edénico y adánico, la violencia fundamental, el choque y la fusión étnicos). Nuestra literatura consigna una identidad hecha de constancias del presente entrelazadas con resurgencias de la memoria ancestral.¹⁰

Ciertamente una de las cualidades de la literatura latinoamericana es su carácter mítico, aunque difícilmente esa cualidad puede convertirse en el despegue de una posible identidad, si es que ésta existiera. El reconocimiento de lo propio, según entiendo, aparece a partir de la contraposición con algo que no nos pertenece y la recurrencia al mito es uno de los artilugios de los que se vale el escritor para asignarle legitimidad a su obra. “Esa cosa a la vez manifiesta y evasiva que es la identidad cultural” difícilmente estaría sentada en la producción literaria, en primer término porque “esa cosa” sigue siendo “esa cosa”, un concepto azaroso y oscuro, sin plenitud. No existe de manera

¹⁰ *Ibid.*, pp. 582-583.

clara una identidad latinoamericana, y mucho menos se manifiesta en la literatura; hay, por el contrario, características propias de lo latinoamericano que pueden ser extensivas a un amplio y conflictivo territorio, definido por fronteras que funcionan más bien como tierras fronterizas y no como líneas divisorias. Las empresas destinadas a construir una realidad alterna, de carácter utópico y romántico, naufragan en arrecifes contradictorios salidos de su realidad misma. Latinoamérica no tiene que ser; es, y hay que explicar su funcionamiento, documentar su ubicación.

Así, el *paisaje* de José Lezama Lima es el parteaguas categórico para ubicar la mirada latinoamericana: “El paisaje es una de las formas de dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre [...] En América dondequiera que surge la posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético proceso de mimesis de lo europeo se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu, y conversamos con él siquiera en el sueño [...] Cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia”.¹¹ El *paisaje*, entonces, no es naturaleza desbordada sino acotada; no es tampoco el lugar inerte de talles nebulosos, personajes confundidos con matorrales. El *paisaje* lezamiano, como cualquier otro, también exige a alguien que lo observe, lo perciba y lo conozca.

¹¹ José Lezama Lima, *La expresión americana*, edición de Irlemar Chiampi, México, FCE, 1993, pp. 167-169, *passim*. Parece que hay una imprecisión en este pasaje, pues es sabido que el instrumento por antonomasia de Apolo, dios de la música, era la lira; incluso en el reto que Marsias —el pastor frigio— le hace a Apolo para ver quién tocaba mejor su instrumento, y del cual el rey Midas fue juez, el primero utilizó la flauta condenada de Atenea, hecha con huesos de ciervo, y el segundo su infaltable lira. Quizás, por ese motivo, la frase correcta de Lezama debió ser “el triunfo apolíneo de la lira”.

Sobre la influencia y Latinoamérica

Hablar de las influencias de una obra literaria puede parecer un desafío infértil desde muchos puntos de vista. Si bien es cierto que para conocer con certeza los motivos, orígenes, motivaciones, e incluso estados de ánimo, en el *writing*¹⁴ de una obra, lo más aconsejable sería estar en la cabeza del autor, hay también mecanismos alternos que facilitarían el trabajo. Las fórmulas para acceder al conocimiento sobre estos elementos pueden tener otras vías de acceso, quizás no tan contundentes como vivir en carne propia la experiencia del escritor, pero sí la posibilidad de construir argumentos suficientemente sustentables y legítimos que den una idea del origen de la obra estudiada.

Hay que pensar, por otro lado, que trabajar la palabra influencia podría introducirnos en problemas mucho mayores; sin embargo, al ser un concepto y una dinámica muy estudiados (pienso por ejemplo en el famoso libro de Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*) es viable su utilización como un instrumento eficaz y contundente, capaz de convertirse en el medio del objeto de la investigación. Aunque para evitarme problemas de orden terminológico que orillen a discusiones bizantinas, podría hablar mejor de modos y medios de representación.

La narrativa latinoamericana del siglo XX, a partir sobre todo de Miguel Ángel Asturias, sufre un cambio de actitud frente al mundo y empieza a proponer una nueva forma de expresión. Ya no se trata de la visión lejana del

¹⁴ Aun cuando el término *writing* pueda tener su equivalente en español con la palabra "escritura", me parece que la traducción no cumple con la acepción total del concepto en inglés. "Escritura" se refiere únicamente a la expresión de una idea escrita y cómo ésta es llevada al lenguaje, es decir, lo que tradicionalmente se ha conocido como forma o expresión. *Writing* es un concepto que encierra tanto a la forma como al contenido, al significado y el significante.

indigenismo ni de las características antinovelescas del regionalismo o en general de los aspectos propios de la novela primitiva de la primera mitad del siglo XX, como a manera de descalificación la llamó Mario Vargas Llosa. Ahora la forma de escribir está íntimamente ligada a un proceso nuevo, innovador, heterogéneo, que ya no trata de ofrecer el paisaje de un lugar o la proyección de la dualidad barbarie-civilización, sino de una dinámica que incorpora y aglutina dos formas teóricamente distintas de expresión; se trata de una manifestación híbrida, sincrética y estructurada en un nuevo lugar para ver las cosas. Una fusión entre la influencia de la cultura oral y sus modalidades lingüísticas, que cada escritor hace suya, apropiándose de los temas, de las historias y leyendas, en un proceso en el que a través de una visión retrospectiva trasciende a las palabras, y una influencia estilística, que ya no es la de los mitos, leyendas o cuentos sino de ciertos aspectos que tienen que ver con las lecturas del escritor y en general con todo su *background* literario (presencia de rupturas temporales, transformaciones en la novela, cambio de voces narrativas, etcétera).

Este tipo de influjo se relaciona con dos aspectos de la estilística narrativa, usualmente (y quizás también equivocadamente) utilizados para definir los tipos de análisis que deben hacerse en una obra literaria: la forma y el contenido. Es posible pensar que la alusión a ambos conceptos pueda resultar irresponsable o incluso reductora y limitante; no obstante, en nuestra literatura es viable verlos como elementos que dentro de un todo pueden funcionar como base metodológica para un análisis relacionado con los orígenes narrativos de una obra literaria. En esta perspectiva, es viable descifrar qué tipo de representaciones son las que una obra determinada puede tener. En relación con el contenido, y tocando tangencialmente los temas que éste aborda, habría que reconstruir el recorrido por el cual tiene que pasar la

oralidad para llegar a la escritura y, respecto de la forma, las cuestiones estilísticas y estrictamente gramaticales que pueden sugerir el estudio de la obra de otros autores.

El objetivo principal de la investigación es constatar que en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX existieron dos aspectos fundamentales que motivaron a algunos escritores a escribir de cierta forma y sobre temas específicos; todo ello en el entendido de que quizás no solamente leyeron a la generación perdida estadounidense, bebieron en su totalidad la vanguardia latinoamericana o quisieron trascender cuanto antes el agotamiento de toda la estética realista, manifestada en el indigenismo y el regionalismo, sino que también iniciaron un proceso de recuperación del pasado inmediato, que tuvo que ver con la comprensión y toma de conciencia del impacto de la cultura, valorándola positivamente y convirtiéndola en una expresión diferente de la cultura tradicional de carácter oral. La intención era ubicarse en un plano distinto al tradicional, alejado de los excesos vanguardistas y de la sincronía realista. Al escritor de la heterogeneidad y la transculturación, como comúnmente se le ha llamado, ya no le importa resolver o proyectar las realidades que vivimos; ahora se trata de mostrar una realidad con palabras, pero no las suyas mismas sino las de los hombres verdaderos, los de maíz de Asturias, y reflejar con nitidez su proyección en el espejo, una imagen que habla entre incienso y no define su semblante porque, como los rostros de los sueños, se desvanece rompiendo el tiempo y regresando por un lugar que no le habían dicho que existía.

Las circunstancias históricas de una obra literaria o el aspecto del ambiente es donde puede situarse el complejo y misterioso efecto que un escritor ha tenido sobre otro, es decir, éste debe entenderse también como la infusión de cualquier clase de poder. En esa influencia, como lo menciona

Lionel Trilling en *La imaginación liberal*¹³, también se contempla la transmisión de ideas, que son formulaciones y respuestas a una situación determinada. Es el mismo caso de las modificaciones a una idea existente. Cuando en algún medio las situaciones son limitadas, las ideas tienden a repetirse porque tienen también una autonomía limitada. Empero, las ideas cambian con el tiempo. Por otro lado, quizás también las fórmulas narrativas tiendan a repetirse, pero es entonces cuando los temas salen al quite y hacen de elementos ordinarios algo sorprendente. Sucede lo mismo con los contenidos, que si se repiten –lo más viable porque, como es sabido, todos los temas literarios ya han sido abordados– lo que a final de cuentas ayudará será cómo se escribe y es proyectado ese tópico, es decir, la forma o la escritura.

De tal forma se expresan y proyectan los modos y medios de representación, que sería reducido aludir únicamente a la forma y el contenido. Al hablar de la trascendencia de las ideas se tendría que hablar también del contexto. La influencia de las obras literarias en ocasiones se convierte en fuerza civilizadora y unificadora de una sociedad; pero tampoco limita su flujo a la conciencia idealista sino que la trasciende a una conciencia práctica y manifiesta.

Por eso, el análisis de una obra literaria canónica, al ser ésta el producto de una cultura determinada, nos conducirá en cierta forma a conocer cómo es esa cultura. Sin embargo, al no existir una cultura cien por ciento pura porque su conformación es parte de un proceso de aleación, heterogéneo y sincrético, es necesario buscar el origen del objeto de estudio en las motivaciones o influencias que condujeron al autor y a la obra por una vereda transcultural sumamente compleja, de tal forma que entendamos que el producto cultural,

¹³ Véase Lionel Trilling, *La imaginación liberal*, Tr. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.

en este caso la obra literaria, ha recorrido un camino híbrido y lleno de interrelaciones, que desembocará en una forma de expresión con numerosas peculiaridades y hará de la obra artística un producto singular propio de una cultura; ayudará, asimismo, a ubicarla.

Planteamientos metodológicos principales

En primera instancia elaboro un modelo teórico de lectura que permite observar y entender los modos y medios de representación en tres novelas latinoamericanas contemporáneas, a partir de las motivaciones y mecanismos de influencia e interrelación que aparecen en la brecha existente entre la cultura oral y letrada; dicho de otro modo: en la oralización de la escritura literaria.

Las novelas son *El señor Presidente* (1947) de Miguel Ángel Asturias, *El Sexto* (1961) de José María Arguedas y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez. Con el estudio de estas obras constato la presencia de los elementos antes mencionados en gran parte de la narrativa de América Latina en la segunda mitad del siglo XX, puesto que cubren 42 años de historia de la literatura latinoamericana.

Los análisis de las obras son, por un lado, de orden ideotemático, es decir, cómo influye la cultura de carácter oral en una cultura letrada y sofisticada, y de qué manera informa al contexto y al contenido de la obra, que en un momento dado puede transformar a manera de desacralización, el género o el concepto literario. Por otro lado, es también un estudio de orden literario o expresivo, es decir, el estudio del lenguaje, escritura, discurso y en general de todo el sistema de composición (concepción y manejo del tiempo/espacio, personajes y acciones, etcétera) en cada una de las novelas

seleccionadas.

La hipótesis principal del trabajo es: la cultura tradicional de carácter oral informa a la cultura letrada o universalista, y la provee de los medios y modos para representarla. Asimismo, la interacción de ambas culturas, aunada a la influencia de la escritura externa (el discurso influenciando el discurso) y una parcialidad del contexto histórico, que tendrá que ver con el contenido ideotemático de la obra, darán como resultado una literatura específica y diferenciada de otras, y más compleja, en términos estilísticos, que la literatura de la estética realista.

Por otro lado, también exhibo cómo la oralidad se adapta a todas estas conceptualizaciones temáticas y contextuales y sistemas de composición inéditos en Latinoamérica, dicho de otro modo, los medios de que se vale el autor para proyectar la oralidad en la escritura, en la permanencia de la obra en la cultura letrada. La transculturación es un proceso de fusión o yuxtaposiciones culturales; lo que me importa es cómo sucede formalmente en la narrativa. Para eso es necesario la creación de una estructura formal e ideológica que explique el comportamiento de cada una de las narraciones, partiendo de una pregunta aparentemente sencilla: ¿por qué se escribe así?

La creación del modelo es la parte medular de la investigación. Después de haber realizado un recorrido extenso y documentado por los autores más representativos que han discutido este eje dual oralidad-escritura, en el segundo capítulo se observará un modelo de lectura que podrá aplicarse a casi toda la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo. Este esquema atiende a circunstancias casi evidentes en la articulación del discurso literario, pero a veces difíciles de ubicar en primera instancia. La singularidad será que, así como existe esta dualidad que a veces se manifiesta ambivalentemente, la estructura del modelo obedece también a una suerte de documentación de

opuestos y de cómo éstos son trasladados al objeto de estudio. Por ejemplo, la disquisición entre lo público y privado, lo culto y popular, lo urbano y lo rural. Así mismo, un pilar de la argumentación es la reflexión en torno a las cualidades morales de ambos segmentos, otra vez, en términos de vicios y virtudes, y ver si este razonamiento es adecuado para aplicarse en la narración, pues tradicionalmente se ha hecho así. La subdivisión de la hipótesis inicial es: 1a) no existe una tabla de valoración de la cual se pueda partir para observar los puntos terminales del proceso oralidad y escritura desde una connotación de carácter moral. Por último, me ocuparé también de la probable infusión de poder en ambos aspectos como una variación de la moralidad de los discursos. 1b) Analizo si es posible entender la narrativa a partir de un principio de autoridad que, por razones obvias, está asociado al lugar desde donde se ejerza el poder. A mi modo de ver, no existe tal principio de autoridad en el manejo literario de esta dualidad/eje, y 1c) si en algún momento puede ubicarse el proceso sincrético como una lucha ardua entre peculiaridades de dos tradiciones, y por los mismos motivos vislumbrar a un triunfador, la presencia del discurso derrotado nunca abandonará por completo sus posibilidades expresivas. Dicho de otro modo, 1d) en los textos que analizo existe la posibilidad de puntualizar discretamente tanto la escritura proveniente de la tradición letrada como la tradición oral que han influenciado esa forma de escribir y en muchos casos la afluencia oral tendrá un impacto mayor que el de la escritura; como si fueran obras que más que ser leídas se escucharan.

Es importante señalar que las conclusiones a las que arriba, como podrá observarse al final de la investigación, no tienen que ver con la constatación de tesis contundentes que demuestren realidades distintas a las que ya han venido puntualizando los críticos y teóricos de nuestra literatura. Me importa

sobre todo, y a mi modo de ver es un tópico descuidado por la comunidad académica, saber y mostrar cómo funcionan las cosas; en este caso, cómo suceden en la cultura latinoamericana a través de una forma de expresión compleja y de tanta riqueza como la literatura. De tal forma, mi preocupación central es eliminar tabúes y prejuicios que frecuentemente matizan las interpretaciones sobre los contenidos ideotemáticos de las obras. Acaso mi investigación va encaminada a explicarme, y explicar en lo posible, por qué se escribe de determinada manera y no a revelar qué se quiere decir al escribir de una forma peculiar.

La selección de las novelas tampoco es arbitraria o gratuita. Al escoger novelas que cubren cuarenta años de historia literaria, será posible encontrar un hilo conductor o continuidad no solamente en los elementos antes mencionados, sino también a un periodo histórico muy particular de la historia latinoamericana. Las tres novelas contienen todos los elementos susceptibles del modelo analítico. *El señor Presidente* es, además de una de las muestras más brillantes de recuperación de la oralidad, una reflexión muy profunda sobre el poder y sus efectos; *El Sexto* de Arguedas es sobre todo una condena de la vida política de la cotidianidad limeña, así como un primer intento por hacer latinoamericanos algunos elementos del llamado mundo occidental; y, finalmente, lo que hace García Márquez en *El general en su laberinto* a través de esa visión retrospectiva es quizás el punto cero de la fricción entre la oralidad y la escritura: por un lado, la recuperación de los antecedentes históricos que son el soporte de la narración y, por otro, la capacidad para hacer hablar a un personaje histórico tan estudiado y trascendente como lo fue Bolívar. Es aquí donde tendremos que acotar que en la brecha existente entre la oralidad y la escritura interviene un aspecto que no dejaremos fuera del estudio en ningún momento: el trabajo creativo del escritor, la creatividad del

artista, punto medular que, por su complejidad, tiende a malinterpretarse y a agotarse gratuitamente. Los límites de la interpretación ocurren en virtud de la ubicación del objeto de estudio. En este caso mi objeto de estudio, que sujetaré con pinzas vigorosas que impidan movimientos que distraigan, será la literatura de la segunda mitad de siglo a través de esas novelas.

Raíces trashumantes

El acto de la trashumancia en su acepción más reducida consiste en pasar el ganado de las dehesas del invierno a las del verano, y viceversa. De manera acotada mencionaría que se trata de una simple migración de ganado. Pero, aun cuando sea cierta esta perspectiva, la trashumancia es también una ocupación que conlleva una de las actividades más sorprendentes de la naturaleza: el movimiento constante de sus actores.

La cultura trashumante es propia sobre todo de la región mediterránea, y en ella se contemplan un sinnúmero de sistemas de pastoreo en el tiempo y el espacio, de tal forma que ha creado una estructura social con todas sus características: religiosa, urbanística, política y cultural. Dicho de otro modo, hay una profunda cultura de la trashumancia, del movimiento ganadero: una peregrinación milenaria que ha determinado la aparición de pueblos y ciudades.

La tradición trashumante, con el paso del tiempo, ha decaído –según los especialistas sobre el tema– por el avance de la modernidad; aunque todavía es posible encontrar a algún pastor que abandone su casa y familia en busca de los altos pastos para sus animales. Éstos, se dice, gozan de un conocimiento envidiable de la naturaleza. La trashumancia es un oficio que ha marcado la forma de vida de distintas regiones europeas y en la actualidad se toma sobre

todo como un placer. En muchas partes de Europa se organizan excursiones que recorren todos los lugares que fueron aduanas básicas de la tradición pastoril. Se viaja para relacionarse con los sitios por donde pasaba el ganado y conocer realidades y actividades distantes, como la quesería tradicional, las fábricas de mantas o el esquila de los pastores.

La trashumancia es, por tal motivo, una cualidad de la literatura latinoamericana: es erránea principalmente; se desplaza *ad infinitum* hacia otros lugares para buscar el alimento y encontrarse a sí misma; huye de las contingencias ambientales, de las circunstancias desencantadas. Es la búsqueda de sustento en territorios probablemente inhóspitos pero gratificantes; ignotos pero seductores; descastados pero hedonistas. Es el movimiento cultural de una expresión cuyo pronunciamiento es el lado oculto de sus infortunios, aunque a la vez resulte un acto de fruición hacerlo. *Raíces trashumantes* es el referente de una manera de decir las cosas desde el origen; una raíz que se desplaza hacia otros confines sin olvidar su pertenencia, el arraigo que ha documentado su talante, que ha preestablecido su fisonomía. No se trata de raíces simplemente en movimiento. No. La dinámica de la literatura latinoamericana tiene, en efecto, un origen: una cepa ancestral tejida por palabras de tierra y desventura; asimismo, ostenta un elemento que no implica estrictamente movimiento, sino que recoge todas las aparentes excentricidades de la trashumancia tradicional: la supervivencia, el conocimiento y el placer.

Capítulo 1

Antecedentes y taxonomías. Sobre el regionalismo, la transculturación y la heterogeneidad.

¿Novelas buenas y novelas malas?

La literatura latinoamericana del siglo XX no ha sido inmune a enconadas clasificaciones. Si bien es cierto que durante el siglo XIX, los movimientos literarios de América Latina padecieron la asignación de etiquetas de acuerdo con las corrientes por antonomasia que se desarrollaban en Europa, como sucedió claramente con el romanticismo o el realismo, la ordenación de las expresiones literarias del XX fue construida con base en peculiaridades más próximas a las realidades culturales, históricas y sociales de América Latina; aunque también, en muchos otros casos, su estructura taxonómica¹⁴ fue el resultado de la resonancia de las nuevas propuestas de la llamada alta literatura, pero transformada en una forma de expresión propia. Desde luego, expresiones como las vanguardias o la llamada novela indigenista entrarían en este tipo de clasificaciones.

El ordenamiento de las distintas formas expresivas de la literatura latinoamericana no es, sin embargo, un asunto que atañe de manera directa el camino metodológico de este estudio. No obstante, es necesario tener en cuenta las diferencias entre manifestaciones literarias tan diversas y a la vez tan cercanas. Es decir, vislumbrar cómo una obra que aparentemente

¹⁴ Podría ser arriesgado utilizar el término "taxonomía" para la literatura latinoamericana, sin embargo, no soy el primero en hacerlo. Véase el libro de Julio Rodríguez-Luis, *El*

transgrede y rompe algunas estructuras tradicionales en cuanto al tratamiento de los temas, es diferente de otra por muchos factores casi evidentes. Este breve planteamiento tiene como finalidad contraponer, a grandes rasgos, la forma de escribir de la generación anterior a la de los llamados escritores de la transculturación y heterogeneidad, a los que haré alusión en los siguientes apartados.

Llevémoslo a un caso concreto. Por ejemplo, entre *Canaima* (1935) y *Gran sertón: veredas* (1956) hay diferencias radicales, aunque a simple vista podrían tener muchos rasgos en común. Es cierto que tanto la novela de Rómulo Gallegos como la de Guimarães Rosa, se ubican en regiones específicas y están exornadas por un ambiente profundamente rural; pero así como parece que las afinidades entre ambas son indiscutibles –sobre todo cuando uno compara estrictamente la atmósfera de ambas zonas, la visión, algunos personajes, ciertos temas y de manera especial la forma de narrar– hay principalmente puntos de divergencia. Después de una lectura cuidadosa de ambas, se concluirá, y no es necesario para dicho dictamen mucha ciencia, que las dos novelas son sumamente disímiles, pues la forma en que están escritas y la manera de tratar los temas difieren con claridad. Por supuesto que la tesis anterior podría ser rebatible en el momento en que se cuestionara primeramente la arbitrariedad de la elección de las narraciones, pero se fortalecería también a la hora de proponer la enunciación de las diferencias y cómo actúa cada una de esas peculiaridades en los textos. Por otra parte, también habrá quien diga que toda obra es distinta a otra y el comentario anterior es elemental. Es cierto: lo curioso es, no obstante, que en los juicios recurrentes no se dice por qué son distintas.

enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico. (México, FCE, 1997).

En esa perspectiva, el hecho de que aluda, probablemente, a una comparación que pueda ser considerada casi un lugar común de la narrativa latinoamericana, no hace que yo sostenga que una tenga cualidades y la otra no; las tienen, y en alto grado. *Canaima* es una de las grandes novelas latinoamericanas del siglo XX, en el mismo sentido en que podría afirmar que *Memorias Póstumas de Blas Cubas*, de Machado de Assis, es la obra narrativa neurálgica del XIX.¹⁵ El problema es que la diversidad y la producción literaria del XX es mayor: existe un mayor número de novelas relativamente recientes susceptibles de análisis y, por tanto, hay más estudios serios que en el siglo pasado. En términos groseros: actualmente hay más competencia. Por eso, el comentario de la novela de Gallegos no se traduce en una consideración valorativa. *Canaima* no es mejor ni peor que *Gran sertón: veredas*: son sólo distintas. En otras palabras, habrá lectores para todo tipo de obras.

Una vez catalogada la diferencia entre ambas, entonces sí se puede pasar al análisis literario propositivo. Entre otros parámetros se podrían enunciar los recursos narrativos formales, la ingenuidad o la destreza mostrada en las descripciones de los personajes originarios, la extensión, manejo y profundidad de la trama, los comentarios de la crítica, la vigencia de la novela, su universalidad e incluso –por qué segregar referentes pragmáticos y contundentes– la facilidad para leerla, es decir, los atributos de la prosa del autor para mantener al lector sobre el libro. Todas son consideraciones que carecen de rigor teórico, pero en primera instancia, y es lo que me interesa por lo pronto, obedecen al sentido común.

¹⁵ Según Carlos Fuentes, la novela latinoamericana más grande del siglo pasado, lo cual no es un exabrupto. Carlos Fuentes, *Valiente Nuevo mundo. Épica, utopía y mito de la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1984, p. 27. Al respecto, sería interesante hacer un análisis crítico de la posible influencia de *Blas Cubas* en *La muerte de Artemio Cruz*.

El propósito no es desentrañar una posible interpretación en la cual se asignen valores morales a las obras literarias. No quiero que se considere que estoy dejando en claro irresponsablemente por qué algunos libros son buenos y otros malos, pues hacerlo así sería elaborar un trabajo un tanto más sencillo en la labor exegética de una obra literaria. Decir que una novela es buena porque tiene “cualidades literarias” es una convención habitual: lo difícil es mencionar cuáles son, cómo funcionan y en qué difieren de las otras. Regresando a nuestro ejemplo, la disimilitud residirá en cómo una novela –*Canaima*– no pasa en muchos casos de ser una experiencia un tanto circunstancial de las condiciones de la realidad y es vista como una visión pintoresca de la “Barra del Orinoco”, y otra –*Gran Sertón*– es considerablemente una extensión del mundo sensible al ininteligible y de la porción de la realidad que retrata Guimaraes en su narración, que, por lo mismo, puede trascender a lo universal sin ser necesariamente *avant garde* en el sentido estricto del término: el de la alta literatura. Otro referente es que puede ser reconocida por críticos y escritores “occidentales”,¹⁶ como algunos lo han hecho.¹⁷

¹⁶ La palabra “occidental” aparecerá constantemente entrecomillada a lo largo del texto. Esto obedece a la tesis que ya he expuesto en otro lugar (Carlos Antonio de la Sierra, *La última tempestad. Shakespeare y América Latina*, Cuernavaca, Instituto de Cultura de Morelos-CNCA, 2000), en donde explico por qué América Latina es parte de Occidente. La utilización de las comillas tiene que ver con la asignación y uso tradicional del término occidental, que a mi modo de ver en algunos casos puede resultar incorrecto.

¹⁷ Por ejemplo Claudio Magris, quien ve *Gran Sertón: veredas* como la obra más grande de “la literatura sudamericana”. Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península, 1993, p. 30. No quiero que se interprete que para que una novela latinoamericana sea considerada valiosa es necesario el visto bueno de una autoridad europea u “occidental”, pero es importante saber la valoración que una mirada extranjera le asigna a una obra que en primera instancia le es lejana.

Hablar desde este punto de vista de ambas novelas no significa que una quede privada de cualidades y atributos, mientras que a la otra le sobren. De ninguna manera. Pensar en esos términos, como lo ha hecho la crítica tradicional en relación con la llamada novela indigenista, sería equivalente a considerar que el pensamiento de la primera mitad de siglo está por debajo del pensamiento de la segunda mitad, implicación que llevaría a conclusiones reduccionistas y distorsionadas. Y también, por qué no, polémicas bizantinas. Ocuparse de lo bueno y lo malo es en el fondo intrascendente; lo interesante del asunto sería, más bien, iluminar las cualidades de una obra literaria y, desde una perspectiva analítica sensata, que tuviera que ver más con saber cómo funcionan: en otras palabras, conocer su estructura interna para definir – entre otras cosas– su complejidad.¹⁸

Sin duda, la explicación planteada en estas líneas puede resultar inconclusa. Sin embargo, ése es precisamente uno de los objetivos de la investigación: cómo las disimilitudes entre las distintas formas de escribir en Latinoamérica exigen un espacio explicativo y una metodología sólida que plantee un modelo estructural para enunciar los vacíos teóricos que existen en

¹⁸ Al respecto, el escritor español Félix de Azúa escribió en su último libro: “Yo no sé cuáles son las novelas buenas y malas. Creo, por otra parte, que eso sólo lo sabe el tiempo, pues es él quien decide ahora esto y mañana lo otro, sin que tengamos en ello otra intervención que la de simples inquilinos; en ningún caso de propietarios. Y si a veces me siento tentado a discernir una novela (buena) de otra (mala) sé que lo hago tanteando, cavilando: ¿qué pasaría si la buena fuera ésta? ¿Cómo serían sus lectores? ¿Cómo sería el mundo? Porque las novelas las escriben los lectores, y los lectores cambian. Cada diez años, el contenido de *Robinson Crusoe*, o el contenido de *Absalón, Absalón*, es otro.” Félix de Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 22. Y sobre el valor de una obra literaria, comenta Terry Eagleton: “No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir. ‘Valor’ es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos”. Terry Eagleton, *Introducción a la teoría literaria*, segunda edición en español de la segunda en inglés, Tr. José Esteban Calderón, México, FCE, 1998, p. 23.

las explicaciones tradicionales de algunas novelas. De nuevo, me importa sobre todo exponer las características de su estructura narrativa y no si son buenas o malas novelas. Como se verá, se trata de una hipótesis que tiene que ser expuesta en algo más que sólo algunos párrafos, de ahí que necesite un estudio extenso para sustentar las premisas expuestas al principio. El presente capítulo considerará la vertiente taxonómica que algunos de los críticos literarios latinoamericanos más representativos han realizado en torno a la literatura del siglo XX, sus vicios y virtudes, sus cualidades y defectos según mi criterio y, lo más importante, su lugar en un espectro taxonómico que, a posteriori se ha visto, se entiende como un mal necesario. Los llamados regionalismo e indigenismo, manifestados en la novela indigenista o novela primitiva, según el calificativo peyorativo de Mario Vargas Llosa,¹⁹ o en la novela regionalista o de la tierra, serán el común denominador de estas líneas iniciales. Posteriormente aludiré a un número representativo de autores que han considerado la narrativa de la segunda mitad de siglo desde una perspectiva por momentos más pluricultural e interdisciplinaria que estrictamente literaria. A partir en buena medida de estas consideraciones, retomaré –en el segundo capítulo– algunas ideas que me ayuden a argumentar el modelo oralidad-escritura, aludido en la introducción.

De la novela indigenista y regionalista. Breve acercamiento

¹⁹ Cf. Mario Vargas Llosa, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" en Aurora M. Ocampo y Ernesto Mejía Sánchez (eds.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1973.

En la primera mitad del siglo XX existieron manifestaciones literarias en América Latina que tuvieron puntos en común. Desde la publicación de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner en 1889, la temática y, en particular, las ubicaciones geográficas de numerosas novelas eran extensivas a muchas otras. Empezó a existir una necesidad de acudir a los aspectos característicos de la naturaleza americana e ir, paulatinamente, incorporándolos más a una trama concreta. Dicho de otro modo: parecía que las narraciones giraban en torno a un telón de fondo, que en cierta medida era el personaje principal, y los protagonistas quedaban únicamente como comparsa de ese barroquismo inhóspito y agraz de la naturaleza, aspecto que influía trascendentalmente y casi de manera invariable en el desarrollo de la obra. El paisaje adquirió un carácter notablemente heroico y sustituyó al hombre como motor y centro de la novela. No es gratuito, por poner un ejemplo habitual, que *La vorágine* de José Eustasio Rivera termine de manera apocalíptica: “¡Los devoró la selva!” De cierto modo se remarca el triunfo de la naturaleza sobre la razón y la ciencia y, en general, sobre el ser humano.

Resulta curioso, por otro lado, que este desmedido afán por resaltar el lado salvaje de la geografía americana, tenga también un paralelo que se empeñe en destacar los condimentos de ese paisaje. Una mirada positivista, desde luego, de las condiciones de la realidad. Al ser el indio una parte ineludible de todo ese conglomerado silvestre, según la mirada occidental ilustrada, era necesario resaltar su participación y dinámica en esas regiones y su relación con la cultura civilizada²⁰. De ahí el nombre de novela indigenista a toda esa saga de narraciones que tenían al indio como un elemento medular

²⁰ Las acepciones sobre términos “civilización o “civilizado” serán los aportados por Norbert Elias en su ya célebre estudio *El proceso de civilización occidental. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Tr. Ramón García Cotarelo, Madrid, FCE, 1987).

en el transcurso del texto, pero visto curiosamente por una mirada externa que, es de suponer, obedecía a patrones culturales muy distintos a los de los personajes originarios. La siguiente cita es de José Carlos Mariátegui en sus *Seis ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por esos se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.²¹

El texto anterior es probablemente uno de los apartados más célebres de los comentarios de Mariátegui sobre la literatura indigenista. Y aun cuando sea uno de sus juicios más aludidos, quizás visto a través de los años (su libro se publicó en 1928), pueda resultar anacrónico. El problema, y se ha comentado ampliamente, era que esa reflexión casi sociológica sobre la realidad indígena, era realizada por una mirada mestiza, esto es, propia de valores más o menos definidos y conductora de una educación que simplemente enunciaría una realidad a manera de reflejo parcial, o más bien, peculiar de ese mundo. Mariátegui lo sabía, y por lo mismo le fue casi imposible renunciar a esa visión: era una situación que le parecía evidente. El sentido de su juicio es comprensible, pero salta de inmediato esa breve frase que no deja de incomodar: “si debe venir”. Pareciera que Mariátegui desconoce por completo la literatura indígena, en particular esa entrañablemente oral que existía desde antes de que en América se escribiera

⁵ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1988, p. 306.

en español. "Cuando los indios estén en grado de producirla" es una aseveración a mi modo de ver irresponsable, pues por lo menos me sugiere el prejuicio que los españoles tenían de los indígenas a su llegada a América: eran menores de edad y, por ello estaban incapacitados para participar tanto en la toma de decisiones, como en la vida pública en general. La interpretación que se desprende de Mariátegui es que se producirá esa literatura cuando ellos estén en grado de producirla "en español", lo cual es una apreciación no menos peyorativa que la de la corona española en el siglo XVI; o, en su defecto, cuando se equiparen en desarrollo intelectual a los occidentales.

Es posible pensar que me excedo en la crítica a Mariátegui, pues escribió su libro hace setenta años, mismos que conocemos más de historia y de crítica literaria. El problema radica en que las tesis mariateguianas en relación con la literatura indigenista, y en concreto con ese famoso juicio, se reproducen constantemente en los libros sobre el indigenismo literario y se toman como un parteaguas para la reflexión sobre ese movimiento, con más argumentación crítica en la actualidad. Es verdad que fue el primero en realizar un análisis profundo e innovador sobre esta nueva forma de escribir, más sociológica que estética, y entiendo que este juicio sea una referencia histórica importante para estudios subsiguientes, pero también considero que hay un avance respecto de él.

El indigenismo es, en instancias iniciales, un concepto ideológico, y se manifiesta de distintas maneras. Para entender un poco mejor la intención de estos narradores, me parece que sería necesario entender en primer término algunos aspectos de esta corriente, que tuvo manifestaciones peculiares en toda América y que no se remiten únicamente a la literatura. Escribe Henri Favre:

El indigenismo en América Latina es, para empezar, una corriente de opinión favorable a los indios. Se manifiesta en tomas de posición que tienden a proteger a la población indígena, a defenderla de las injusticias de las que es víctima y a hacer valer cualidades o atributos que se le reconocen.²²

La definición de Favre me parece afortunada, pues logra darle el carácter puntual a una corriente tan dispersa y confusa. En efecto, el indigenismo es un movimiento de reivindicación política, social, cultural, que paulatinamente incorpora al indígena a un problemática nacional; el indigenismo siempre ha estado ligado al nacionalismo y, asimismo, es una manifestación del mundo occidental y no una expresión del pensamiento del mundo indígena. Es una reflexión mestiza sobre el indio. Según este razonamiento, la posición de la literatura indigenista podría quedar rezagada en relación con sus otras vertientes políticas, sociales, económicas, etcétera. No obstante, esta situación no pasa de ser una ilusión vaga, pues en numerosas ocasiones la novela indigenista ha parecido más un estudio sociológico o antropológico de las comunidades indígenas que una obra de creación en el sentido estricto de la palabra. De ahí las críticas que la califican como novela primitiva, según Mario Vargas Llosa, o novela impura, como la llamó Juan Loveluck.²³ Son, en palabras de estos autores, “una copia de la realidad”. Comenta Vargas Llosa:

El interés de las novelas es histórico, no estético, e incluso su valor documental es reducido: reflejos sin punto de vista propios, nos informan más sobre lo que sus autores leían que sobre lo que veían, más sobre los vacíos culturales de una

²² Henri Favre, *El indigenismo*, Tr. Glenn Amado Gallardo Jordán, México, 1998, p. 7.

²³ Juan Loveluck (Estudio preliminar), *La novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

sociedad que sobre sus problemas concretos [...] Estilos frondosos e impresionistas, "poemáticos" en el sentido peyorativo del término, oscurecidos de provincialismos en los diálogos, y amanerados y casticistas en las descripciones, logran lo contrario que ambicionaban sus autores: no plasmar en la ficción lo real en su "estado bruto", sino la artificialidad, la irrealidad. Los temas suelen ser tremendistas, pero su desarrollo y realización esquemáticos, porque la caracterización de los personajes es superficial, y el análisis psicológico está hecho con brocha gorda. Los conflictos son arquetípicos: reseñan la lucha del bien y el mal, de la justicia y la injusticia, enfrentando personajes que encarnan rígidamente estas nociones y constituyen abstracciones o estereotipos, no seres de carne y hueso.²⁴

Sin duda alguna Vargas Llosa se ensaña y trata a estos escritores sin benevolencia alguna. A mi modo de ver, su crítica es excesiva. Es evidente que no son portadores de ninguna propuesta formal que se incorpore a la construcción de la novela, pero incluyen elementos que nunca antes se habían presentado de esa forma en la literatura latinoamericana. Henri Favre la trata con mayor justicia: "... la razón por la que la literatura indigenista ofrece hoy en día un interés más histórico que propiamente literario, probablemente no depende tanto de la naturaleza de su proyecto como de los limitados recursos con los que el escritor lo ha llevado a la práctica".²⁵

La virtud de la novela indigenista y de la tierra es su honestidad representativa y ética en la narración. No hubo en ningún momento una intención de ir más allá y enunciar problemáticas estéticas que los narradores posiblemente no sabían que existían. Ese intento de apegarse a la verdad fue el

²⁴ Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 184-186.

²⁵ Favre, *op. cit.*, p. 74.

que en cierto momento reflejó también su ingenuidad y, por supuesto, la visión de su propia cultura.

Hacia una dirección similar apunta el libro clásico sobre el tema del peruano Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en Perú: La novela indigenista*,²⁶ un estudio enriquecedor y renovador, no sin alguna dosis apologética, de esta forma expresiva literaria, tan apegada al Perú por su entorno cotidiano. Cornejo, uno de los principales teóricos de la literatura latinoamericana, y que retomaré más adelante, propone la dinámica del indigenismo como una articulación de reconocimiento. Una circunstancia inédita por parte del mestizo que busca una identidad referencial en relación con lo europeo y, así, constituirse como tal en una imagen dual de dos culturas, “una realidad bifronte”.

La operación intelectual y artística del indigenismo supone necesariamente la acción de factores adscritos al sistema que se reconoce bajo el nombre de cultura occidental. Como es evidente, los procedimientos, formas y valores de este sistema no son los mismos que los que aparecen en la cultura quechua. De ahí que, en este orden de cosas, el indigenismo tenga que comprenderse como la movilización de los atributos de una cultura para dar la razón a otra.²⁷

La postura de Cornejo es muy clara. Por un lado, el mundo indígena, al ser interpretado por una serie de valores propios del mundo occidental y un horizonte de expectativas radicalmente opuesto al suyo, servirá como filtro

²⁶ Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en Perú: La novela indigenista*, Lima, Biblioteca de Cultura Andina, 1980. Un primer acercamiento a la tesis de este libro lo había presentado en su artículo “La novela indigenista: un género contradictorio” (*Texto crítico* # 14, Universidad Veracruzana, 1979).

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

que reflejará una realidad dada, vista además por una mirada concreta. Pero, por otro lado, esa mirada –tergiversada o como fuera–, era necesaria para dar cuenta de ese mundo, sus tradiciones y usos y costumbres. Otra vez, la crítica que podría hacerse a este razonamiento es la ausencia de un perfil artístico; sin embargo es una posición loable y digna de resaltar, aun cuando fuera a través de “formas adscritas al sistema literario de Occidente”.²⁸

Más adelante, Cornejo plantea dos condiciones del movimiento indígena: una, que indica una diferenciación real entre el universo indígena y el universo desde el cual se está escribiendo sobre el indígena, es decir, el del indigenismo. Lo importante en este punto es tener conciencia de que hay una diferencia notable; también, que la diferenciación anterior sea planteada en términos sociales y culturales.²⁹ Por ejemplo, trasladar los componentes míticos propios de la cultura indígena a un plano en el que el lector mestizo pueda entenderlo. Al respecto, hay una intención de insertar al indio en el mundo occidental, empezando por la imposición del lenguaje.

Termina Cornejo su tesis:

La novela indigenista (y el indigenismo como totalidad) no debe comprenderse en relación exclusiva con el mundo indígena, como la revelación o el esclarecimiento de esa realidad o como la reivindicación de sus elementos sociales y la revalorización de su cultura: tiene que comprenderse, más bien, como un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socioculturales, intentando un diálogo que muchas veces es polémico, y expresando, en el nivel que le corresponde, uno de los problemas medulares de la nacionalidad: su desmembrada y conflictiva constitución. La novela

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

indigenista no es sólo un testimonio literario más o menos certero, más o menos “interno”, del mundo indígena; es más que eso, aunque también siendo de algún modo de existencia del Perú. La novela indigenista no tanto enuncia su problemática cuando —con mayor profundidad— la plasma en su forma, en su estructura general, en su significado. Es un caso excepcionalmente claro para comprender de qué manera la literatura no sólo explicita verbalmente los conflictos y las tensiones de una sociedad, sino que los encarna y reproduce en su propia constitución.³⁰

La conclusión de Cornejo es contundente y casi irrevocable. Es cierto que aunque su análisis se centre casi exclusivamente en la literatura indigenista del Perú, la lectura puede ser extensiva a muchos otros países de América Latina. Es probable que ningún otro país de América encarne realidades sociales tan divergentes y culturalmente opuestas como el Perú y, sobre todo, que haya tenido un proceso de mestizaje tan abigarrado. Cornejo vaticina, casi como profecía, lo que sería su propuesta realmente innovadora para la literatura latinoamericana: la heterogeneidad. En el momento de plantear el indigenismo no como la mirada parcial de una tradición y sí como la disquisición y problemática de dos culturas, invita a una reflexión más profunda, manifestada no en dos expresiones distintas sino en una sola, que refleja el sincretismo de esas dos culturas. Profundizaré en esa tesis después.

Tampoco quisiera dejar pasar la contribución de Emir Rodríguez Monegal, quien desde una postura también condenatoria del indigenismo, como la de Vargas Llosa, logra dar un panorama global de esta forma de expresión tan peculiar de la literatura latinoamericana.

³⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

Hacia 1940. la novela latinoamericana estaba representada por escritores que, sin duda alguna constituyen una gran constelación: Horacio Quiroga, Benito Lynch y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata, tenían sus equivalentes en Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán en México, José Eustasio Rivera en Colombia. Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en Brasil. Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de sus rebeldías o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica. Aun los más sobrios (pienso en los mexicanos, en Graciliano Ramos, en el mismo Quiroga) no escapaban a una categorización heroica, a una visión arquetípica que convertía algunas de sus novelas o libros de cuentos, y sobre todo *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, más en romances que en novelas; es decir: en libros cuyo realismo está de tal modo deformado por la concepción mitológica que escapan a la categoría o documento que querían poseer.³¹

Las opiniones de Cornejo Polar y de Rodríguez Monegal son encontradas; mientras el primero hace un esfuerzo por entender y desentrañar el significado de esa literatura, el segundo parece descalificarla a priori y reducirla a formas literarias más arcaicas como antecedente, tal como epopeyas o romances. Las dos visiones tienen argumentos que parecen casi indiscutibles. Sin embargo, sería sensato acotar que el denuedo de Monegal se debe a que su crítica tiene como finalidad exclusivamente observar los aspectos formales o estéticos de la obra. A mi modo de ver, la lectura de Cornejo puede resultar más enriquecedora para la idea que planteé en las primeras líneas: no se trata de condenar una novela porque carezca de cualidades o atributos literarios más desarrollados con referencia a Occidente,

³¹ Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América* T. I, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1969, p 21.

porque eso –repito– se ha hecho hasta la saciedad. Se trata sobre todo de ir incorporando circunstancias que transgredan el campo estrictamente formal y se deslicen hacia un plano en el que puedan convertirse en valores culturales. Así podrán empezar a participar activamente en la crítica y contribuir, sin que su presencia se constituya en un abuso y se abandone el estudio literario, en la formación de factores determinantes que ayuden a explicar cómo funciona una cultura, en este caso a partir de su literatura.

La alusión a la novela regional e indigenista en este primer apartado es un preámbulo que quise exponer para entender mejor lo que vendrá después: las estrategias narrativas de los escritores de la novela de creación o de la transculturación y la heterogeneidad. De esta manera habrá un punto de partida asequible para entender cómo distintas formas de dualidades culturales, al parecer incompatibles y sin la mínima posibilidad de desarrollo, pudieron elaborar expresiones literarias tan profundas y complejas, como fue una gran parte de la producción novelística a partir de la segunda mitad de siglo XX.

Fernando Ortiz, el pionero

Hace algunos años, el venezolano José Balza escribió:

... el rasgo esencial de la escritura entre nosotros es el de ser transfigurable: ser lo mismo y lo distinto, ser ambas cosas a la vez, lo que le permite cambiar para reconocerse, identificarse para cambiar. Lo que hasta ahora se han llamado movimientos o tendencias, son escamas de un vasto pez que fulguran durante

un lapso, mientras asombran, sacuden y son comprendidas, para luego insertarse en una totalidad vital.³²

En efecto, la peculiaridad más notoria de la literatura latinoamericana, en el caso de la narrativa, es tal vez que no goza de propiedades que puedan ubicarse por completo respecto del paradigma “occidental”. La asignación del calificativo “transfigurable” por parte de Balza, sugiere –por el contrario– la esencia camaleónica de la tradición literaria latinoamericana; un recorrido abigarrado que no recapitula, confunde; no resume, incita; no tranquiliza, provoca. Por ello, la constante alusión a una posible identidad latinoamericana con base estrictamente en su producción literaria es una necesidad vista por muchos para reivindicar una forma de creación artística con rasgos afines. El común denominador suele ser, entonces, no una literatura homogénea y unicultural, sino heterogénea, transcultural, transfigurable, híbrida, trashumante.

En 1940, el cubano Fernando Ortiz publicó su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*³³, un hito ya de la ensayística latinoamericana. Esta fue la primera vez que un escritor de América Latina recurrió al concepto “transculturación” para enunciar la presencia de una cultura ya hecha y, a la vez, en vías de consolidación. Escribió Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente

³² José Balza, “Literatura latinoamericana: Tendencias actuales” en *La Jornada Semanal*, # 173, domingo 28 de junio de 1998.

³³ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, introducción de Bronislaw Malinowsky, prólogo de Julio Le Riverend, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowsky, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.³⁴

La alusión a voces casi ancestrales o términos que alcanzan parcialmente la especificidad provocan, en muchos casos, sensaciones de tranquilidad, pues de algún modo generan una síntesis conceptual de lo que sucede en torno a uno. Las condiciones de desgarre y, principalmente, de sincretismo cultural tan intenso que ha vivido América Latina, son expresadas por Ortiz de una manera sencilla y a la vez reveladora: son como los hijos, tienen una parte de ambos padres pero, en el fondo y por exclusión, son distintos de ellos. Uno sospecharía, por lo demás, si el hijo no tuviera cuando menos un rasgo de alguno de los dos. En América Latina, el concepto transculturación alude mínimamente a dos culturas conocidas cuando menos en parte, y eso ya es ganancia. Continúa Ortiz: "El concepto *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general".³⁵ La voz transculturación es propuesta bajo la venia de Bronislaw Malinowsky, el conocido etnólogo y sociólogo de la época, quien incluso prologó el libro.

³⁴ *Op cit.*, p. 90.

³⁵ *Ibidem.*

Me refiero a Fernando Ortiz por varias razones. Por un lado, es indispensable por la aportación del neologismo “transculturación” que tanto ha servido para la comprensión de la naturaleza de América Latina; pero, además, por la propuesta de ciertos juicios y valoraciones que a mi modo de ver han sido pasados por alto por sus comentadores. En particular hablaría de dos: las condiciones de desarraigo de los sujetos latinoamericanos, que desde la presente perspectiva serán propiamente la de los escritores, y el trauma del desarraigo original y la transplantación de la realidad originaria a una nueva creación. Como lo he expuesto al principio, éste no es un trabajo antropológico y no me interesa recurrir a fundamentos propios de la antropología para sustentar mis tesis; se trata, por el contrario, de un análisis literario a partir del cual, de acuerdo con las conclusiones a las que pueda llegar, se reflejará una parcialidad del funcionamiento de una cultura. Para ello, la propuesta de Fernando Ortiz, acaso lírica y de prosa exuberante, es un referente obligado en la disertación.

Ángel Rama y “su” transculturación

El primer intelectual latinoamericano en retomar el término de transculturación y aplicarlo en la literatura fue el uruguayo Ángel Rama. En 1982, Rama publicó un libro que en la actualidad es texto obligatorio en las facultades de literatura de las universidades latinoamericanas: *Transculturación narrativa en América Latina*.³⁶ En el mismo sentido de su

³⁶Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

trabajo inicial al respecto³⁷, Rama documenta con amplitud las características de una cultura literaria que nunca se resignó a perder sus orígenes prehispánicos y que en el fondo no se adaptó a la imposición española. Se escribió en español, pero en un español construido como lenguaje simbólico. Una fórmula expresiva casi inexistente en la primera mitad del siglo en Latinoamérica, cuando las técnicas narrativas eran más bien rudimentarias. Aunque es precisamente ahí, dice Rama, donde está el origen de todo:

Dentro de la estructura general de la sociedad latinoamericana, el regionalismo acentuaba las particularidades culturales que se habían forjado en áreas internas, contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez insertarlo en el seno de la cultura nacional que cada vez más respondía a normas urbanas. Por eso se inclinaba a conservar aquellos elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural de la nación y procuraba transmitir al futuro la conformación adquirida para resistir las innovaciones foráneas. El componente *tradición*, que es uno de los obligados rasgos de toda definición de “cultura”, era realzado por el regionalismo, aunque con evidente olvido de las modificaciones que ya se habían impreso progresivamente en el equipaje tradicional anterior. Tendía, por lo tanto, a expandir en las expresiones literarias una fórmula históricamente cristalizada por la tradición.³⁸

³⁷ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación” en *Revista de literatura latinoamericana*, Universidad de Zulia, # 5, abril de 1974. El término *transculturación* es hoy en día un concepto indispensable para definir la circunstancia sincrética que rodea el choque cultural de dos tradiciones disímiles. Por lo mismo, es necesario aludir al ya clásico estudio de Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation* (London, Routledge, 1992), un trabajo completísimo acerca del filtro ideológico que matiza las crónicas de viaje occidentales en Latinoamérica y África, y una explicación de cómo a partir de esas crónicas puede articularse un discurso imperial.

³⁸ Rama, *Transculturación...*, p. 26.

Como lo había acotado en los apartados anteriores, el regionalismo se convierte en el punto de partida de la producción literaria inmediata posterior. Si bien es cierto que el concepto de tradición puede resultar peligroso y difícil de definir dentro de parámetros concretos, la referencia al pasado histórico, que por momentos trascendió exclusivamente a los procesos sincréticos articulados desde la conquista, es la punta del iceberg que vislumbra el escritor de la novela de la tierra, independientemente de que su mirada sea externa y con un horizonte de expectativas cerrado y definido por el referente de la cultura letrada. El impacto modernizador es absorbido por la cultura regional y se revierte, en este caso, en la literatura.

Más adelante, Rama define su concepto de transculturación:

El concepto [transculturación] se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues no se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en diferentes circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa [,] aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas.³⁹

³⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.

Al parecer la definición de Rama puede quedar sesgada. Hablar de “valores idiosincráticos” que se reconocen “desde fechas remotas”, es una apreciación que indudablemente hace alusión a la tradición del pasado en América Latina, esto es –y se lee entre líneas– las sociedades prehispánicas. Aquí es importante acotar que esa serie de valores y, más bien, formas de comportamiento, tenía en común una cosmovisión peculiar de las condiciones de la realidad y, por extensión, una manera especial para enunciarlas. De tal forma que a partir de este proceso –dice Rama–, habrá una relación de tres partes en la literatura de la transculturación: los asuntos o temas, la cosmovisión y las formas literarias, este último aspecto engalanado por la influencia externa de la llamada cultura letrada.⁴⁰ En otras palabras, la transculturación acoge las incorporaciones de la cultura externa y la recomposición de los elementos originarios; para ello, el crítico uruguayo hace una semblanza de las etapas que llevan a la transculturación, formadas por pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Partiendo de lo anterior, entonces, sí habrá una diferencia entre el escritor del regionalismo y el de la transculturación:

Los regionalistas privilegiaban el español, usaban glosarios, entrecomillaban, en fin, había una intención de matizar el lugar elevado de su educación y su conocimiento de las normas ideomáticas [...] Sus herederos reducen sensiblemente el campo de los dialectismos y de los términos estrictamente americanos, desentendiéndose de la fonografía del habla popular, compensándolo con una confiada utilización del habla americana propia del escritor. Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del concepto lingüístico aun para quienes no lo conocen, y además se acorta la distancia entre

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

la lengua del narrador y del escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de la unidad artística de la obra.⁴¹

La propuesta de Rama en torno a los textos de la transculturación tiene que ver con algo que él llama “unificación lingüística”, es decir, una etapa de madurez del texto literario en la que las lenguas autóctonas, aun cuando difieran del idioma original, no afectarán la totalidad de la obra. El interés en ambas lenguas y la presencia de esa unificación, únicamente se entenderán – dice Rama– a partir de un principio de confianza en la lengua americana propia:

Lo que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar el personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo. Pero no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o lexicales que le pertenecen dentro de una lengua coloquial esmerada, característica del español americano de alguna de las áreas lingüísticas del continente.⁴²

Esto es: aparece una nueva estructuración literaria, con base en el español americano, que transgrede la concepción rígida y sesgada del mundo y la mirada sociológica del regionalismo. La nueva literatura, la de la transculturación, empieza a incorporar referentes formales propios de la vanguardia extranjera: el fragmentarismo de la narración, los cambio de voces

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 42.

narrativas y los juegos temporales. Todo estos aspectos desarrollados en virtud de una narrativa propia, que no excluía la tradición ni la influencia cultural del lugar de origen.

Además de los temas y las formas literarias, apunta Rama, hay un tercer factor que caracterizará a los escritores de la transculturación: la cosmovisión. Se trata de la reivindicación de una concepción del mundo cuyo discurso mismo engendra significados, valores y rasgos de una ideología.

La desculturación que en las culturas regionalistas promovió la incorporación de este corpus ideológico habría de ser violenta, pero paradójicamente serviría para abrir vías enriquecedoras. El discurso literario de la novela regionalista respondía básicamente a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea. Por lo tanto funcionaba, respecto a la materia que elaboraba, a la misma distancia con que lo hacía la lengua culta del narrador respecto de la lengua popular del personaje. Esta discordancia lingüística remedaba la discordancia entre la estructura discursiva y los materiales. En ambos casos se ejercía una imposición distorsionadora. Al ser puesto en entredicho el discurso lógico racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes.

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas a las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y

sociológico propiciado por el positivismo. En la medida en que este pensamiento estaba incapacitado para apreciar un imaginario protoplásmico, discursivo, apegado a una realidad inmediata que daba sostén a sus esquemas positivos, había preferido imponerse con rigidez y forzar ese material aparentemente errátil a la logicidad sistemática que tenía sus fuentes en Spencer, en Comte o en Taine. La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones.⁴³

No deja de llamar la atención el tipo de afirmaciones que lanza Rama. La extensión de la cita anterior es precisamente para acotar los puntos esenciales de su tesis e iniciar un diálogo razonable con él. Dos comentarios: pareciera que Rama asume la esencia de un descubridor y se enmascara de redentor de lo marginal. Por un lado, la suma de los rasgos de ese otro universo (“asociacionismo libre, invención que correlaciona ideas y cosas”, etc.) resulta sospechoso; por otro, afirmar que “existía desde siempre”, arroja una apreciación de su tesis por lo menos aventurada y temeraria. Las características de la cultura “popular”⁴⁴, por asignarle un calificativo y aludirla en este momento, no son —desde luego— perennes, y Rama lo sabía. Reivindicar esas culturas atribuyéndoles el calificativo de eternas es incorrecto. Sabemos, y es algo percibido a simple vista, que esa cultura popular, sobre todo esa que sirve de punto de partida para los escritores aludidos, es una expresión sincrética que tiene su origen en la Conquista de América. Es cierto que la mirada y, principalmente, la producción literaria de

⁴³ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁴⁴ Sobre los distintos significados del término popular puede consultarse el libro de Geneviève Bollème, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular* (Tr. Rosa Cuminsky de Cendrero, México, CNCA-Grijalbo, 1990).

los regionalistas estuvo prefigurada por el positivismo y su discurso literario fue determinado por un filtro ideológico “occidental”; no obstante, hay una gran diferencia con decir que la quiebra del sistema lógico anterior deja mayor libertad a la nueva ola de escritores. Me parece que, entre líneas, Rama propone el carácter patriarcal, aventurero y hasta heroico del escritor de la transculturación. Esta acepción resulta errada si partimos de la base de que en sentido estricto ellos no son descubridores de esa realidad cultural de carácter oral, sino que son parte de ella. No sé si haya una ruptura de tipo ideológico a la hora de reflejar las condiciones de la realidad; desde mi perspectiva, existe una maduración lingüística y cultural que permite la existencia de una nueva disertación, que ya no tendrá que ver con esa mirada externa que necesita del filtro de un discurso ajeno para legitimarse, sino de la mirada interna que escribe desde su propia arenga apropiándose, y proyectando, ambos discursos. Viéndolo románticamente, se trata del “filósofo” de Platón. Acaso Rama adujo esta postura fragmentaria y radical por la coyuntura. En otro lugar él ya había hablado de que la literatura de la emancipación era la “literatura de la revolución”,⁴⁵ afirmación sintomática, pues “revolución” es, muchas veces, un término que implica beligerancia.

En todo caso, aun con el exceso de sus afirmaciones, Rama contribuyó ampliamente a la discusión de la nueva literatura latinoamericana. Termina su tesis inicial así:

En cualquiera de esos tres niveles (lenguas, estructura interna y cosmovisión) se verá que los productos resultantes del contacto cultural de la modernización, no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área cosmopolita pero tampoco al regionalismo anterior. Y se percibirá que las invenciones de los

⁴⁵ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, México, Folios Editores, 1983, p. 15.

transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes.⁴⁶

Más adelante, en el análisis de las novelas del tercer capítulo, se verá cómo incluso en las ciudades puede existir transculturación. A Rama regresaré también después.

Lienhard y la literatura alternativa

La alusión a una nueva forma de hacer literatura siguió los años posteriores a la publicación del libro de Rama. En 1989, el crítico suizo Martin Lienhard obtuvo el premio “Casa de la Américas” de La Habana con su libro *La voz y su huella*.⁴⁷ Las circunstancias en las que Lienhard escribió fueron mucho más favorables que las de Rama, pues no sólo había una diferencia de casi diez años entre ambas publicaciones, sino que la polémica y el conocimiento en torno a la literatura actual, también eran más amplios. Por eso la aportación de Rama sigue siendo valiosa.

La visión de Lienhard va en el mismo sentido que la del crítico uruguayo. Sin embargo, es cuidadoso en acotar que la producción cultural de la América Latina es el resultado de una suerte de oposición a otras formas de escritura. En otras palabras, ubica el análisis en la existencia de una literatura alternativa a la europea y elitista. Son literaturas que “remiten en rigor a

⁴⁶ Rama, *Transculturación...*, p. 55.

⁴⁷ Martin Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

algunas manifestaciones de un amplio conjunto literario que cabe relacionar con las colectividades históricas ‘responsables’ de los textos o cuando menos de las interferencias ‘no occidentales’ que descubren ellos”.⁴⁸ El planteamiento inicial del crítico suizo es que existe una relación de complementariedad entre la oralidad y la escritura, este último aspecto incorporado a la tradición a partir de la llegada de los europeos, quienes afianzaban su poder ideológico en las sagradas escrituras.

La configuración “heterogénea” de los textos alternativos se singulariza por la presencia semiótica del conflicto étnico social; yuxtaposición o interpretación de lenguajes, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indo-mestiza o europea. La ausencia de cualquier tradición homogeneizadora, normativa, es flagrante. Pensamos poder mostrar, sin embargo, que un cierto denominador común existe en todos los textos de la literatura alternativa: el traslado –por filtrado que sea– del universo oral a la escritura en un contexto que llamaremos colonial, caracterizado por la discriminación de los portadores de este universo –los sectores marginados de ascendencia indígena o africana.⁴⁹

La apreciación de Lienhard aclara el panorama. En efecto, el recorrido de la oralidad a la escritura será el corpus de la literatura alternativa como la llama Lienhard o, como yo he sugerido, la literatura de la trashumancia o el movimiento. La traba muy probablemente de *La voz y su huella* es que su autor privilegia y centra su análisis casi exclusivamente en la oralidad, una forma expresiva propia de los habitantes originarios, que encarna la efigie de la resistencia; la escritura, por su parte, será un ente casi demoníaco e impuesto, que representará la dominación europea y tendrá como motor lo que

⁴⁸ Lienhard, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

Lienhard llama “fetichismo de la escritura”. Dicho de otro modo, una cultura es la víctima y la otra el verdugo. Es posible incluso que la propuesta del suizo tenga como esencia metodológica la antropología y no la teoría literaria. Eso conduce a problemas mayores, pues independientemente de que los estudios literarios requieran de otras disciplinas para fortalecerse y no perder actualidad, la recurrencia exagerada a la antropología o a la historia son disposiciones que pueden desviar su esencia en la esfera artística.

No es gratuito, por otro lado, que la primera ubicación por parte de Lienhard de la literatura alternativa sea el choque inicial del “Descubrimiento” y la Conquista:

“... la violencia inicial del choque auspició manifestaciones particularmente instructivas del hibridismo literario [...] la reproducción constante, aunque bajo formas cambiantes, del conflicto inaugural permite rastrear la interacción entre la cultura gráfica al estilo europeo y determinadas culturas orales a lo largo de cinco siglos de historia ‘latinoamericana’ y en diversas áreas del subcontinente”.⁵⁰

Aun cuando la transculturación de Rama no sea la literatura alternativa de Lienhard, pareciera por momentos que ambos utilizan los mismos recursos y argumentos para legitimar sus categorías. En el caso de este último, podría considerarse excesivo que aluda a la llegada de los europeos como el punto de partida de esa nueva forma de expresión, y que exista una condena en el caso de que el discurso oral no permanezca virgen: “No se debe olvidar nunca, sin embargo, que en todos los casos, aun en los más favorables, el discurso oral indígena se ‘petrifica’ por su transcripción y se desvía de su público natural

⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

hacia el público elitista de los letrados”.⁵¹ También habría que preguntarse, después de leer la cita anterior, si utilizar conceptos como “público natural” o “público elitista” no significa aludir a la exclusión e intolerancia. En todo caso, también la pregunta obvia, que salta a la vista por palmaria, es si todo discurso oral trasladado a la escritura es literatura.

En el fondo, resume Lienhard, la literatura escrita alternativa está caracterizada porque sus autores tienden a vincular la cultura gráfica occidental con las cosmovisiones indígenas prehispánicas, comúnmente de naturaleza oral, en un marco coyuntural histórico-social que motivó su aparición.

La literatura escrita alternativa nace de las iniciativas más variadas en los contextos más diversos. En términos prácticos, su aparición supone que uno de los dos interlocutores, o los dos simultáneamente, adquiera el ‘lenguaje’ o sistema de comunicación del otro: el alfabeto europeo, tal vez el idioma, para los ‘indios’; el idioma indígena para los europeos. Los protagonistas de este acercamiento mutuo y a menudo conflictivo serán, en el campo europeo, los misioneros y los funcionarios coloniales; en el campo autóctono, ciertos miembros de los antiguos miembros dirigentes”.⁵²

Es probable, como lo menciona Lienhard, que el choque de concepciones del mundo disímiles, una abanderada por el individualismo y el despegue del hombre moderno y otra que ordenaba su visión en razón de la colectividad, sea un dato importante para el entendimiento de la literatura alternativa. Lo que me preocupa, y lo marco enfáticamente, es si dicha literatura tiene en

⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵² *Ibid.*, p. 90.

efecto su origen en esa circunstancia. Creo que no. El sincretismo existente en aquel momento adquiere una dinámica peculiar, íntimamente relacionada con una mezcla cultural, por decirlo de alguna manera, en la que la expresión artística, en nuestro caso la literatura, es una mínima parte del proceso. Documenta pero no prefigura; informa, pero no consolida; incita, pero no apunta. Llamar al discurso oral “discurso rebelde”, como lo hace Lienhard,⁵³ incentiva una apreciación inexacta. Estimo que sobre todo ya entrado el siglo XX, las manifestaciones históricamente arraigadas, propias de una cultura y no estrictamente literarias, tendrán un efecto casi redentor en algunas literaturas extranjeras, y puede ser que esa tradición se exprese a manera de resistencia cultural y en defensa tácita de los usos y costumbres del lugar de origen.⁵⁴ Sin embargo, a diferencia de la tesis de Lienhard, eso sucede prácticamente en el siglo XX. No hay usurpación, hay fusión; tampoco hay un discurso rebelde ni sedicioso; es una perspectiva enriquecida que ayudará a que el horizonte de expectativas propio de la cultura ágrafa, se ensanche y se perfeccione; también a que tenga vigencia.

⁵³ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁴ La propuesta del concepto “resistencia” no es en particular una sugerencia nueva. Al respecto, puede consultarse el libro de Edward Said, *Cultura e imperialismo* (Tr. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996). Dice Said, refiriéndose a la literatura inglesa sobre ex colonias en Asia y África: “Sucedió sin embargo que en casi todo el mundo no europeo la llegada del hombre blanco levantó, al menos, alguna resistencia. Lo que yo dejé fuera de *Orientalismo* fue precisamente la respuesta a la dominación occidental que culminaría en el gran movimiento de descolonización todo a lo largo del Tercer Mundo [...] hubo en casi todos los sitios considerables esfuerzos de resistencia cultural, junto con afirmaciones de identidad nacional y, en el plano político, con la creación de asociaciones y partido cuya meta común era la autodeterminación y la independencia nacional [...] existió *siempre* algún tipo de resistencia activa, y, en la abrumadora mayoría de los casos, la resistencia finalmente triunfó”. p. 12. Como puede verse la sugerencia de Said, tentadora por lo demás, nunca ha sido aplicada a América Latina.

Por lo mismo, dice Lienhard, hay una serie de aspectos que repercutirán conflictivamente en la literatura alternativa, como “uso de lenguajes amerindios, ‘mixtos’ o sociolectales, interferencia del idioma amerindio subyacente en el discurso realizado en el idioma europeo y autóctono; conflictos entre la tradición escritural y la oral, coexistencia de un texto fonético con un texto glífico o pictográfico, formas narrativas o poéticas de ascendencia europea e indo-mestiza”.⁵⁵ Así, según Lienhard, el trabajo del escritor será de “escritor-etnógrafo”:

La narrativa de J.M. Arguedas, de J. Rulfo o de A. Roa Bastos, para no citar sino los casos más evidentes, conserva o actualiza, sin embargo, numerosos rasgos “alternativos”. Sin servirse ya de informantes –las subsociedades mestizas desarticuladas, carecen de portavoces autorizados o tan sólo competentes– los autores se comportan como escritores-etnógrafos de sus propias colectividades. En la medida que estas subsociedades populares dentro de la sociedad “nacional”, conserven unas tradiciones culturales notablemente distintas de las de los sectores hegemónicos, el producto literario puede involucrar unos estratos de significación ajenos a la cultura europeizante: los textos, por lo tanto, aspiran a un público lector bilateral.⁵⁶

Es posible que para el autor exista una certeza absoluta al respecto, pero oscura; además, es curioso cómo alude a un lector bilateral. Más adelante acota que la “aculturación ideotemática” en América Latina es “eminentemente bilateral”, entendiendo por lo anterior “la europeización de las sociedades indo-mestizas” y la “indigenización” de los criollos y habitantes de origen europeo. A mi modo de ver, ese proceso de mestizaje

⁵⁵ Lienhard, *op. cit.*, p.136.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

pigmentado, por aventurar un calificativo, tiene también un límite. En el caso de la aculturación estrictamente lingüística, el escritor actual no pasa ya por un proceso largo y sincrético del que participan ambas tradiciones. El caso de José María Arguedas es contundente. Arguedas aprendió primero el quechua pero casi siempre escribió en español. Cuando lo hizo en quechua nunca lo llevó a cabo dentro de los parámetros de la tradición culta de la poesía quechua. No hay un proceso sincrético en el escritor peruano; Arguedas es, y lo digo sin cortapisas, el estereotipo de mayor raigambre del escritor latinoamericano actual. Un hombre que no vivió un proceso sincrético sino que, por el contrario, nació con esa cosmovisión sincrética, que son dos cosas distintas. Lienhard apunta en su tesis a una perspectiva más cómoda de las condiciones de la realidad. Al aludir constantemente a la historia de la Conquista y la Colonia, olvida un mundo más cercano que, paradójicamente, le es lejano a la vez.

Si es verdad que en el terreno lingüístico se realizan ciertos fenómenos circunscritos de fusión, no es menos evidente que éstos no logren borrar la coexistencia conflictiva de prácticas disímiles. Para decirlo de modo muy simplificado: si una parte de los autóctonos se dejó europeizar idiomáticamente, y si algunos grupos descendientes de los colonizadores adoptaron el uso de idiomas amerindios, no desaparecieron en el continente ni las lenguas autóctonas ni las europeas. En cuanto a los idiomas “nuevos” o “mixtos” que suscitó el roce entre los primeros y los segundos, su falta de estabilidad, debida a un hibridismo no resuelto, no permite colocarlos en el pedestal del mestizaje armonioso.⁵⁷

⁵⁷ *Ibid.*, p. 148.

Hablar a la ligera de un lenguaje mixto en la literatura latinoamericana me parece una estimación errónea. La forma de escribir de los escritores aludidos no se fundamenta en la utilización de un “lenguaje mixto”, cualquiera que sea la acepción de Lienhard al respecto. Probablemente uno pueda entender el español actual como parte de un proceso de transformaciones que ha tenido su principal cualidad en la incorporación de distintos elementos propios de dos culturas. Pero nunca para llamar mixto al resultado. Me parece que aquí hay un problema de apreciaciones, un conflicto que es para mí lo que orilla a Lienhard a la confusión. De nuevo es la polémica en torno a la oralidad y a la escritura, sobre todo al momento de señalar ambas desde dos perspectivas que aparentemente son opuestas y, por ello, en principio fáciles de dilucidar. La escritura, acaso mixta en palabras de Lienhard, nunca será análoga a una forma concreta de expresión oral. No se habla como se escribe. Hay una imposición del lenguaje a través de la fuerza; esto anula por completo la conclusión referente a un posible mestizaje armonioso. Ningún mestizaje lo es. Si partimos de la base de que los procesos de mestizaje son en primera instancia una contienda, entendida ésta como confrontación de dos culturas diferentes, el resultado nunca podrá calificarse como armonioso, concepto por lo demás romántico o ideal. Lienhard juega con una doble moral. Por un lado alude a una imposición agresiva y la dota de una connotación peyorativa *in extremis*; por otro, habla de una posible forma de expresión armoniosa –el mestizaje– que sin embargo ha tenido un origen conflictivo y muchas veces ignominioso.

Más adelante trasciende la influencia prehispánica y aterriza en la presencia de un sociolecto rural, arcaico:

En una parte de las literaturas alternativas no interfiere ya ningún idioma prehispánico, sino un sociolecto rural y arcaico, más o menos alejado de la norma culta, como sucede sin duda en los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo. El hibridismo basado en la interferencia de un sociolecto no 'indígena', sino arcaico, probablemente no se percibiría si no fuera por un hibridismo paralelo en las estructuras narrativas y la cosmovisión subyacente. Fenómenos algo semejantes se han dado en la literatura europea; la especificidad de un caso como el de Rulfo radica en que sus narraciones se hallan impregnadas de una cosmovisión campesina en que vibra todavía la de los antiguos mexicanos.⁵⁸

Lienhard se acerca por momentos a la consolidación de un modelo sobrio, pero lo abandona. Ciertamente, la herencia del mundo campesino es otorgada por la visión de mundo propia del universo prehispánico. No obstante, pareciera que Lienhard considera a Rulfo un caso aislado en la producción literaria latinoamericana de la segunda mitad de siglo. Muchas de las novelas que pertenecen a la llamada literatura alternativa o de la transculturación, son rurales. Resulta entonces sintomático que la influencia sea de un mundo que a todas luces está concebido por un bagaje tradicional de orden oral. La pregunta que se exige abiertamente al respecto es: ¿el origen de la oralidad pertenece exclusivamente al universo indígena y, por razones análogas, al entorno rural? La respuesta es no y la argumentaré en el próximo capítulo.

Probablemente *La voz y su huella* sea uno de los textos más polémicos sobre esta temática en los últimos años. La aportación de Lienhard, independientemente de que pueda ser criticada, es una apuesta novedosa y propositiva que tiene un eje conductor sensatamente argumentado. En ese sentido, una propuesta realmente interesante es la alusión a la doble

⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

determinación de la literatura alternativa, una parte que le corresponde al depositario de la memoria oral y otra al dueño de la escritura. El primero abanderará una instancia colectiva que es propietaria del saber del texto; el segundo es el autor oficial del texto y controlador del sentido. Esta peculiaridad no es para Lienhard ni “oralidad escrita” ni de “escritura oral”, sino que “constituye una literatura alternativa escrita que se inscribe en los márgenes —abiertos hacia las culturas orales— de la cultura escritural hegemónica”.⁵⁹ Y más adelante abunda: “Todos estos escritores [Arguedas, Roa, Rulfo], para adquirir las formas modernas de narrar que ellos efectivamente emplean, tuvieron que ‘renegar’, en un cierto sentido, de la cultura de sus antepasados. Su escritura no puede representar directamente, pues, la voz de las subsociedades marginadas. Ahora, si esta narrativa no es, todavía, una literatura escrita de los sectores marginados, es posible que la vaya preparando o anticipando.”⁶⁰

Hay una particularidad en el discurso de Lienhard que no deja de incomodarme. Después de una lectura cuidadosa de todo el texto, he concluido que *La voz y su huella* es tal vez una semblanza preparatoria que antecede a una probable perorata literaria desde la marginalidad. En ese sentido, las recurrentes afirmaciones de Lienhard en torno a esas “subsociedades”, podrían percibirse en virtud de un posible denuedo de los escritores latinoamericanos. Es cierto que todos los comentarios críticos sobre cualquier tema gozan del privilegio de un horizonte hermenéutico peculiar, es decir, todo mundo tiene derecho a su propia lectura de un fenómeno complejo, pero lo cierto es que en muchos momentos del texto parece que Lienhard

⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁰ *Ibidem.*

busca, entre sus escritores referidos, al paladín literario de lo marginal. Como si el privilegio de la aportación estética lo tuviera exclusivamente el representante artístico de la resistencia.

Es preocupante, por otra parte, que dentro de los pilares que edifican la llamada literatura alternativa –la oralidad y la escritura– exista un juicio de valor de orden convencional, en términos de vicios y virtudes, que justifique una valoración adicional del discurso oral en relación con el escrito:

Entre la expresión oral y el texto escrito existe una asimetría notoria. El sistema de expresión “oral”, en efecto trabaja con una cantidad mucho mayor de códigos que el de la escritura. El texto escrito tiende, esquemáticamente, a sugerir un discurso humano por medio de signos gráficos convencionales. Pero tal discurso sólo se actualiza (deja de ser “letra muerta”) en la imaginación del lector. Además de los códigos lingüísticos (idioma y sus registros), la narración escrita se vale de una serie de convenciones elaboradas fundamentalmente dentro de la tradición escritural occidental.⁶¹

Es natural que exista una “asimetría notoria” entre lo oral y lo escrito. Al final ambas son formas de expresión construidas con base en diversidades contextuales, culturales y de propósitos. Ahora, que sean distintas no significa que una sea más difícil que otra, ni que el hecho de que incorporen un mayor número de códigos a alguna de ellas haga más accesible o complicada. Sería como preguntarle a un chino qué idioma es más difícil, si el chino o el español. El sistema de expresión de la oralidad es distinto al de la escritura y, probablemente desde una mirada occidental como la nuestra, que es también

⁶¹ *Ibid.*, p. 196.

la de Lienhard, resulte embarazoso entender esa otra cosmovisión y sistematización expresiva.

La última parte de *La voz y su huella* es un recorrido mucho más acotado de la literatura alternativa, en particular de la llamada literatura peruana andina, la otra región geográfica, además de México, donde se dio un proceso abigarrado de mestizaje cultural y racial. La tarea del escritor andino, escribe Lienhard, es inconfundible:

Cuando un escritor se propone trasladar un producto del sistema oral a un texto literario, tiene que extraerlo de su contexto original, despojarlo de su materialidad, reducir su espesor semiótico a la expresión verbal. Los problemas planteados por la transformación de la expresión oral en escritura han dejado profundas huellas en los textos de Guamán Poma y Arguedas.⁶²

Y más adelante:

Fáciles de detectar, aunque no superficiales, los efectos de la subversión lingüística del texto "español" por factores oriundos de la oralidad andina, especialmente quechua, señalan directa o indirectamente la presencia perturbadora de una cosmovisión no –o no eternamente– occidental. Ésta informa la organización temporal y espacial del relato.⁶³

Resulta aventurada la apreciación anterior. La tesis de Lienhard es que hubo en algún momento literatura creada por escritores originarios de América Latina, caso concreto Guamán Poma de Ayala, que antecede desde el punto de vista formal y estructural a la escritura de la literatura alternativa. No es que

⁶² *Ibid.*, p. 197.

⁶³ *Ibid.*, p. 203.

deje de lado la capacidad y originalidad de escritores tan importantes y representativos para la configuración de la cultura latinoamericana como Guamán Poma o el mismo Inca Garcilaso de la Vega, pero es por lo demás sintomático que los escritores latinoamericanos de la segunda mitad de siglo XX, hayan escrito como lo hicieron hasta ese momento y no antes⁶⁴. Así, afirmar que la influencia formal de, por ejemplo, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, fue la *Nueva Crónica* de Guamán Poma y no escritores extranjeros en los que se evidencia una estructura compleja de escritura como Faulkner, Dos Passos o Henry James, me parece desafortunado. Las rupturas temporales, la fragmentación de personajes, el *stream of consciousness* o el cambio de voces en la narración, son características propias de la obra de esos escritores. El propio Fuentes lo ha reconocido públicamente. Por lo mismo, es casi incongruente que se señale a un autor “latinoamericano” (no sé en qué medida Guamán Poma pueda serlo como tal) como el origen formal de los escritores alternativos, sobre todo cuando el proceso sincrético se construye con base en las cualidades de lo autóctono y de la influencia formal de la literatura de fuera. No quisiera abundar en este asunto, pues no es motivo de este trabajo y desviaría la atención de los temas para comentar.

Concluye Lienhard su tesis:

La característica principal de la literatura alternativa es el “secuestro” de una nueva forma de tradición metropolitana (en este caso, la novela vanguardista) para elaborar literariamente el discurso de un sector marginado –aquí, el de

⁶⁴ Sobre la literatura peruana alterna, como Guamán Poma de Ayala o el Inca Garcilaso de la Vega, puede consultarse el libro de Edmundo Bendezú, *La otra literatura peruana* (México, FCE. 1986). No es un estudio de la influencia de lo autóctono sobre lo letrado, sino un amplio panorama de la literatura alterna, escrita en quechua, que se desarrolló en esa región geográfica durante la Colonia.

ciertas subsociedades rurales culturalmente arcaicas y políticamente periféricas. Para el escritor profundamente marcado por una experiencia “provinciana”, las prácticas simbólicas rituales y narrativas de estos sectores predominantemente orales constituyen como un “texto” que penetrará de varios modos en el intertexto de la narración escrita. Lo que facilita una recepción puramente “occidental” de los textos es sin duda el hecho de que el “dueño de la escritura” posee un dominio perfecto de su tradición.⁶⁵

De nuevo, me parece que Lienhard se equivoca al abanderar la literatura alternativa con el estandarte de un discurso marginal. La voz de una cultura, legítima en su representación, difícilmente se construye conscientemente. Los escritores de la literatura alternativa nunca escribieron pensando en que sus libros serían la palabra de ese otro mundo, una cosmovisión que en sentido estricto no les pertenecía. No hablan de marginalidad desde lo marginal. Describen y documentan los usos y costumbres de esas “subsociedades”, pero su discurso literario es interpretado a posteriori. Sería difícil, que alguien en su sano juicio pensara que Comala es el último reducto de la resistencia oral, autóctona y, por lo tanto, bienaventurada y destinada a ser paradójicamente el otro nombre del cielo. También afirmar que el “dueño de la escritura” posee un dominio perfecto de su tradición es arriesgado. Estimo que no la conoce por completo, en particular, porque es ya bastante complicado de por sí definir los límites del mundo occidental.⁶⁶

El tono de Lienhard no deja de ser por momentos afín con la anacrónica “teoría de la dependencia”, a saber, una interpretación excluyente en términos

⁶⁵ Lienhard *op. cit.*, p. 275.

⁶⁶ No deja de ser tentador evocar el polémico libro de Harold Bloom, *El canon occidental* (Tr. Damian Alou, Barcelona, Anagrama, 1995), no porque sea un referente que delimite los umbrales de lo “occidental”, sino porque es un discurso escrito desde Occidente sobre Occidente. Todo libro evidencia la carga ideológica de su propia cultura.

de vicios y virtudes, de buenos y malos, de la literatura actual, afianzada en una condena sistemática de lo “europeo” u “occidental” que se ha impuesto sobre lo “autóctono”. Aun así, es importante señalar que *La voz y su huella* es el primer acercamiento importante, y propositivo, para dilucidar cuáles son las características propias de esa forma tan especial de escribir, una manifestación que parece no tener lugar de residencia y que es, en el fondo, víctima y victimaria de la trashumancia.

El hibridismo de García Canclini

Dentro de las interpretaciones que incorporan elementos opuestos o diversos para entender las formas de la narrativa actual en América Latina, está el libro *Culturas híbridas* del argentino radicado en México, Néstor García Canclini. Si bien es cierto que el análisis de Canclini se centra sobre todo en la iluminación de los cruces socioculturales entre lo tradicional y lo moderno, es un estudio que puede ayudar a entender, en el caso de la literatura, la articulación de un discurso *sui generis* que obedece a dos cosmovisiones llenas de referencias extraliterarias. Escribe Canclini:

El estudio de las bases culturales heterogéneas e híbridas de ese poder puede llevarnos a entender un poco más de los caminos oblicuos, llenos de transacciones, en que esas fuerzas actúan. Permite estudiar los diversos sentidos de la modernidad no sólo como simples divergencias entre corrientes, también como manifestación de conflictos irresueltos.⁶⁷

⁶⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 25.

La postura de Canclini en el fondo no apunta a un proceso cultural que haya tenido ya una finalización, sino a un conjunto de dinámicas que se están construyendo y retroalimentando en todo momento. Esos “conflictos irresueltos” son parte del eslabón que Canclini deja abierto para la crítica: el hibridismo no es un conflicto estático sino dinámico, que va desde la literatura hasta la religión,

... pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos ‘cultos’, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.⁶⁸

Pareciera que la asociación realizada en torno a lo rural e indígena es lo tradicional en función de lo marginal. Páginas después, Canclini escribe sobre la literatura:

Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo [...] se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa, que permitió la profesionalización de algunos artistas y escritores [...]⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

García Canclini va dilucidando su tesis hibridista sobre la literatura latinoamericana contemporánea: lo popular como sinónimo de tradición y lo culto como propio de la modernización. El choque de ambos aspectos motivará como resultado una serie de “contradicciones y discrepancias internas” que se expresarán en una heterogeneidad sociocultural formada por diferentes temporalidades históricas.

Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tiene patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.⁷⁰

La conclusión de Canclini es más menos la siguiente: existe un hilo conductor entre lo moderno, culto y hegemónico que se contrapone a otro, formado por lo tradicional, popular y subalterno. En este proceso existe una contienda en la que al final ambos segmentos van a influirse mutuamente, con sus paradojas, divergencias y disensiones. Esto originará una forma de expresión en continuo desarrollo que tenderá a derribar las fronteras comunicantes de ambos sectores.

Las hibridaciones descritas a lo largo de este libro nos hacen concluir que todas las culturas son de frontera [...] todas las artes se desarrollan en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, los videos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambiados con

⁷⁰ *Ibid.*, p. 191.

otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.⁷¹

Sin denostar la disciplina, la conclusión de Canclini es propia de un antropólogo, es decir, parte de la vieja tesis de que no existen límites disciplinarios y que todas las perspectivas están al servicio las unas de las otras, sin distinguir linderos. Hay una frase de Noam Chomsky, gran estudioso interdisciplinario, que dice que la originalidad es ejercer nuestra libertad dentro de ciertos límites. Y es cierto. La apertura disciplinaria despiadada lo único que produce es en muchos casos la pérdida de un objeto concreto de estudio y, por extensión, motiva vaguedades exegéticas. En el caso de Canclini, pareciera que en el hibridismo, al no existir fronteras, lo popular está al servicio de lo culto y viceversa, y las categorías para definir al “artista” serían tan indeterminadas que igual podrían utilizarse para hacer un estudio serio sobre *Paradiso*, que para hacer la radiografía cultural de un tragafuegos de la ciudad de México. La suposición es que hay una transposición de valores, originada en gran medida por los *mass media*, que derrumba todas las barreras culturales habidas y todo debe estar prefigurado por la interdisciplinarietàad.

Se preguntará el lector la razón de hacer una alusión a *Culturas híbridas*, siendo que el comentario anterior se sale por momentos de los motivos principales del presente trabajo. Viene a cuento porque así como existe una “oposición simbiótica”, por llamarlo de alguna forma, entre lo moderno y tradicional, hay también una clara tendencia a relacionar lo popular con lo oral y lo culto con lo letrado, disertación que en el fondo podría ubicarse en lo ya comentado hace algunos años por Umberto Eco en sus

⁷¹ *Ibid.*, pp. 325-326.

*Apocalípticos e integrados*⁷². Lo que me preocupa al respecto, y lo trataré más adelante, es si en efecto existe una predeterminación que ubique la expresión oral como el medio de lo popular y la escritura como vehículo de lo culto. Es cierto que habría que empezar por definir qué es culto y qué es popular para poder hacer una interpretación sensata; sin embargo, si en este momento nos remitimos a las concepciones convencionales de los términos, sí podríamos pensar en dicha asociación. Mi diferencia con García Canclini estriba por un lado en que no es posible establecer un estudio serio, basado en un método científico inveterado, sin delimitar el objeto de estudio; por otro, desde su perspectiva, al existir procesos de hibridación que son indeterminados, todo sería susceptible de análisis, siempre en virtud de “la comunicación y el conocimiento”. Ese es, a mi modo de ver, uno de los problemas más evidentes de la antropología, que no sabe dónde empieza y dónde termina tanto su método como su objeto de estudio⁷³. Pero como éste es un estudio literario, regresemos a la literatura.

Cornejo Polar y la heterogeneidad

Antonio Cornejo Polar es un caso singular dentro de la crítica literaria latinoamericana. Tiene una trayectoria notable, con aportaciones

⁷² Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Tr. Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1975.

⁷³ No es que quiera polemizar con los colegas antropólogos respecto de su disciplina; de hecho, en la actualidad hay una corriente que tiende a hacer lecturas más o menos antropológicas de las obras literarias. Al respecto, los trabajos de Clifford Geertz y James Clifford son sobresalientes.

esclarecedoras como *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), *La novela indigenista* (1980), comentado ya en este capítulo y, sobre todo, *Escribir en el aire* (1994), libro que, me parece, sustenta contundentemente la tesis que Cornejo había ido configurando a lo largo de su vida: la heterogeneidad socio-cultural de la historia y literatura latinoamericanas. Antes de aterrizar en el comentario de *Escribir en el aire*, libro que me interesa en este momento, quisiera escribir una breve semblanza intelectual de Cornejo, para hallar el hilo conductor de su tesis del final de su vida.⁷⁴ En principio comentaré brevemente un artículo publicado en 1987: “La literatura y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias”.⁷⁵

Aun cuando, ya al final de su vida, negara de alguna manera la categoría “totalidad contradictoria” utilizada en dicho artículo para definir una gran parte de la literatura latinoamericana, se sabe que la simple articulación de preguntas en un trabajo de investigación científica, es ya un gran avance en el recorrido metodológico, aspecto por el cual me parece interesante este texto. En ese sentido, los cuestionamientos más recurrentes del artículo giran en torno a la ordenación temporal de la producción literaria en América Latina y a la delimitación de campos cognoscitivos, en particular la configuración de

⁷⁴ Cornejo Polar murió en Berkeley en 1997. Para una fuente detallada sobre toda su bibliografía, puede consultarse el libro coordinado por José Antonio Mazzott y U. Juan Zevallos Aguilar, *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (Filadelfia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996).

⁷⁵ Antonio Cornejo Polar, “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias” en Ana Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, COLMEX, 1987, pp. 123-136. El volumen contiene los textos leídos por especialistas en la temática en la reunión titulada “Para una historia de la literatura latinoamericana”, celebrada en Caracas en noviembre de 1982. Entre otros participaron Antonio Cándido, Jean Franco, Rafael Gutiérrez Girardot y Mario Valdés.

Latinoamérica como unidad y su subsecuente estructura geográfica. Este último punto Cornejo lo divide en dos aspectos: las literaturas nacionales y las literaturas regionales y sus contradicciones internas.

Desde *La novela indigenista*, el crítico peruano exponía los problemas, en ese caso concretamente sobre el indigenismo, las contradicciones y la heterogeneidad de esa realidad particular: "... la base social del indigenismo, a más de ser esencial e inevitablemente heterogénea, puede ser peligrosamente confusa"⁷⁶; confusión enmarcada precisamente por esa diversidad y contradicción cultural que caracteriza lo latinoamericano.

De tal forma, regresando al artículo, Cornejo propone, exige, la presencia invariable de dos premisas de suma importancia para el análisis: la literatura latinoamericana como consecuencia de la realidad histórica de Hispanoamérica y la literatura de Latinoamérica como parte de la historia social de América Latina y parte constitutiva de ella⁷⁷. La literatura, apunta, forma parte de una realidad concreta y no sólo se mantiene como espectadora de la dinámica cotidiana sino que participa e influye en la construcción de los procesos históricos. Pero, así como la escritura de la historia es selectiva y arbitraria, en literatura, o más bien en la escritura de una historiografía, habrá también una parte privilegiada: la crítica de la propia literatura, que se encargará de delimitar, segregar y excluir obras, procesos histórico-literarios y autores, a partir de la creación de vínculos, interpretaciones y asignaciones de legitimidad a los textos. De alguna manera, *el crítico* –aunque Cornejo no lo diga abiertamente– será el constructor del canon latinoamericano.

⁷⁶ Cornejo Polar, *La novela indigenista*, p. 20.

⁷⁷ "La literatura...", p. 123.

Ahora bien, uno de los planteamientos cardinales para Cornejo tiene que ver con la producción literaria de las regiones, constituidas por una "multiplicidad de literaturas"; esto es que, más allá de la expresión literaria en español, hay otras en lenguas autóctonas, generalmente circunscritas a la literatura oral, que son excluidas de los análisis tradicionales. Ante esta perspectiva, podemos extraer puntos importantes. Por un lado, la crítica abierta al sistema literario convencional (Cornejo lo llama occidental; convencional me parece más apropiado) que excluye la expresión literaria diferente al español, asociada con la cultura oral. Por otro lado, observa la imposibilidad que produce el enfrentamiento de dos lenguas distintas y "dos procesos de formalización incompatibles (la escritura y oralidad)"⁷⁸. Sostiene: "ningún sistema es representativo de América Latina". Esta última afirmación es sintomática y reveladora; el hecho de que no exista ningún sistema que pueda explicar o aglutinar la producción literaria latinoamericana, quiere decir que se tiene que crear un modelo que se adapte a las características y exigencias de esa expresión, de ahí la discusión en torno a una nueva historiografía. Me parece importante resaltar este comentario, pues rechaza *a priori* todos los sistemas literarios existentes como susceptibles de aplicación en Latinoamérica. No hay que adaptar sino que hay que incorporar lo existente a un producto nuevo y sincrético. Una propuesta que, hace ya más de veinte años, Cornejo había dejado ver entre líneas en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, al referirse a la narrativa de Arguedas como "obra del lenguaje": "Con este lenguaje, dos veces real si se quiere [oralidad y escritura a la vez], José María Arguedas relata una sobrecogedora y bellísima historia,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 126.

la historia de nuestra América"⁷⁹. La historia de Nuestra América que, de alguna manera, debe ser paralela y a la vez constitutiva de la historia de la literatura latinoamericana. ¿Pero cómo logran compenetrarse historia y literatura en una realidad aparentemente inexistente, o por lo menos indefinida, como lo es América Latina? Cornejo sugiere, en primera instancia, que el simple planteamiento de preguntas es excesivo y para evitarse discusiones sin trascendencia toma como punto de partida la existencia *de facto* de América Latina; después, la ve como un proceso histórico abierto, formado por una "vasta y heteróclita suprarregión". El proceso histórico común es verificable en la relación existente en situaciones de máximo relieve: la Conquista, el orden colonial o el orden neocolonial, por ejemplo; todas relaciones autorreferenciales. También, hay que tener en cuenta los fenómenos de homogeneización a partir de los canales de comunicación y los procesos coyunturales; por último, tesis que sería la más discutible, la ideología de la integración latinoamericana como parte activa de la realidad de América Latina⁸⁰. Así, Cornejo resume, quizás arbitrariamente pero con razonamientos casi inobjectables, la unidad de Latinoamérica como tal, cuyo sistema literario se construye a partir de las contradicciones internas de las literaturas regionales, las literaturas nacionales y las propias fuerzas que construyen la integración. Concluye:

La literatura latinoamericana está formada por varios sistemas literarios que son parte de la heterogeneidad étnico-social de América Latina, pero éstos sistemas no son independientes: producidos dentro de un proceso histórico común, se

⁷⁹ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 23.

⁸⁰ "La literatura latinoamericana...", p. 131.

relacionan entre sí mediante vínculos de contradicción, que esa misma historia explica, y constituyen, como conjunto, una totalidad asimismo contradictoria, Es atributo del pensamiento crítico determinar el nivel de abstracción que empleará para fijar los límites de esa totalidad, que pueden ser los de una nación, una región o los de América Latina íntegra, estableciendo en cada caso la red de contradicciones concretas que definen ese objeto y el modo como se transforman históricamente.⁸¹

Empero, no quisiera pasar por alto una frase esencial, que Cornejo desarrollaría con amplitud años más tarde: "El itinerario de las investigaciones tendrá que ir desde la oralidad hasta la escritura y frecuentar realidades tal vez incompatibles".⁸² En 1994, con la publicación de *Escribir en el aire*⁸³, Cornejo Polar logra afianzar su tesis sobre la heterogeneidad de la literatura latinoamericana, que se basa en un entrecruzamiento de formas orales y escritas y en un mosaico de contradicciones que no está aislado de la sociedad que las produce; una sociedad con una historia, a su vez, contradictoria.

Es razonable que se tomen los límites de lo regional, lo nacional o lo latinoamericano, para delimitar de la misma forma la historiografía de Latinoamérica, pero no es gratuito que se sugiera una estructura evidente a todas luces, aunque en el fondo compleja y conflictiva, como es la de los mecanismos de conformación de esa literatura, es decir, la oralidad y la escritura. Cornejo, en la primera parte del libro, reflexiona sobre el llamado diálogo de Cajamarca entre el Inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde, y

⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

⁸² *Ibid.*, p. 129.

⁸³ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994. El título hace alusión al verso del poema tradicionalmente llamado "Pedro Rojas", del libro *España, aparta de mí este Cáliz* de César Vallejo: "Solía escribir con su dedo grande en el aire".

exhibe las características, códigos y estructura de la historia tanto de la oralidad como de la escritura. Es decir, hay una necesidad de incorporar al análisis las literaturas coloniales y prehispánicas:

Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y por qué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, dio lugar al desasosegado lamento o a la inquietante celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva.⁸⁴

Inmediatamente después complementa:

Todo hace suponer que en América Latina esa franja excepcionalmente fluida y compleja, especialmente cuando se asume, como debe asumirse, que su literatura no es sólo la que escribe en español o en otras lenguas europeas la élite letrada –que, por lo demás, muchas veces resulta ininteligible si se mutilan sus entreverados vínculos con la oralidad.⁸⁵

Con lo anterior se intuye que no sólo habría que incorporar las producciones literarias provenientes de la llamada cultura letrada o alta cultura, sino también ver en qué medida esa literatura es producto de un recorrido sinuoso, de fricciones culturales, que hacen al final una expresión, en palabras de Cornejo, heterogénea, con origen en la oralidad y desenlace en la escritura. El planteamiento resulta sugestivo porque no solamente habla de una posible explicación de las características de la literatura sino que deja entrever, tal vez lánguidamente pero con conciencia de causa, que hay un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

problema que trasciende la literatura, que es la pregunta sobre la esencia cultural y funcionamiento de América Latina. El énfasis para entender una parcialidad de esa dinámica y trasladarla a una parte representativa de su manera de actuar es “la índole excepcionalmente compleja de la literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí, tal como se produce, de manera dramáticamente evidente, en el área andina”.⁸⁶ Una suerte de disquisición que muestre lo existente entre “la voz de las culturas ágrafas” y “la letra de institución literaria de origen occidental”. No deja de sorprender, sin embargo, que señale como principio de todo el dilema el fenómeno de la Conquista:

El mito prehispánico, el sermonario de la evangelización colonial o las más audaces propuestas de modernización, para anotar sólo tres casos, pueden coexistir en un solo discurso y conferirle un espesor histórico sin duda perturbador. De esta manera la sincronía del texto, como experiencia semántica que teóricamente parece bloquearse en un solo tiempo, resulta siquiera una parte engañosa. Mi apuesta es que se puede (y a veces se debe) historiar la sincronía, por más aporístico que semeje este enunciado.⁸⁷

Es probable que historizar la sincronía sea una labor titánica en el panorama hermenéutico de la cultura latinoamericana, por lo mismo creo que Cornejo tropieza con uno de los escollos más comunes en los trabajos de investigación: para documentar el objeto de estudio en este caso la “sincronía”, habría que definir en primera instancia qué se entiende desde esta

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

perspectiva por sincronía, pues su estructura semántica –según lo sugiere Cornejo– transgrede lo dictado por el diccionario de la Real Academia; es, más bien, un concepto ideológico que no resulta sencillo definir, sobre todo en el entendido de que incorpora factores que muchas veces escapan al análisis temporal, como es la presencia de un sujeto complejo, múltiple, abigarrado, cambiante y fluido, en palabras de Cornejo Polar.

El carácter mesiánico es, incluso, conmovedor por momentos:

No intento lamentar ni celebrar lo que la historia hizo; quiero, al menos por el momento, zafarme del cepto que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez por todas y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo), que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia. En otras palabras: quiero escapar del legado romántico –o más genéricamente moderno– que nos exige ser lo que no somos: sujetos, fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo, para explorar –no sin temor– un horizonte en el que el sujeto renuncie al imantado poder que recoge en su seno –para desactivarlas– todas las disidencias y anomalías. Y que –en cambio– se reconoce no en uno sino en varios rostros, inclusive en sus transformaciones más agudas.⁸⁸

Es cierto, como el mismo Cornejo lo apunta en su libro, que el crítico debe asumir un grado de abstracción que le permita entender circunstancias que en un primer momento carezcan de concreción. No obstante, concluir que “lo latinoamericano” no está acicalado de base por “sujetos fuertes sólidos y estables” y sí por “varios rostros de transformaciones agudas”, ubicaría la discusión en una perspectiva camaleónica de difícil interpretación. Creo, y es

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

una idea que he venido desarrollando implícitamente a través de mis comentarios sobre los autores citados en este capítulo, que la dinámica de la exclusión, es decir, de la descalificación para decir lo que no somos, puede ser un factor que a la larga cree conflictos mucho mayores en el marco de las definiciones conceptuales. Es sabido que la historia es un eje paralelo a la literatura que por momentos se manifiesta de manera perpendicular y ayuda a entender los procesos literarios, pero es cuestionable la afirmación de que la escritura de los Andes es asimismo un asunto de conquista y dominio⁸⁹. A mi modo de ver, el estudio de la Conquista y la Colonia serían indispensables en el supuesto caso de que se quisiera profundizar en autores que realizaron su trabajo en esas épocas, caso concreto, el Inca Garcilaso de la Vega o Guamán Poma de Ayala, mas no en la literatura actual. Decir que para entender a José María Arguedas, por ejemplo, es necesario entender primero qué fue el dominio de la conquista o la hegemonía colonial, para realizar una radiografía de su obra, me parece una idea un tanto exagerada. Probablemente la alusión a la tradición oral prehispánica sea necesaria para el estudio que nos toca en la medida que ésta sea vista como un punto de partida de la discusión, mas no como la explicación de todas las dinámicas existentes.

Respecto de lo anterior, y en palabras de Cornejo, pareciera que en el proceso de articulación del discurso, hay un triunfo de la letra sobre la voz. Más adelante, aunque lo haga con tibieza, sugiere que hay visos de resistencia oral que salen a relucir en la transcripción de textos de crónicas o acontecimientos importantes, como el llamado “Diálogo de Cajamarca”:

⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

En más de un sentido, estos textos están a caballo entre el quechua y el español y entre la oralidad y la escritura. Sin duda residen en un lugar ambiguo y conflictivo, en la intersección de dos historias y dos culturas, pero también delatan que la letra (aunque todavía misteriosa en gran parte) se ha impuesto siquiera parcialmente a la voz, aunque el costo de transformarse a sí misma hasta un punto que a veces –lo he dicho antes– traspasa el límite máximo de la inteligibilidad. Como se trata de representaciones que finalmente se realizan en y con la palabra hablada, el apego casi mágico a la grafía de los letrados bien podría ser signo de un imaginario cautivo (y cautivado) pero al mismo tiempo (paradójicamente) **un gesto de resistencia y reivindicación**: no importa que la letra diga poco o nada, pero a través de ella (ínocultablemente ajena y trastornada) es que se puede escuchar una voz. Antes he sugerido que se trata, hipotéticamente, de un proceso rearcaizador; y ahora es posible reafirmar que el recitado de textos actualmente ininteligibles supone en efecto una acción ritual que parece regresar a un momento anterior, cuando la letra no era indispensable...⁹⁰

En apariencia la idea principal de Cornejo es la vigencia y presencia de la voz a partir de la manifestación escrita, es decir, el medio de la oralidad, para que ésta se observe de alguna manera, es la letra. A mi modo de ver, el punto seminal de la referencia anterior, y que me he encargado de subrayar, es cómo alcanzan a vislumbrarse ciertos vestigios de voz a lo largo de los textos escritos. Esto no es más, y a la palabra deberíamos sustraerla de toda su connotación ideológica tradicional, que la “resistencia” de facto de una cultura que se niega a desaparecer. Las culturas, como la materia, no se crean ni se destruyen; se transforman. En el caso de la transcripción de textos en las épocas coloniales, las formas tradicionales de las culturas prehispánicas, manifestadas a través de medios de expresión de carácter oral, estarán

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 70-71. El subrayado es mío.

presentes de una manera u otra en los textos nuevos. La categoría de "resistencia" parece ser la clave de todo: cómo la tradición envuelve fantasmalmente la imposición y produce un discurso simbiótico que no obedece a los patrones de ninguno de los otros dos: el prehispánico y el "occidental".⁹¹

Como comentario adicional, que ampliaré en el siguiente capítulo, observo que la polaridad entre la oralidad y la escritura no debe verse nunca como una dualidad entre vencidos y vencedores o como contienda de mártires y verdugos. La asunción de dicho paralelismo intervendría negativamente en la exégesis, pues sería difícil extraer las cualidades morales de cada uno de los términos. Lo cual, como es de suponerse, prejuiciaría la lectura de ambos fenómenos.

Hay un apartado del libro de Cornejo que puede resultar sugestivo y enriquecedor para la creación de mi modelo. Los planos testimoniales tanto de la oralidad como de la escritura son distintos; el primero se ubica en un espacio público para emitir sus significados; en cambio, el segundo lo hace en el privado. En el caso de la transcripción de las crónicas existe la resonancia de las voces indígenas, pero son escritas normalmente por un solo autor. Este puede ser una analogía importante con la literatura latinoamericana actual.

Cornejo Polar legitima, a través de la recreación ficcional de apartados históricos, una de sus tesis fundamentales: las contradicciones existentes en la

⁹¹ No es objeto de este estudio, pero sí valdría la pena comentar que ese proceso de resistencia, la tradición navegando por la letra, trasciende hasta nuestros días y se manifiesta no propiamente en la literatura latinoamericana, sino en la estrictamente "occidental". Por ejemplo, sería interesante documentar cómo influye la cultura mexicana en novelas tan importantes como *El poder y la gloria* de Graham Greene o *La serpiente emplumada* de D.H. Lawrence. Me reservo la ampliación del comentario para un trabajo futuro; no obstante, sobre algunos aspectos de la temática puede consultarse mi libro *Bajo el volcán y el otro Lowry* (México, CNCA-FETA, 1998).

totalidad del discurso histórico y, por extensión, también la acción de contrarios en la literatura:

... inclusive cuando se trata de una oposición radical como la que enfrenta a la oralidad y a la escritura, y a las discordantes racionalidades de la historia que son mutuamente incompatibles, la única opción del pensamiento crítico consiste en asumir como objeto de conocimiento esa oposición, como ha sucedido hasta ahora, sólo se percibe un lado del asunto y ese lado no tiene sentido por ni en sí mismo.⁹²

Y más adelante ubica en definitiva el objeto de estudio de la tradición literaria latinoamericana:

En este orden de cosas, el verdadero objeto es ese cruce de contradicciones. Su materia es la historia que imbrica inextricablemente varios, diversos y muy opuestos tiempos, conciencias y discursos. Desde entonces nuestra literatura comienza la conquista y apropiación de la letra, pero instalada en ese espacio – el espacio de la ciudad letrada– no deja sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible, el deseo de la voz.⁹³

La tesis de Cornejo manifiesta sin duda la iluminación de un sujeto nuevo, desgarrado como él lo califica, que navegará por corrientes siempre contradictorias, casi imperecederamente hostiles y en pocos casos benévolas. Un hombre que constantemente será puesto a prueba, en un ejercicio arbitrario que se reduce al albur, al azar. El desgarrado latinoamericano tiene conciencia nebulosa e inexacta; es víctima de las coincidencias y oscila entre el arrebatado y

⁹² *Ibid.*, p. 88.

⁹³ *Ibid.*, p. 89.

la euforia. La contradicción no reside únicamente en su *ethos*; discurre insensatamente por su discurso, su historia, su nostalgia. Acaso la narración de un héroe fracasado, no por su individualidad sino por su entorno. La conciencia del narrador latinoamericano habita, no sin crueldad inherente, los filos de dos mundos, un espacio ambiguo que resulta, de nuevo, de la contradicción entre la oralidad y la escritura, dos constructos inclementes, al parecer perennes, que –para bien de los que reflexionamos sobre el ser histórico-literario de América Latina– seguirán causando numerosos dolores de cabeza.

Capítulo 2

Entre la comarca oral y la ciudad letrada

... porque no es posible que el mal ni el bien. sean durables, y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca.

Cervantes, *El Quijote*, I, VIII.

En el prólogo a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel, José Ortega y Gasset escribió: “Lo que más vale en el hombre es su capacidad de insatisfacción”.⁹⁴ Es curioso, en una primera lectura, que Ortega utilice una palabra de valoración positiva (capacidad), y la complementa con una de carácter antagónico (insatisfacción). Después, ya con una relectura, es probable que se piense que Ortega tenía infinita razón: la insatisfacción, aun cuando sea un concepto que acaso encierra connotaciones negativas es, por el contrario, el motivante para seguir en busca de la satisfacción. También, por sobre todas las cosas, es una cualidad ineludible del ser humano. Esta idea la recuperaré líneas abajo en el planteamiento del problema. Por lo pronto, como puede observarse en el título de esta segunda parte, hay una clara alusión a dos libros obligados de la teoría literaria latinoamericana. En ellos se ha tratado,

⁹⁴ José Ortega y Gasset, “Prólogo” en G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Tr. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 15.

de distinta manera, el problema inherente a la bifurcación originada por la oralidad y escritura. Me refiero a *La ciudad letrada* de Ángel Rama⁹⁵ y a *La comarca oral* de Carlos Pacheco.⁹⁶ No quise dejar de aludirlos ahora, pues era importante acotar la referencia inicial; sin embargo, verteré mis comentarios al respecto más adelante. Mientras tanto, lo que me interesa en este momento es dejar en claro la base metodológica para la elaboración del modelo de lectura oralidad-escritura, al que tantas veces aludí en el capítulo anterior. El punto de partida para la estructura del mismo serán los fundamentos teóricos del estudioso ruso, especialista en semiótica, Yuri M. Lotman. El apoyo en Lotman no significa que el presente trabajo se traslade intempestivamente a un análisis semiótico; no obstante, la reciente aparición en español de su último libro, *Cultura y explosión*⁹⁷, ha abierto, en mi opinión, un panorama propositivo nuevo y enriquecedor que podría ayudar a entender muchos pasajes de la narrativa latinoamericana que hasta este momento son oscuros o sinuosos. A continuación, haré un breve esbozo de la propuesta de Lotman y más adelante una adecuación de su sistema a la literatura latinoamericana.

Lotman y la explosión

Cultura y explosión es el último libro de Yuri M. Lotman, publicado meses antes de su muerte en 1993. El volumen desentraña el funcionamiento de dos tipos distintos de desarrollo: los cambios graduales, que tienen que ver con

⁹⁵ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

⁹⁶ Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Ediciones la Casa de Bello, 1992.

⁹⁷ Yuri M. Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Tr. Delfina, Muschietti, Barcelona, Gedisa, 1999.

una transición pausada y lenta de las condiciones de la realidad, a la manera de la escuela francesa de los Anales, y los cambios explosivos, asociados con las rupturas radicales e inesperadas, como sucede en el arte, y por momentos muy apegados a los paradigmas de Kuhn. Por cuestiones estrictamente de espacio, y para evitar eventuales digresiones, no abundaré en esta parte del análisis de Lotman; me centraré en el planteamiento del problema y la articulación del modelo que ofrece para explicarlo. Aparece en la primera parte del libro.

Escribe Lotman:

El espacio, que se extiende fuera de la lengua y más allá de sus límites, entra en la esfera de ésta y se transforma en “contenido” solamente como elemento constitutivo de la dicotomía contenido/expresión. Hablar de contenido no expresado es un sinsentido. Por eso no se trata de la relación entre contenido y expresión, sino la contraposición entre el dominio de una lengua, con su contenido y expresión, y el mundo que se extiende más allá de su lengua. En realidad, esta cuestión está vinculada con el segundo problema: la naturaleza de la dinámica lingüística.⁹⁸

El planteamiento inicial de Lotman apunta al alumbramiento de una circunstancia plagada de escollos y a la que los investigadores de las ciencias humanas y sociales suelen enfrentarse: la tensión existente entre la lengua y la realidad extralingüística; esto en el entendido de que ambas son condiciones que erigen un mundo propio *per se*, es decir, dos constructos que deben ser confrontados y sometidos a un proceso de adecuación. En relación con la cita anterior, la frase “hablar de contenido no expresado es un sinsentido” se presenta como un esquema de significación en donde existen dos polos

⁹⁸ Lotman, *op.cit.*, p. 11.

indispensables: el contenido que existe para ser expresado y la contraparte que lo percibe, aspectos propios de la teoría de la recepción que habían sido nombrados por Wolfgang Iser como efecto artístico y efecto estético.⁹⁹

Este hecho, trasladado al contexto del acto comunicativo, incorpora, entonces, dos grados de objetividad contrapuestos: el mundo al que pertenece la lengua y el mundo que existe después de los límites de la lengua. En el proceso de traducción de ambos mundos aparecen, como consecuencia de la circunstancia anterior, dos cuestiones ineludibles: 1) Para reflejar la realidad que se encuentra más allá de los límites es necesario la existencia de más de una lengua; 2) la realidad, al no poder ser abarcada por un solo mecanismo expresivo y únicamente por un conjunto, necesita de las lenguas –cada una independientemente de la otra– y de su incapacidad.¹⁰⁰

La incapacidad, dice Lotman, no debe verse como una deficiencia de la lengua sino como una “*condición de existencia*”¹⁰¹ que demanda la necesidad del *otro* (otra persona, cultura, lengua). La idea de una lengua perfecta que pueda abarcar a plenitud la realidad es una ilusión, misma que queda sustituida por una estructura edificada cuando menos por dos lenguas diversas, “recíprocamente necesarias la una para la otra, por su incapacidad de expresar por separado el mundo”.¹⁰² Más adelante complementa:

⁹⁹ Cf. Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Tr. Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1993, pp. 121-143. Iser habla del efecto artístico como la mera creación del ser humano; el efecto estético aparece cuando alguien más percibe el efecto artístico.

¹⁰⁰ Lotman, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹ El subrayado es mío.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

Como estas lenguas se superponen la una a la otra, reflejando de manera diversa la misma cosa, se dispone así sobre un “único plano”, formando sobre él límites internos. Su recíproca intraducibilidad (o traducibilidad limitada) es la fuente de la adecuación del objeto extralingüístico a su reflejo en el mundo de las lenguas. La situación de pluralidad de las lenguas es originaria, primaria, pero, más adelante, se crea sobre su base la aspiración a un único lenguaje universal (a una única verdad final). Esta aspiración se convierte en esta realidad secundaria que es creada por la cultura.¹⁰³

Por ello, la cultura se forma invariablemente de las relaciones entre la pluralidad y la unidad, dos comportamientos, individual y colectivo, que se presentan como “oposiciones recíprocamente necesarias”.

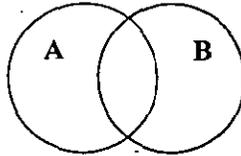
En este momento, apunta Lotman, es necesario detenerse. Aun cuando lengua y código tengan dos acepciones parecidas, no son lo mismo. El código es una estructura racionalmente creada y por lo mismo artificial. Esto es, el código no implica una historia. La lengua, en cambio, sí evoca una “representación de la extensión histórica de la existencia. Una lengua es el código más la historia”.¹⁰⁴ Cuando existe una estructura sin memoria, apunta Lotman, se facilita la comunicación, es decir, existe un alto grado de identidad entre emisor y destinatario; el entendimiento será cabal pero con una salvedad: el valor de la información, al encontrarse ésta limitada por un sistema común, será ínfimo.

Se puede decir que un emisor y un destinatario, perfectamente idénticos, se comprenderán bien mutuamente el uno al otro, pero no tendrán de qué hablar.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

Y aunque parezca una obviedad, en la comunicación humana se parte de un principio de no identidad total entre hablante y oyente, aunque sí habrá un espacio lingüístico en el que confluyan ambos, como se marca a continuación:



En una situación, dice Lotman, en la que no existiera intersección entre ambos conjuntos, no habría comunicación; en el momento en el que uno se superponga al otro habrá comunicación plena, identidad total, pero no habrá contenido y la información carecerá de valor. La confrontación de dos espacios distintos es a la vez la intersección de dos tendencias disímiles y contradictorias que tenderán a facilitar la comprensión, es decir, se ampliará el campo de intersección a partir de un enfrentamiento más amplio de las diferencias de A y B, de tal forma que el valor del mensaje sea mayor; en otras palabras, que la acumulación cognitiva aumente.¹⁰⁵ La característica principal de la intersección entre A y B será la tensión, una categoría neurálgica para entender ese *struggle* peculiar entre ambos conjuntos. La tensión se rompe, desaparece, cuando no existe intersección o cuando hay una identidad plena

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17

entre ambos conjuntos, esto es, $A=B$.

Ahora bien, aun cuando el espacio de intersección se vuelva el lugar natural para el diálogo, las partes que no encuentren en ella parecerían excluidas, lo cual a simple vista se presentaría como una contradicción. Sin embargo, continúa Lotman, “el valor del diálogo resulta unido no a la parte que se intersecta, sino a la transmisión de información de las partes que no se intersectan”.¹⁰⁶ Lo anterior no deja de ser paradójico: existe interés en la comunicación a razón de esa circunstancia que en principio hace difícil el acto comunicativo. Aun así, dichas intersecciones generarán un sentido nuevo, distinto a los otros.

...cuanto más difícil e inadecuada sea la traducción de una parte no intersectada del espacio a la lengua de la otra, más precioso se vuelve en las relaciones informáticas y sociales, el hecho de esta comunicación paradójica. Se puede decir que la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado.¹⁰⁷

La comunicación lingüística se deriva, entonces, de una “tensa intersección entre actos lingüísticos adecuados e inadecuados”, que son así dependiendo del lugar desde dónde sean vistos. El diálogo de lenguas no idénticas es, por tanto, “un mecanismo de sentido tan importante como la comprensión”.¹⁰⁸

Lotman concluye su planteamiento y articulación del modelo eliminando cualquier posibilidad de que exista un triunfador en la contienda

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

de ambos polos:

La victoria exclusiva de alguno de estos polos representaría de destrucción de la información que se crea en el campo de su tensión recíproca. Las diferentes formas de contacto —en los cuales la comunicación lingüística usual es colocada en uno de los polos, y la artística en el otro— representan deslizamientos que, desde un punto de vista central, se dirigen ora hacia la facilidad de comprensión ora a la dirección opuesta. Pero la victoria absoluta de estos dos polos es teóricamente imposible y en la práctica sería funesta. Una situación en la que la unidad mínima generadora de sentido no sea una lengua sino dos, crea toda una cadena de consecuencias. Antes que nada, la misma naturaleza del acto intelectual puede ser descrita en términos de traducción de una lengua a la otra, mientras la realidad extralingüística es ella misma concebida como un tipo de lengua. A ella se adscribe una organización estructural y la posibilidad potencial de aparecer como contenido de un conjunto heterogéneo de expresiones.¹⁰⁹

La conclusión de Lotman es contundente: no existe la más remota posibilidad de que desaparezca uno de los conjuntos expresivos durante la contienda. El contenido del *struggle* adquirirá valor en la medida que ninguno de los polos se anule a sí mismo. Ese conjunto de expresiones heterogéneas estará fundamentado, por tanto, en aspectos ineluctables y necesarios, en un proceso de traducción o de resultado de la intersección; la confrontación de las lenguas, por llamarles de alguna manera a los polos expresivos, no será una contienda entre códigos distintos carentes de significado, sino de vehículos expresivos que arrastran una historia, esto es, que tienen una cultura que los prefigura, una tradición. En palabras de Lotman, es una disensión entre

¹⁰⁹ *Ibidem.*

procesos graduales y procesos explosivos.

En nuestro caso será, entonces, esa incapacidad, esa insatisfacción de la que hablaba Ortega, el *motif* principal para que exista un enriquecimiento cultural a partir de la confrontación de las insuficiencias. Cuando Lotman alude a dos polos que se complementan y coexisten de manera más o menos armónica, es simplemente la confirmación de dos o más formas de ver el mundo: de distintos horizontes de expectativas que, sumados o sometidos a un proceso sincrético, harán mayor el conocimiento de un mundo en el que, dicho con esperanza, todavía la mansedumbre puede estar por encima de la crueldad.

La reciprocidad cultural de Latinoamérica

Soy un tupí tañendo un laúd.

Mario de Andrade, *Macuncima*.

En los siguientes apartados de este capítulo haré una adecuación del modelo anterior a la realidad de América Latina. Empiezo con una cita de Lotman en referencia a los polos expresivos:

*La anulación de uno de los polos llevaría a la desaparición del otro. Todos los procesos dinámicos explosivos [...] se realizan en un complejo diálogo dinámico con los mecanismos de estabilización. No debe conducir a error el hecho de que en la realidad histórica aparezcan como enemigos, tendientes al total aniquilamiento del polo opuesto. Esto sería funesto para la cultura. Por fortuna resulta imposible realizar.*¹¹⁰

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19. El subrayado es mío.

De acuerdo con las apreciaciones anteriores tenemos que en teoría, y por añadidura en la práctica, la desaparición de la o las culturas es imposible; en palabras de Lotman, esta situación hipotética sólo podría considerarse como una abierta agresión, como un hecho “funesto”. De aquí se desprende la primera premisa de mi modelo de lectura: una cultura no desaparece; se transforma por la coyuntura histórica, y aun en sus más intensos o convulsionados movimientos, siempre existirán vestigios de la cultura original.

Otro aspecto importante de la cita anterior es: “No debe conducir al error de que en la realidad histórica aparezcan como enemigos, tendientes al total aniquilamiento del polo opuesto”. En esencia, y casi siempre por extensión gratuita, se piensa que los choques culturales o de civilizaciones, según la sapiente apreciación de Arnold Toynbee,¹¹¹ tienden por designio providencial al aniquilamiento de la otra cultura, en el sentido de imposición, sometimiento o hegemonía. Si el horizonte que se tiene es estrictamente en virtud de una estimación histórica tradicional, probablemente sea cierto: la península ibérica fue sometida por los árabes por cuestiones políticas, más que fundamentalistas o religiosas; así mismo lo hicieron los europeos en América. Sin embargo, las explicaciones sobre un choque cultural suelen trascender las exégesis fáctico-políticas de la Historia.

En el momento de establecer una mirada más distante y sin prejuicios, de las condiciones de la realidad, se exhibe un mundo mucho más amplio en el que las conclusiones respecto de culturas dominadas y dominadoras pasan a segundo término. En otras palabras: es más sugestivo comprender la misteriosa evolución del choque cultural entre polos expresivos discrepantes,

¹¹¹ Cf. Arnold Toynbee, *Civilization on trial*, New York, Oxford University Press, 1948.

que ubicar una lucha de vencedores y vencidos a la manera de víctimas y verdugos. Todo esto no es gratuito; como había apuntado líneas atrás, el sentido de ambos polos creará otro muy distinto a los demás por una cuestión de estricta lógica. Aquí aparece el punto medular de la lectura y el análisis: el objeto de estudio no deberá centrarse en el espacio de los polos que **no se intersectan**, sino en el nuevo sistema expresivo nacido de ellos: **el espacio intersectado**.

Esto es: aun cuando líneas atrás, y siguiendo a Lotman, había comentado que la riqueza expresiva y el valor informativo de la intersección estarían determinados por la divergencia y las cualidades de cada polo, el análisis para un estudio de ese proceso debe ubicarse casi estrictamente en el espacio intersectado, recurriendo eventualmente al estudio de los orígenes de cada polo, para confirmar las hipótesis y entender mejor los puntos de unión entre ambas partes. Cabe acotar que para dicha lectura deberá dejarse de lado, en la medida de lo posible, cualquier tipo de antecedente propio de la cultura del lector o investigador, que asigne inconscientemente una valoración de tipo moral a cada uno de los polos; esto sería, y ha sido, un error de magnitud inexpresable. En la medida que la lectura, y el comentario subsiguiente, estén caracterizados por prejuicios en torno a la supuesta valoración de una cultura, el análisis sería fatuo e intrascendente. No hay cultura que valga más que otra; la manera de vislumbrar y concebirla para su trato y coexistencia, es distinta de acuerdo con la tradición que se tenga, y la forma adecuada de llegar a entender esa dinámica es desprendiéndose parcialmente del entorno.¹¹²

¹¹² Al respecto, son admirables los trabajos Edward Said, profesor de la universidad de Columbia. Said es de origen palestino, de religión protestante y adoptado desde muy joven por Estados Unidos. Él es uno de los pocos que ha logrado entender esa dualidad que implica vivir dos culturas distintas. Sus libros *Orientalismo* y *Cultura e imperialismo* son lecturas obligadas de los Estudios Culturales.

En América Latina el significado de esa contienda alcanza tintes insondables. Es por todos sabido que el continente americano, tal como está conformado actualmente, es resultado de un largo proceso de sincretismo cultural, básicamente relacionado con un choque *sui generis* entre dos formas expresivas. Si bien es cierto que, en primeras instancias, las interpretaciones convencionales en torno al llamado encontronazo o descubrimiento son opiniones tendientes a comentar sobre todo la imposición de una cultura sobre otra, las consecuencias en la práctica son un poco más complejas. En efecto, existieron imperios que a través de la fuerza impusieron su hegemonía en las tierras del continente americano, es decir, hubo una coerción desde el punto de vista político y, por añadidura lógica, sometimiento en términos bélicos, económicos y sociales. Lo anterior se explica de una manera sencilla: los imperios europeos trataron de extender su dominio fuera del continente europeo, para que los nuevos territorios fueran también una fuente de riqueza para sus reinos. En términos políticos, la explicación anterior es correcta, aunque en términos morales no lo sea. He aquí uno de los puntos medulares de la disertación. Para el cabal entendimiento del problema, es decir, alumbrar desde el punto de vista histórico los sucesos, la lectura deberá de hacerse sobre lo sucedido y no sobre lo que pudo haber sido. Dicho de otro modo, los acontecimientos históricos –ilegítimos desde el punto de vista moral– son justificados desde la perspectiva política. Aquí hay que acotar dos asuntos adicionales: la lectura crítica planteada, como he reiterado, para el conocimiento representativo de los acontecimientos, será sobre los procesos de larga duración en el sentido braudeliano y no sobre los propios de la historiografía tradicional, que alude sobre todo a hechos concretos. Es ampliamente conocido que la escritura oficial de la historia es de los vencedores, y uno podrá criticar esa historiografía, pero difícilmente se podrá

hacer lo mismo con los conocimientos del dominio público, que evitan sentencias quiméricas como decir que Hernán Cortés era coreano.

Por tal motivo, la lectura sugerida trasciende las especulaciones habituales en torno al carácter justo o injusto de las conquistas imperiales europeas en América. La intención del presente comentario es indagar en una manera peculiar de representar el mundo a partir de la interacción de dos culturas distintas; y en ocasiones opuestas. Las representaciones actuales en América Latina, sobre todo las que tienen que ver con los movimientos artísticos, no ostentan estrictamente cualidades prehispánicas o recurren sólo a patrones propios de la Europa española, portuguesa o francesa del siglo XVII. Las visiones de mundo que existen en Latinoamérica, referidas a través de expresiones culturales de diversa índole, son resultado de una simbiosis peculiar de dos culturas; un proceso de largo plazo que no se manifestó como el triunfo del Bien sobre el Mal, ni en el fondo implicó la desaparición de la cultura aparentemente más débil. Las valoraciones culturales son cosa hecha; la confrontación estricta de valores casi nunca existe simplemente porque sus escalas numéricas son distintas. El encuentro de dos o más culturas se da en un espacio de intersección en el que las manifestaciones propias de cada una serán equiparadas con una manera inédita e invariablemente circunstancial; el resultado de esa confrontación de códigos-con-historia motivará la aparición de un sentido nuevo de actitud, cuyo valor radicará en la riqueza cognitiva de cada cultura confrontada. Una cultura no tiene como consigna indeleble la desaparición de la otra. Incluso, difícilmente tendrá una consigna; más bien adquiere un significado nuevo y reconoce sus ausencias y carencias en el momento de la confrontación. Por tanto, el espacio interseccionado será el punto de partida para el análisis. En el caso de América Latina, se reconocerá —entre otros aspectos— en virtud de dos manifestaciones culturales con arraigo y

pertenencia a cada una de las culturas confrontadas durante los últimos quinientos años: la oralidad y la escritura.

En los dos siguientes apartados haré un paréntesis en la articulación del modelo de lectura iniciado en la primera parte de este capítulo. Hasta ahora he mencionado las categorías oralidad y escritura sin haberlas definido concretamente. El primer apartado me servirá para dilucidar parcialmente las cualidades y características de ambos conceptos. En el siguiente realizaré una lectura, a manera de diálogo de los libros *La comarca oral* de Carlos Pacheco y *La ciudad letrada* de Ángel Rama. El último apartado de este capítulo será una aplicación del modelo de Lotman al objeto de estudio de este trabajo: la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo. No obstante, antes de seguir quisiera hacer una nueva aclaración para este trabajo, que acaso fue ya esbozada líneas atrás: el espacio intersectado por los polos expresivos aludidos en el modelo de Lotman estará conformado, o representado, por la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo, en particular la que he aludido como literatura heterogénea, transcultural o trashumante; los polos expresivos intersectados que tomaré para mi análisis serán, en este caso, la oralidad y la escritura.

Sobre la oralidad y la escritura

Escribir es despegar la palabra de uno mismo.

Augusto Roa Bastos, *Yo el supremo*.

En una de sus numerosas crónicas, el mexicano Jorge Ibargüengoitia escribió

sobre un reproche que le había hecho un colega suyo: “Cuida más tus obras. Escribes como si estuvieras platicando. Así nunca se ha hecho la literatura”, le dijo el amigo. Ibargüengoitia, sardónico como siempre, comentó: “No me preguntó lo que opinaba yo de lo que él escribe (no opino nada, porque nunca he logrado pasar del segundo renglón) y, por consiguiente, no se enteró del respeto que me merecía su opinión, ni me creyó cuando le dije que para eso, precisamente, se inventó la prosa, para escribir como si estuviera uno platicando y evitarse la molestia de cantar”.¹¹³ La narrativa de Ibargüengoitia está escrita, en efecto, como si alguien la estuviera recitando o platicando, aun cuando sea letra impresa y no se lea en voz alta.

En otra ocasión le preguntaron a Juan Rulfo acerca de sus intenciones en cuanto a la forma en *Pedro Páramo*, y respondió: “Lo que yo quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”.¹¹⁴ Por eso *Pedro Páramo* no es solamente un recuento de voces que, a su modo, narra una historia, sino también es un texto que se lee como si fuera una novela hablada. No es gratuito que la primera versión de esta novela se haya llamado *Los murmullos*.¹¹⁵

Estos comentarios pueden ser confusos en principio, pero cuando se aclare que obedecen a motivos concretos, el entendimiento podría ser más

¹¹³ Jorge Ibargüengoitia, “Defensa de la crítica destructiva” en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, México, Vuelta, 1993, pp. 17-18.

¹¹⁴ Citado por Luis Haars, “Juan Rulfo o la pena sin nombre” en *Los nuestros*, Buenos Aires, Suramericana, 1966, p. 335. También, meses antes de su muerte, Rulfo escribió: “Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara” (Juan Rulfo, “Cumple 30 años *Pedro Páramo*” en Norma Clan y Wilfrido H. Corral (comps.), *Los novelistas como críticos*, México, Ediciones del Norte-FCE, 1991, p. 723).

¹¹⁵ Sobre la temática véase el texto de Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980).

sencillo. Hay, de entrada, dos aspectos aludidos por ambos escritores: escribir y hablar: Por otro lado, existe una fusión o simbiosis entre los dos elementos, al grado de que el objetivo principal de sus narraciones sea dar la impresión de leer algo hablado, que asimismo, por extensión, debe ser escuchado. Arribamos aquí a dos modos expresivos precisos: uno que es la oralidad, la manera de hablar con todo lo que encierra ese universo expresivo y escribir, también con todo su bagaje cultural e histórico, así como funcional y con propósitos diferentes respecto del habla.

La escritura, en el sentido más acotado, puede servir de mediación a la palabra hablada para que ésta se perciba y se entienda. Si partimos de la base de que, a la manera socrática, el diálogo es una de las formas más profundas de conocimiento, la mejor o más completa escritura será aquella que tome como modelo la comunicación oral.¹¹⁶ Dicho en términos sencillos, la escritura es como atrapar la voz al vuelo y proyectarla a través de la letra impresa, como si alguien la estuviera diciendo. En la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo sucede esto: hay una propensión, acaso por momentos inconsciente, a oralizar la palabra escrita. Cuando El supremo, en la novela de Augusto Roa Bastos, le dicta a su secretario Patiño: “Olvida tu memoria. Escribir no significa convertir lo real en palabra sino hacer que la palabra sea real”¹¹⁷, trata de hacerle ver a su subalterno que lo que está escribiendo es tan real como lo que está escuchando. Para que exista la “ilusión de oralidad” –como lo observa Roa Bastos– se requiere de una etapa

¹¹⁶ Al respecto es indispensable aludir al célebre estudio de Eric Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963), en el que Havelock realiza un estudio detallado acerca de la ecuación oral-escrito en los textos platónicos, diferenciándolos claramente de los versos homéricos.

¹¹⁷ Augusto Roa Bastos, *Yo el supremo*, México, Siglo XXI, 1978, p. 67.

previa al acto de la escritura: la “observación” del diálogo para absorberlo y trasladarlo al texto.

En su libro clásico, *Orality and literacy*, Walter Ong considera la escritura como una parte esencial de la era moderna, sin la cual la cultura oral habría prácticamente desaparecido.¹¹⁸ La escritura, dice Ong, es una forma de tecnología, y así como existe una segunda oralidad –hasta cierto punto artificial– como el teléfono, la televisión, la radio, elementos que se valen de un medio oral fabricado, la escritura es considerada como una tecnología innovadora que, más que ninguna otra invención, ha transformado la conciencia humana: sin la escritura, apunta Ong, la mente humana no trabajaría como lo hace ahora, idea que derrumba por completo las consideraciones platónicas de que la escritura tiene una cercana asociación con la muerte porque ésta es inhumana y destruye la memoria¹¹⁹. La tecnología, en efecto, es artificial, pero lo artificial es inherente al ser humano. No obstante, no hay posibilidad de escribirla de manera natural; el discurso oral sí es natural porque el ser humano aprende a hablar naturalmente, a diferencia de las normas de la escritura, que deben ser adquiridas por la persona a través de un proceso de aprendizaje.

Una palabra dicha, continúa Ong, es distinta de una palabra escrita, pues la primera necesita de entonación para que funcione; además, la palabra hablada puede ser adulterada o tergiversada; la escrita, en cambio, no hay manera de borrarla o eliminarla. Ong es implacable en la valoración que le

¹¹⁸ Walter Ong, *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London, Methuen, 1982. Existe también la traducción en español: *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1987.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 79-81, *passim*. Sin embargo aquí habría que considerar una suerte de “segunda escritura” en relación con los avances informáticos, específicamente el internet y el correo electrónico, aspectos que Ong, por la época que escribió el libro no pudo considerar para su análisis.

asigna a la escritura:

Oral culture indeed produce powerful and beautiful verbal performances of high artistic human worth, which are no longer even possible once writing has taken possession of the psyche. Nevertheless, without writing, human consciousness cannot achieve its fuller potentials, cannot produce other beautiful and powerful creations. In the sense, orality needs to produce writing. Literacy, as will be seen, is absolutely necessary for the development not only of science but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art, and indeed for the explanation of language (including oral speech) itself. There is hardly an oral culture or a predominantly oral culture left in the world today that is not somehow aware of the vast complex of powers forever inaccessible without literacy. This awareness is agony for person rooted in primary orality, who want literacy passionately but who also know very well that moving into the exciting world of literacy means leaving behind much that is exciting and deeply loved in the earlier oral world. We have to die to continue living.¹²⁰

La percepción de Ong va encaminada a una reconsideración de la trascendencia de la cultura oral y de cómo ésta, sin desaparecer estrictamente, puede valerse a su vez de las cualidades de la escritura para no perecer. La tesis principal, a mi juicio, de *Orality and literacy*, tiene que ver con una separación sustancial de lo oral y lo escrito, y cómo, aunque suene a paradoja, uno no se explica sin el otro; son a su vez distintos pero recíprocos; se complementan. Es probable que Ong incline la balanza hacia el esclarecimiento de las cualidades de la escritura casi a manera de apología, pero no es de extrañar que sostenga que este vehículo expresivo, de indudable

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

impacto, sea uno de los bastiones más trascendentes de la modernidad.¹²¹ Por otro lado, le otorga pertenencia a la palabra escrita al decir que ésta puede existir en un contexto verbal simple, como no puede suceder mejor con la palabra hablada.

Si bien las tesis de Walter Ong son por momento sesgadas, y le atribuye quizás una valoración desmedida o descontextualizada a la escritura, es importante tener en cuenta cómo se desarrolla una arquitectura mimética que tiene un origen bicultural. A mi modo de ver una se vale de la otra y ambas obtienen ventajas del enfrentamiento, si se me permite el término. Lo que me interesa por lo pronto es ir delineando más claramente las características de cada polo, para insertarlo en una confrontación más compleja y en la que participan un mayor número de elementos.

Gran parte de la narrativa latinoamericana funciona con ayuda de esta oposición conceptual y fáctica oralidad-escritura. En las narraciones escritas trabaja la expresión robastiana de “ilusión de la oralidad”, como los murmullos de Rulfo, o la ironía de Ibarguengoitia. Ahora bien, dicho efecto no es gratuito, pues hay un trasfondo de mucho peso detrás de él. En principio, la cultura oral que motiva esa percepción en el texto tiene una historia. Por otro lado, la forma como se escribe también tiene peculiaridades. Hay un punto en común entre ambos polos: ninguno puede separarse arbitrariamente del otro, es decir, no es posible extraer los aspectos orales de un texto, pues éstos no se explican sin que se sepa cómo están escritos; tampoco es posible iluminar estrictamente la escritura, pues lo que le da sustancia es el contenido y la tradición oral ahí conjuntada. Tampoco se puede decir que el discurso oral

¹²¹ Es importante mencionar el texto archicitado de Marshall McLuhan, *La galaxia Gutemberg* (Barcelona. Planeta-Agostini, 1985) en el que el crítico canadiense marca la invención de la imprenta como el punto de partida de su Aldea Global.

yace atrapado por el escrito, pues ésta es precisamente una de las cualidades de la novela indigenista: era evidente que un discurso estaba al servicio de otro. Aquí –en gran parte de la narrativa de la segunda mitad de siglo– no sucede eso, pues ambos polos nacieron a la par, como si fueran siameses: pueden observarse los dos cuerpos, sin embargo tienen un solo corazón.

De esta forma, habría que retomar ciertas cualidades tanto de la oralidad como de la escritura para hacer más clara esa percepción. La comunicación oral está moldeada por la voz, esto es, cada comunicación oral es un acto de autoridad, un acto único, pues nunca se dice de la misma manera. Por ese motivo, la permanencia de la oralidad estará sustentada en un principio mnemotécnico, estructura que tampoco mantendrá fidedignamente lo dicho, pues no es igual siempre y está constantemente en abierta batalla contra el olvido. Hay dos necesidades, entonces, para el mantenimiento de esa oralidad: por un lado, privilegiar la enunciación oral más importante y, por otro, trasladarla casi en el acto, a manera de crónica, a la escritura. No obstante, aquí ya estamos hablando de un recorrido tortuoso que más que relacionado con la literatura tendría que ver con un discurso antropológico: también las crónicas son escritas *a posteriori* y el filtro del olvido hace que no se escriba todo, sino que se privilegien los episodios.

Paul Zumthor, en *La letra y la voz*, considera que todo texto tiene un principio de oralidad, pues éste en algún momento de su existencia fue oral y lleva consigo sus propios “indicios de oralidad”.¹²² Me parece que ese indicio o síntoma, que líneas atrás lo había explicado como ilusión, resume parcialmente la transposición de lo oral a lo escrito. Sigue Zumthor:

¹²² Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Tr. Julián Presa, Madrid, Cátedra. 1987, pp. 41-42.

El lenguaje que fija el manuscrito es, potencialmente, el de la comunicación directa [...] La escritura, dentro de este mundo, cumple dos funciones. Garantiza –conjuntamente o no con la tradición oral– la transmisión de un texto. Además garantiza durante un futuro inmediato su conservación, su archivo, y, por eso, de alguna manera, su ennoblecimiento.¹²³

Es necesario detenerse un momento con Zumthor, pues estas últimas líneas son fundamentales para la articulación de mi modelo. En el primer capítulo observamos cómo, en la mayoría de los autores comentados, la dicotomía oralidad-escritura había sido vista en términos morales, y con normalidad se le asignaba a la tradición oral una connotación positiva y a la escrita una negativa, debido a que una cultura se impuso, técnicamente, a otra. A lo largo del texto he reiterado que desde mi perspectiva esta tendencia me parece insuficiente, porque nunca considera la desaparición *de facto* de ninguna de las dos tradiciones. Independientemente de las cualidades de la oralidad, he comentado también que ésta sin la escritura estaría destinada a su desaparición, pues los usos y costumbres contemporáneos no son los mismos que hace quinientos años y porque los últimos vestigios de cultura oral buscan, ya no digamos su permanencia, sino su supervivencia. Cuando Zumthor habla del ennoblecimiento de la oralidad, considero que asimismo existe un ennoblecimiento de la escritura, ya que ésta se encarga, a su modo, de hacer prevalecer una manifestación cultural de arraigo destinada a la extinción. De nuevo, no hay valoraciones absolutas; en dado caso de que fuera así, éstas serían solamente positivas, magnánimas o tolerantes.

Por esa vereda continúa Zumthor:

¹²³ *Ibid.*, p. 130.

La voz es el *Otro* de la escritura; para fundar su legitimidad, asegurar a largo plazo su hegemonía, la escritura no debe echar de golpe ese otro, sino primeramente dar testimonio para con él de curiosidad, solicitar su deseo a la vez que manifestar una certidumbre a este respecto: saber más de él, acercarse a él hasta los límites que marca un censor invisible. Pero el otro va a instalarse en el papel que se le designa, va a reivindicar su propia verdad, invertida.¹²⁴

Empero, aun con la posibilidad de desalojo que Zumthor deja en el aire, una vez fecundada, la escritura nunca podrá “echar de golpe a ese otro”, vivirá con él eternamente, *ad infinitum*, en una relación por momentos armónica y por momentos conflictiva, pero siempre considerándose como un vínculo fraternal: “es una disputa entre dos modos de comunicación así confrontados, con tensiones y oposiciones conflictivas”.¹²⁵

La conclusión de Zumthor deja una enseñanza tranquilizadora y una lección implacable a quienes ven esta confrontación como de buenos y malos, justos e injustos socialmente hablando:

La fijación por y en la escritura, de una tradición que fue oral no pone definitivamente término a ésta, ni la margina sin duda alguna. Puede instaurarse una simbiosis, al menos una cierta armonía: lo oral se escribe, lo escrito se ve como una imagen de lo oral, aunque, de todas formas, se hace referencia a la autoridad de la voz.¹²⁶

Asimismo, antes de terminar este apartado, es necesario aludir a las palabras sabias de Eric Havelock:

¹²⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 136

¹²⁶ *Ibid.*, p. 185.

... la oralidad y la cultura escrita han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes.¹²⁷

Al ser única, la presencia de la voz encierra una suerte de efecto moral para quien la escucha, es decir, es portadora de cierta autoridad. Por ese motivo, al colega de Ibargüengoitia le parecía que éste escribía “como platicando”, aunque esa plática estuviera en un texto y fuera leída como si se escuchara. Por otra parte, como comenta Havelock, no hay ya necesidad de seguir enfrentando la oralidad y la escritura para que se desangren en un campo de batalla inexistente. A continuación haré un comentario sobre la idea general, quizás pretenciosa, de que lo urbano está relacionado con lo escrito y lo rural con lo oral.

De las ciudades y las comarcas

Es ampliamente conocido que las ciudades son vistas como un símbolo de modernidad. Tienen un orden determinado basado en una estructura jerárquica y una distribución espacial geoméricamente diseñada. Hay en las ciudades un principio preestablecido de armonía simétrica, de no ser así su funcionamiento sería caótico, nulo en otras palabras. Existe la tesis de que fue en las ciudades donde se gestó el origen y la propagación de la escritura, pues una *polis*

¹²⁷ Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna” en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Tr. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 25-46 (p. 25).

organizada necesitaba de ciertos patrones –comunes a la escritura– que ayudaran a su organización. Así, los religiosos, administradores, educadores, escritores, etc., debían valerse de la letra para confeccionar sus profesiones y, asimismo, no ser excluidos de la dinámica general. Esta administración letrada de los aspectos urbanos motivó el fortalecimiento de una suerte de ciudad letrada. La letra se convirtió en poder y, lógicamente, sus poseedores no sólo se valían de ella para desenvolverse: también eran sus dueños.

Esta tesis es expuesta por Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada*,¹²⁸ publicado en 1984. Rama plantea que la ciudad letrada, como él la llama, se convirtió en un mecanismo político de suma eficacia. Para evangelizar, los colonizadores tenían que valerse de la letra, esto es, necesitaban enseñar el español, una lengua con escritura, para después expandir la palabra de Dios. La letra no sólo se convirtió en un vehículo de aprendizaje: además se le asignaron cualidades sacras. Sin embargo, dice Rama, la “ciudad escrituraria” estaba reservada a una minoría que, sobra decirlo, era el grupo en el poder.

La lengua pública oficial, extendida a través de la tradición escrita, era sumamente rígida, y la lengua que se hablaba en las calles era la cotidiana y perteneciente a la cultura oral y familiar; normalmente esta última más asociada a lo popular o plebeyo. Por esa causa, apunta Rama, “la lengua es la compañera del imperio”.¹²⁹ Más adelante abunda:

Todo intento de rebatir, descifrar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder. Así al menos parece comprobarlo la

¹²⁸ Ángel Rama, *op. cit.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 48.

historia del *graffiti* en América Latina [...] La *ciudad letrada* quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la *ciudad real* que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad. Los conflictos son, por lo tanto, previsibles [...] El efecto de la revolución en los órdenes simbólicos de la cultura, nos revela las implicaciones y sustituciones que se han producido en la ciudad letrada y asimismo su reconstitución luego del cataclismo social, pero fundamentalmente muestra el progreso producido en su tendencia escrituraria, en el nuevo periodo que –dificultuosamente– conduciría al triunfo del “rey burgués”.¹³⁰

Rama considera que la institucionalización de la letra fue a la par de la su presión indígena en términos políticos, bélicos y culturales en los pueblos latinoamericanos, y plantea el hecho a manera de confrontación: la letra se impuso a la voz y al bagaje cultural que ésta implicaba, toda vez que la primera apareció como un medio de ascenso social hacia los medios de poder. “La escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral”,¹³¹ complementa líneas más adelante.

Si como hemos observado la oralidad y la escritura son aspectos de conocimiento que, por lo menos en nuestro objeto de estudio –la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo– no se entiende el uno sin el otro, sería, en palabras de Eric Havelock, “un error considerarlos mutuamente excluyentes”. La consolidación de las ciudades coloniales en América Latina es probable que se haya logrado gracias a mecanismos propios de la escritura; sin embargo, y es lo que me sorprende de Rama, dudo que fuera asimismo un

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 52-58.

¹³¹ *Ibid.*, p. 87

elemento de abierta imposición sobre la tradición de la cultura oral. Por otra parte, resulta extraño que la escritura termine “absorbiendo toda libertad humana”. La letra como sinónimo de poder es un lugar común, tan palmario como decir que en las sociedades orales la sabiduría, y por ende cierto tipo de poder, la ostentaban los consejos de ancianos o notables, que hacían valer su jerarquía en una comunidad debido a su sapiencia tradicional acumulada y expresada de manera oral.

El aspecto que más me preocupa del texto de Rama es que se siga queriendo ver lo “urbano”, *ergo* lo propio de las ciudades, como sinónimo de escritura y, a la vez, sea trasladado a una escala política en la que, de nuevo, intervenga una disquisición de carácter moral. Pareciera que con toda naturalidad podríamos considerar que la ciudad letrada es mala y la comarca oral –según la denominación de Carlos Pacheco que comentaré líneas adelante– es buena porque ha sido reprimida, humillada y vejada. La primera ciudad moderna en el mundo fue Tenochtitlan y su organización urbana, sumamente adelantada para la época, nunca tuvo como ariete imperial el uso de la escritura; más bien la tradición náhuatl, lengua de los aztecas, era casi estrictamente de carácter oral, o por lo menos lo que predominaba era una cultura de cualidades orales. El mito, por ejemplo, era parte fundamental de la vida cotidiana y fundador de instituciones de poder.¹³²

Así, relacionar la escritura con la consolidación de las ciudades coloniales en América Latina es una posible imprecisión que hay que hacer

¹³² Al respecto puede verse el libro de Roberto González Echeverría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (Tr. Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE, 2000). Asimismo, son valiosos los apuntes de Carlos Fuentes sobre el origen del lenguaje y el mito en Vico. Cf. Carlos Fuentes, *Valiente Nuevo Mundo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1994.

notar. Por poner un ejemplo al respecto, *El Sexto* de José María Arguedas es una novela urbana que se desarrolla de principio a fin en un edificio, pero goza de cualidades profundamente orales.¹³³ Ante esto, la conclusión inicial sobre este punto es que la ciudad no es siempre letrada; tampoco las comarcas son siempre orales.

En 1992, Carlos Pacheco publicó *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*,¹³⁴ un libro que retoma varios de los temas que he expuesto a lo largo de mi trabajo. Pacheco hace un recorrido por la oposición oralidad-escritura en la narrativa latinoamericana y la ejemplifica con cuatro autores representativos: Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, quienes desde su perspectiva tienen el objetivo de “ficcionalizar culturas particulares de regiones relativamente aisladas de América Latina”, a partir de un predominio de la oralidad popular de esas regiones.¹³⁵

Pacheco propone la preeminencia de la comunicación oral sobre la escrita en estos autores, explicando las cualidades de cada uno; en principio sugiere que la comunicación oral es directa y no se necesitan otros elementos para que exista. La escrita, en cambio, necesita de un objeto visual que funcione de intermediario. “La ausencia física –dice Pacheco– de un interlocutor inmediato y de un contexto compartido implica, como puede suponerse, cambios drásticos en la economía de la expresión escrita”.¹³⁶ El análisis parte de una diferenciación entre ambas características, pero siempre

¹³³ Véase mi comentario al respecto en el tercer capítulo.

¹³⁴ Carlos Pacheco, *op. cit.*

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 27.

tendiendo a explicar por qué la oralidad es más evidente en los autores anteriores. En parte, la tesis de Pacheco tiene que ver con una manifestación escrita, y creativa, que se presenta a los ojos del lector como una forma de resistencia al código establecido y dominante, mismo que arrastra un sinnúmero de prejuicios, arraigado al sistema de valores del lector letrado. Comenta respecto a la concepción de la oralidad en el entorno:

... la oralidad no puede concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural, sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica –en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral– el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones de mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa, de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos.¹³⁷

Considero que la reivindicación de la tradición oral está claramente diferenciada por Pacheco; sus manifestaciones y usos y costumbres son explicados en el párrafo anterior. Sin embargo, también habría que dejar en claro cuáles son esas culturas dominadas por la escritura o en qué medida la comunicación escrita sirve de mecanismo, acaso sin saberlo, de la cultura oral. Aun cuando todos estos escritores (Rulfo, Roa, etc.) hayan escrito como si estuvieran recreando y reivindicando la oralidad de sus regiones, de sus

¹³⁷ *Ibid.*, p. 35.

culturas, sospecho que nunca fue propiamente su intención hacerlo. Así se percibe, porque ellos mismos eran personajes transculturados: Rulfo pasó toda su infancia en las zonas rurales del occidente mexicano, Arguedas aprendió quechua antes que español, Roa Bastos es originario de Paraguay, el país bilingüe por antonomasia de América Latina, y Guimarães, de padres hacendados y médico de profesión, nació a la orilla del sertón y conocía a la perfección la zona, pues durante mucho tiempo cabalgó días enteros por los lugares más insospechados para atender a sus enfermos. El hecho reivindicatorio de estos lugares, de estas culturas, tendría que ver más con una mirada antropológica de dichas realidades; en contraste, ellos escribieron así porque se constituyeron como sujetos a partir de esas experiencias eran parte de esos lugares y así lo sentían, fundamentalmente, según mi criterio, aunque lo reivindicativo pudiera estar presente como una motivación posterior de madurez sociopolítica.

Pacheco le da un giro a su tesis, y sentencia:

Apreciar la diferencia entre la comunicación oral y la escrita o entre ambas sociedades orales o letradas no significa necesariamente imponer un juicio de valor moral u ontológico sobre ellos o proponerlos como opuestos diametrales en un sistema categóricamente binario. Se trata de diferentes manifestaciones culturales que no están investidas de ninguna superioridad o inferioridad intrínseca. Ellos no son portadores de principio ontológico alguno del bien o del mal y la calificación de sus respectivos productos vendrá a depender en definitiva de la manera como sean empleados. Tampoco es científico valorarlo como antecedentes o desarrollos posteriores (raíces o retoños) unas de otros, dentro de una concepción evolucionista. Las transformaciones culturales acarreadas por el desarrollo de diversas tecnologías comunicacionales implican irremediamente ventajas y desventajas para el género humano. Algo se pierde y algo se gana en el proceso de cada uno de esos cambios, como en

cualquier mutación o movimiento, tanto en la naturaleza como en la cultura. Y a menudo los calificativos de “ventaja” o “desventaja” deben ser revisados a la vuelta de no muchos años.¹³⁸

Aquí aparece la tesis nodal de Pacheco. Si a cada uno de esos medios comunicativos, por sus antecedentes y por su historia mutua, se le abstrae de cualquier tipo de valoración moral, se podrá entender entonces la esencia total de su conjunción, de sus simbiosis. Acaso la fricción entre ambos existió en un momento histórico que no les perteneció a los narradores transculturados o de la trashumancia; por el contrario, la síntesis cultural, evidenciada en su narrativa, es el resultado de un recorrido pedregoso y desgarrado que ya no les tocó a ellos. A mi modo de ver, por lo menos literariamente, no hay una cultura hegemónica –representada por la escritura– y otra subordinada –abanderada por la cultura oral–; existe más bien un parámetro ficcional que ayuda a entender y vislumbrar ciertas características en un todo que no puede separarse; tampoco atomizarse. Los rasgos de muchas obras de la narrativa reciente detentan esos atributos. Si estos narradores (Rulfo, Roa, García Márquez, Asturias, Arguedas, Guimarães) muestran interés por las culturas populares indias y mestizas, no lo hacen por una necesidad antropológica ni por ser buenas personas; escriben así porque no pueden hacerlo de otra manera. El referente de la infancia ha marcado *in extremis* su expresión artística, lo cual no quiere decir tampoco que su producción sea solamente sobre regiones rurales, populares o mestizas. *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias es el ejemplo más nítido de lo anterior. Es una novela urbana que no posee propiamente a un protagonista y su estructura está trazada como si la historia estuviera contada por una ciudad; es el caso también de *La región*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 46.

más transparente de Carlos Fuentes o de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

La manera de ficcionalizar estas sociedades abigarradas y desgarradas es llevada a cabo por estos narradores con una influencia narrativa, escrita, de la llamada novela occidental. Escribe Pacheco:

La mayor parte de esta narrativa se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas latinoamericanas a través de la exploración, apropiación estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literario, propios de la modernidad occidental.¹³⁹

Probablemente aquí reside el *quid* del problema. Pacheco menciona que, para ficcionalizar ese universo de tradición oral, el escritor se vale de artilugios formales en cuanto a técnicas narrativas propios de la narrativa "occidental". Eso quiere decir que la única manera de hacerlo, o por lo menos así ha sido hasta ahora, es recurriendo a procedimientos que no son distintivos de la cultura oral, o de una tradición letrada "primitiva" —acaso la propia de los narradores del indigenismo y regionalismo— sino de las vanguardias y los revolucionarios "occidentales" de la novela moderna: Faulkner, Dos Passos, Henry James, Proust, Joyce, Virginia Woolf, etc. A partir de esta asimilación de códigos estéticos dominantes, adecuados para la expresión de una cultura original, los narradores latinoamericanos reinventaron un mundo que en apariencia les era lejano pero que al final estaba sumamente cerca. La elaboración literaria y el profundo conocimiento de los códigos estéticos

¹³⁹ *Ibidem*. Aspecto, por otro lado, que Comejo Polar ya había apuntado en *La novela indigenista*.

dominantes o conocidos, aunados a la vivencia de esas sociedades peculiares, hicieron de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo una manifestación literaria no solamente inédita sino también propositiva en otros ámbitos, pues ayudó a entender muchos pasajes y aspectos de su misma historia y cultura hasta esas fechas desconocidos. De ahí que podamos mencionar que García Márquez o Juan Rulfo no habrían escrito lo que escribieron sin haber leído a Faulkner, así como tampoco Milan Kundera o Salman Rushdie serían lo que son sin haber conocido a Rulfo o García Márquez. Por eso suele comentarse que estos autores europeos escriben como latinoamericanos.

En resumen: ni las comarcas rurales, tal como las conocemos a través de la literatura son sólo comunidades orales, ni las ciudades literarias son estrictamente letradas; afirmar lo así produciría en principio un escollo difícil de librar para entender estas sociedades y su producción cultural y artística; también, a la larga, promovería el aniquilamiento de una cultura.

Lotman y América Latina

Una vez que nos han sellado el pasaporte la vida no volverá a ser la misma.

Graham Greene, *Caminos sin ley*.

Regresemos a Yuri M. Lotman. Para adecuar el modelo de Lotman, comentado anteriormente, a la realidad Latinoamericana, me valdré en principio del mismo esquema. Tomemos como punto de partida el llamado “encontronazo” de dos mundos, pues es a partir de este suceso histórico (para muchos el inicio de la modernidad) que en América se vislumbra la

confrontación de dos culturas opuestas o distintas. Si pensamos, reducidos al horizonte de nuestro esquema interpretativo, que uno de los vehículos de comunicación europea era la escritura y el de la tradición prehispánica era sobre todo la oralidad, se plantearía de entrada el establecimiento de un canal de comunicación con dos códigos diferentes.¹⁴⁰ Como es evidente, hay un problema de comunicación que debe resolverse para que haya entendimiento. El choque o impacto entre las dos culturas, diferenciadas por múltiples realidades incluidas las lenguas y las formas de cultura y comunicación orales o escritas, tendrá características ásperas y en muchos casos desiguales. No obstante, el conocimiento en torno a cada cultura por cada una de las partes será de sumo valor. La lengua o el mecanismo expresivo, que coexiste con su contraparte, detendrá su importancia en un espacio que está más allá de los límites de cada una. Es decir, el cimiento de lo oral será su historia y tradición, y de la misma manera ocurrirá con la expresión de la escritura. ¿Qué es lo que sucede? Los portadores de ambas culturas notan que para abarcar, y sobre todo para enunciar y entender esa otra realidad, tienen que valerse de un dispositivo cognoscitivo suplementario que es inexistente en su propia lengua. Entonces, deben reconocer que para representar ese mundo nuevo deben acudir a la lengua originaria de esa realidad para poder enunciarla, en una suerte de adopción inconsciente de lo otro.

Aquí aparece la categoría de *insatisfacción* de la que hablaba Ortega. Hay una molestia por no tener un vocabulario tan vasto para enunciar lo desconocido, de tal forma que ese *otro* se siente insatisfecho e incómodo de su incapacidad, que no debe verse, retomemos a Lotman, como una deficiencia de la lengua sino como *condición de existencia*, pues el mundo es tan extenso

¹⁴⁰ Aspecto ampliamente documentado por el búlgaro Tzvetan Todorov en su libro *La conquista de América. El problema del otro* (Tr. Flora Botton Burla, México, Siglo XXI,

que se necesita más de una lengua, de un código, para abarcarlo a plenitud. Así, el problema inicial que se marcaba entre ambos códigos –el oral y el escrito– se transforma en un lenguaje universal que dirá más cosas y ampliará el conocimiento.

Si la estructura de la oralidad fuera la misma que la de la escritura no habría conflicto alguno, pues la comunicación se facilitaría; no obstante, el valor de la información entre emisor y receptor sería nula. La trascendencia precisamente de la dualidad oralidad-escritura de la narrativa de la segunda mitad de siglo reside, aunque resulte paradójico, en un principio de no identidad en los dos discursos; son distintos, pero por razones aleatorias, como vimos a lo largo de este capítulo, se necesitan para tener un valor: la escritura como medio formal de la oralidad y ésta como motivo de conocimiento e información de la escritura. De no haber sido así, Latinoamérica debió haberse contentado con la producción literaria de la época prehispánica. No hay, de mi parte, un juicio de valor en torno a ella, pero hubiera lamentado muchísimo que no existieran novelas como *Pedro Páramo* o *Los ríos profundos*; o, viceversa, haberse contentado con el canon de la literatura europea, desperdiciando la riqueza de las culturas indígenas o autóctonas. De ser así tampoco existiría *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias.

La confrontación de ambos canales expresivos padecerá como inevitable cualidad la *tensión*, estado generado por la diferencia de códigos. La *tensión*, hipotéticamente, se rompería cuando la oralidad fuera igual en todo a la escritura, lo cual –sabemos– es imposible. Por el contrario, el valor del diálogo o la simbiosis dependerá de la parte que no se intersecta, es decir, de lo que anticipa y prefigura histórica y ancestralmente a la cultura oral y a la cultura escrita. El interés en la comunicación se da, curiosamente, a partir del

valor y cantidad de las diferencias culturales.

En el enfrentamiento de ambos polos nunca habrá un triunfador; digamos que es como mezclar dos colores distintos: el color resultante nunca será el mismo que el de sus orígenes. El conocimiento originado por la *tensión* desaparecería si alguno de los dos polos obtuviera la victoria. Por fortuna, eso es imposible. En ningún momento existirá un triunfador entre la contienda oralidad-escritura; si bien es cierto que son dos maneras distintas de enunciar un mundo, con tradiciones e historias en muchos casos opuestas, ninguna, por más que se piense en sus posibles desventajas, desaparecerá por completo; puede ser que las formas escriturarias de la narrativa contemporánea tiendan a una proyección manifiesta de los rasgos escritos, pero nunca, ni pensándolo remotamente, desaparecerá esa fisonomía intensa y de raigambre profundamente oral, que delinea y concluye esa narrativa. El valor de la narrativa de nuestros autores existirá en la medida en que ninguno de los dos polos expresivos se anulen; el proceso de traducción estará evidenciado en la *tensión*, en el contacto, en una batalla piadosa, sin sangre, sin víctimas. No son aspectos, como habían querido verlo algunos autores revisados en la primera parte del libro, que puedan considerarse antagónicos y tiendan como obligación inevitable al aniquilamiento del otro; esto, como diría Lotman, “sería funesto para la cultura”, y por añadidura para la literatura.

Retomo, entonces, los planteamientos del inicio del capítulo. No hay cultura que valga más que otra. Tampoco una cultura desaparece; se transforma en el peor o mejor de los casos, pero siempre habrá reminiscencias de la cultura en apariencia más débil. En el caso de América Latina, las tradiciones oral y escrita, propias de dos universos divergentes en algún momento de la historia —el europeo y el prehispánico—, carecen de un valor concreto en principio porque, al ser códigos distintos, sus escalas de

valoración no pueden equipararse. Esto es: para que exista el Bien necesariamente debe existir el Mal, pero: ¿cómo vamos a considerar que algo está bien cuando ese código interpreta como malo algo completamente distinto a lo malo del otro código? Aquí reside la riqueza de las dos culturas. Pueden relacionarse y entenderse, pero la escala moral no es la misma. Por eso, cuando se habla de que los rastros orales son cada vez menores en nuestra narrativa porque la escritura está erradicándolos, no queda más que pegar una sonora carcajada y regresar al texto. Si una cultura fue dominada y sometida por otra en términos políticos y bélicos, eso no significa que desde el punto de vista artístico o cultural también suceda así. Por otro lado, los hechos históricos son cosa juzgada y no corresponde al crítico literario vislumbrar y enjuiciar irresponsablemente lo que pudo haber sido y no fue. Los análisis serios deben centrarse sobre lo que existe y no sobre lo que pudo haber sido, independientemente de la carga ideológica que porte cada segmento cultural vislumbrado. No hay que mezclar contextos indiscriminadamente si se quiere entender mejor las determinaciones de fenómenos específicamente artísticos.

Al final, el hecho de que nuestros autores ficcionalicen la oralidad a través de su escritura literaria no es sólo el cabal desagravio de la tradición oral ancestral de cada autor o región; también se trata de una revaloración, contundente y notoria, de la cultura escrita. Para que la cultura oral se mantenga (más allá de los numerosos recursos mnemotécnicos y artificios generacionales de los que pueda valerse) debe trascender a partir de la letra, de la escritura. Escribir como se habla no es sólo parte de la retórica discursiva de nuestros autores; es además, y por ensanchamiento ineluctable, la formulación y construcción de un mundo alterno, cuya táctica cognoscitiva principal es la tradición oral y el medio expresivo por antonomasia la palabra escrita.

El propósito fundamental de la articulación de este modelo de lectura es arrojar luz sobre un constructo narrativo, representativo y dual a la vez, que no se entendería el uno sin el otro, y viceversa. Para ello será esencial, en lo sucesivo, sustraer de su carga moral convencional a cada uno de los polos expresivos, códigos que encierran una historia y, por razones que aun hoy día no podemos entender, son vistos como elementos en constante disputa, como una tormenta de la que ingenuamente se espera que escampe algún día.

Capítulo 3

La trascendencia de la tensión. Los métodos de Asturias, Arguedas y García Márquez

En el presente capítulo realizaré una lectura de tres novelas, escritas por narradores latinoamericanos, en las que aparece la confrontación entre dos formas culturales distintas de enunciar el mundo; cada una se vale de la otra para que esa mirada funcione con diligencia y plenitud. En ellas podrán observarse algunos de los aspectos propuestos en el modelo de lectura sugerido anteriormente. A su vez, sustrayendo el método de una posible valoración moral, se comprobará que las narraciones funcionan de manera correcta y cabal, sin que logre evidenciarse a simple vista que se trata de dos constructos distintos, es decir, que se fundamentan en la recuperación del entorno oral, aunque sean trasladados a un medio expresivo con características propias de la escritura.

El comentario respectivo tenderá a iluminar las cualidades más evidentes del engranaje narrativo y, en particular, el procedimiento del que se vale el escritor para ejecutar el efecto dual que busca imprimirle a su texto. En parte, uno de los objetivos de estas lecturas tiene que ver con la comprobación de que, en los análisis, cualquiera de los polos expresivos tiene que incorporar a su contraparte para poder ser percibido de mejor forma. Es imposible realizar un estudio serio sobre una parcialidad del mecanismo narrativo, ya sea la oralidad o la escritura, sin tener en cuenta que esa única peculiaridad de la novela se explica sólo entendiendo los dos aspectos de manera conjunta; y muchas veces el efecto en el lector, al tener cualidades miméticas, es ambiguo:

es una novela que parece ser escuchada, pero no se sabe concretamente por qué.

Cada una de las novelas escogidas se vale de mecanismos narrativos distintos a los de las otras. El artilugio de Asturias en *El señor Presidente* tiene que ver con la creación de un cuadro narrativo, a la manera de las artes plásticas, de tal forma que cause la idea de un mural oral; así, la novela, al no tener propiamente un protagonista, ocasiona una acción sonora peculiar que hace sentir que son varias voces hablando; ellas edifican, a manera de murmullos, la trama *in extenso* de la obra. Por otra parte, *El Sexto* de José María Arguedas goza de una estructura similar pero incorpora nuevas facetas para la interpretación. Pensada también en la idea de una obra platicada, el armazón de *El Sexto* adquiere, a diferencia de Asturias, cualidades tridimensionales. Son voces, en efecto, las que proveen el esqueleto de la obra, pero aparecen características inéditas en la narrativa latinoamericana: las voces son más bien estertores; el punto de vista dominante en la narración es desde arriba, y por lo mismo también se representa una evidente relación de poder entre los personajes. Las razones del encarcelamiento de los reos políticos –que ocupan la tercera planta de la cárcel– es por comulgar con doctrinas ideológicas de orden occidental, y esto pone en claro el deseo constante y final de Arguedas por americanizar lo occidental, aunque resaltando las peculiaridades de lo autóctono. *El general en su laberinto* de García Márquez, por último, es probablemente la novela con estructura narrativa más compleja de las tres. La presencia de un personaje histórico le hace al autor jugar con dos planos de la realidad, el ficticio y el real, cuyos límites son, en ambos casos, imperceptibles. En cuanto a mi perspectiva, lo que me interesa de la novela es la forma como el colombiano recupera la historia de los últimos días de Simón Bolívar, en muchas ocasiones basándose

en textos escritos, pero en otras por testimonios orales. Lo interesante de esta lectura reside en que no sólo aparece la polaridad entre el discurso oral y el escrito en la narrativa de ficción, sino que esta dualidad trasciende a otro ámbito disciplinario: el de la historia. Se trata, en otras palabras, de un viaje acústico, un peregrinaje murmurante.

La finalidad de estos comentarios es constatar que la articulación narrativa de las novelas, edificada con base en la dualidad oralidad-escritura, está exenta de cualquier valoración de carácter moral; por lo mismo, también exceptuada de un juicio de valor cultural que pueda estar relacionado con dos visiones de mundo opuestas y en apariencia en conflicto. Adicionalmente, no quiero dejar de mencionar dos cualidades de suma importancia para mi lectura, que en parte explican la selección: las novelas de Asturias y Arguedas son narraciones urbanas, esto es, se desarrollan en ciudades; *El general...*, aun cuando se lleve a cabo en zonas rurales, concentra un factor fundamental para el análisis: el problema de la historia, disciplina que detenta, de igual forma, la dificultad de la dicotomía oralidad y escritura.

El señor Presidente, el efecto del mural

El señor Presidente de Miguel Ángel Asturias es una de las novelas que inaugura esta nueva forma de escribir por parte de los narradores latinoamericanos. Iniciada en 1922, y escrita a lo largo de siete años en París – de 1925 a 1932– la obra no se publicó hasta 1946, después de la caída de, paradójicamente, otro dictador guatemalteco: Jorge Ubico. *El señor Presidente*, a diferencia de la narrativa del periodo inmediatamente anterior conocido como indigenismo y regionalismo, posee una estructura narrativa

compleja e innovadora para la narrativa latinoamericana. Acaso la mayor disparidad con la “novela de la tierra” haya sido que esta última tenía dos vertientes polarizadas: el escritor podía hablar de las comunidades rurales explotando su exotismo y valor decorativo o, en contraste, tendía a realizar una apología melodramática de los indios y defenderlos de los explotadores blancos. En Asturias cambia drásticamente esta noción de mundo, al grado de que su novela se realiza en una ciudad y no en una zona rural, independientemente de que se trate de una urbe todavía de características rurales en muchas de sus zonas. Este es un primer dato que nos permitirá hacer una lectura más clara. Por lo demás, el hecho de que la tome como la pionera del rubro de la transculturación o la trashumancia, tiene que ver con que, aun cuando fue publicada en 1946, se terminó catorce años antes.¹⁴¹

Aunque ya en *Leyendas de Guatemala* se vislumbraba la oposición entre estructuras orales y escritas,¹⁴² es en *El señor Presidente* donde el autor consolida y fortalece esa estructura narrativa inédita. Asturias, antes de salir a París en 1924, cuatro años después de la caída del dictador Manuel Estrada Cabrera –figura en la que se inspiró para su novela–, había empezado a escribir un cuento titulado “Los mendigos políticos”. Este relato fue aumentando su extensión y es al antecedente de la novela; se trata del capítulo inicial. Ya en París, el joven Asturias compartió tertulias con escritores latinoamericanos que residían también en Francia. Así conoció a Alejo Carpentier, Uslar Pietri y Alfonso Reyes, pero también a James Joyce y

¹⁴¹ No ignoro que *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, publicada en 1949, también se ha tomado como modelo de transculturación literaria en ciertos casos.

¹⁴² Véase, por ejemplo, el artículo del guatemalteco Mario Roberto Morales, “Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación de lo vanguardista de lo popular. El caso de *Leyendas de Guatemala*”. Site en internet: <http://77www.uweb.ucsb.edu/~jce2/morales3.htm>.

Gertrude Stein. Es durante esas tertulias que Asturias define el tono de su novela, pues todos los latinoamericanos platicaban respecto de las experiencias dictatoriales en sus diferentes países, y él, desde luego, no se quedaba atrás. En una conferencia titulada “El señor Presidente como mito”, que forma parte de la serie dictada por el guatemalteco entre 1964 y 1965 en la Facultad de Lenguas de la Universidad Bocconi, en Italia, Asturias escribió:

“Mis mendigos políticos”, que vinieron a ser el primer capítulo de mi novela, la primera novela que yo escribía, *El señor Presidente*, ya no estaban solos, el destino de las cosas, dejaban de ser un cuento y se complementaban con los relatos que yo refería en las mesas de los cafés parisienses. En la producción literaria, parece mentira, pero el azar juega un papel importante. Es así como nace *El señor Presidente*, hablado, no escrito...¹⁴³

Hay un primer detalle en esta revelación de Asturias. *El señor Presidente*, dice, nació “hablado y no escrito”, y en efecto, la sensación que deja la lectura de la novela es que parece un texto que se nos está leyendo en voz alta. Asturias contó una y otra vez las anécdotas sobre la tiranía de Estrada Cabrera a sus amigos en las tertulias, y lo hizo tantas veces que incluso memorizó varios capítulos de la novela. De esta forma, tenemos dos segmentos estructurales de los que arrancaré para el análisis de la obra. Por un lado, una novela que nació hablada, a la manera de la más profunda y arraigada estructura oral de las sociedades tradicionales de América Latina, pero escrita a través del filtro del entorno francés: la influencia de las vanguardias y las corrientes literarias en boga. El mismo Asturias confiesa que el inicio de la novela, el “...¡Alumbra, luz de alumbre!...” es básicamente

¹⁴³ Citado por Giuseppe Bellini en *La narrativa de Miguel Ángel Asturias* (Buenos Aires, Losada, 1969, p. 37).

idéntico al inicio de la novela *Ecue-Yamba-O* de Alejo Carpentier, de la cual el guatemalteco conoció algunos pasajes que se publicaron en la revista *Imán*, durante su estancia en París.¹⁴⁴

El señor Presidente es una reflexión sobre las tiranías latinoamericanas de la época. Inspirada en la figura del dictador guatemalteco Estrada Cabrera, la novela de Asturias se presenta al lector a la manera de un fresco en donde las voces adoquinan cada palmo de la historia; además se inserta en una dinámica de crueldad teatral, en la que –en efecto– hay un director escénico. Los actores dramáticos se convierten en innúmeros y son tratados a voluntad expresa del dictador: el señor Presidente. La novela inicia con el asesinato del coronel José Parrales Sonriente por parte de un integrante de la plebe, el *Pelele*. El señor Presidente, con tal de quitarse de encima a una de las figuras más incómodas para su régimen, el general Eusebio Canales, erige el entramado necesario para que Canales parezca el asesino. Para esto se vale de su brazo derecho y hombre de mayor confianza, Miguel Cara de Ángel. El señor Presidente le ordena a Cara de Ángel que vaya a ver a Canales y le diga que ha sido acusado de asesinato y tiene que irse de la ciudad esa misma noche, pues al día siguiente vendrá la policía por él para arrestarlo. Canales se sorprende y al principio se niega, pues se sabe inocente; pero segundos más tarde Cara de Ángel lo convence, esto, después de prometerle que se encargará de su hija Camila. La estrategia del señor Presidente no da resultado: todo estaba planeado *ex profeso* para que Canales fuera acribillado en su intento de huida por los policías que ya habían rodeado la casa. No sucede así: Canales escapa y Cara de Ángel se hace cargo de Camila. Más adelante se enamoran y se casan. La novela termina con el asesinato de Miguel Cara de Ángel, ideado

¹⁴⁴ Cf. Coloquio con Miguel Ángel Asturias realizado en la Universidad de San Carlos de Guatemala en septiembre de 1966 (Guatemala, Editorial Universitaria, 1968, pp. 6-8).

y decretado, como cada uno de los pormenores de la novela, por el señor Presidente.

Esta anécdota, que es de arranque el hilo conductor de la historia principal, no sucede de manera lineal; la trama importante está construida con historias alternas que suceden tangencialmente a ella. Esto hace en el fondo que, aunque haya personajes principales, la obra no tenga propiamente a un protagonista. La historia de Camila y Cara de Ángel, que de entrada podría leerse como un relato amoroso, no deja de estar, como todas las historias de la narración, subordinadas al antojo del señor Presidente. En ese sentido, las subhistorias carecen asimismo de valía propia, no son independientes. Para que este artificio literario surta efecto, Asturias utiliza personajes secundarios para aderezar la atmósfera; de ahí que exista el Auditor de Guerra, la *Masacuata*, el *Mosco*, el *Pelele*, Lucio Vázquez, Genaro Rodas, Nina Fedina, el secretario, el mayor Farfán, etc. Cada uno de ellos tiene, de acuerdo con su rol, una mayor o menor participación en la trama, pero en gran parte de los casos el autor alude a su historia propia, que en el fondo, como he dicho, no es suya sino que es cimentada por el Señor presidente: son sus peles, marionetas sin vida propia. Esto es: le pertenece. Pareciera entonces que la novela recupera varias historias aisladas que son engranadas por una historia principal, lo cual motivaría a pensar que se trata de un relato espontáneo o poco coherente. No es así.

El artificio final del que se vale Asturias es lo que he denominado el “efecto del mural”. Aun cuando pareciera que la narración carece de tiempo (la tercera parte, a diferencia de las primeras dos, tiene una ubicación temporal indefinida: “Semanas, meses, años...”) hay intrínsecamente una crítica a la percepción tradicional del tiempo: el tiempo como línea. Aquí hay un primer dato estructural propio de las nuevas tendencias vanguardistas de la época.

Eso nos lleva a otro punto: al ser una novela con un salto temporal sumamente drástico, la explicación y las herramientas que utiliza Asturias para lograrlo son el instante y la simultaneidad. Si la novela es un mural, una obra plástica simultánea. por extensión lógica, la narración también debería ser simultánea. Esto desde luego no sucede como tal, pero da la sensación de ser así. En un mural de características sociales, es decir, en el que aparecen personas en un contexto social, hay personajes principales pero no hay protagonistas; la idea es que se muestre una visión de mundo de manera amplia, pero a la vez compendiada: el universo entero en un fresco. Así, es posible verlo desde distintas perspectivas: ora de aquí, ora de allá. De la misma manera, el tiempo se plasma en un mural que se detiene, retrocede y avanza; es un instante y una historia de años; un fragmento y una totalidad.

Cuando Asturias habla de que la novela en principio fue hablada y después escrita, sabe que el único recurso del cual puede valerse es éste. Si *El señor Presidente* había tenido una génesis con base en la voz, estaba claro que para trasladarlo al texto, la presencia estrictamente de una sola voz hubiera sido insuficiente para enunciar el entorno y ambiente que Asturias necesitaba para plasmar nítidamente su mirada de la dictadura. Para eso necesitó de varios personajes, varias visiones de mundo, varias voces. Los personajes del mural, en apariencia estático, empiezan a moverse en *El señor Presidente* y a participar activamente en la trama. Pero hay un dato que los diferenciará de ser simples actores en movimiento: los actores del mural, además de moverse, empezarán a hablar. No es gratuito, por lo mismo, que la novela empiece con una voz anónima que introduce de inmediato al lector en un ambiente profundamente oral: “...¡Alumbra, luz de alumbre, Luzbel de piedralumbre! [...] sobre la podredumbre!” Hay una intención de crear una suerte de atmósfera anónima en la que sus integrantes sean personajes ignotos y sin

valor, como en realidad lo son, pues son títeres cuyo destino pende de los hilos de la voluntad del señor Presidente.

Aquí residen las razones por las que pareciera que la novela está estructurada como si cada capítulo, cada relato, valiera por sí mismo, pues son en muchos casos independientes de su contexto. Otra vez la explicación nos da la imagen del mural: nunca podrá verse un mural en toda su extensión; para poder observar lo que ocurre con sus detalles hay que iluminar una parcialidad y dar volumen a sus murmullos, una sola parte y sus voces, un fragmento específico y sus ruidos. Entonces sí podremos saber la historia de la *Masacuata* y Lucio Vázquez, Genaro Rodas y Fedina, Camila y Cara de Ángel; pero para ello hay que alumbrar sólo una parte del fresco. ¿Qué sucede si nos alejamos y vemos en su totalidad el mural, la obra, la novela? La sensación será completamente distinta. Ya no será una voz identificable sino varias voces irreconocibles, murmuraciones en lugar de ruidos específicos, balbuceos a diferencia de gritos familiares. Un todo cuyo efecto será muy distinto al de iluminar –leer– cada una de las partes. Eso es la novela en perspectiva amplia: un mural acústico.

El primer capítulo es esencial para entender esta dinámica. Es la plebe una gleba indefinible donde todos valen lo mismo: nada. Sin embargo, en esa secuencia por momentos descarnada de voces hay actores que participan y son trascendentales como detonadores de la trama. El conflicto de toda la novela nace de esa aparentemente inconexa e interminable sucesión de voces: el *Pelete* mata a Parrales Sonriente porque éste le grita “¡Madre!” en son de broma pero a sabiendas de su posible reacción. Parrales Sonriente no tiene ni siquiera oportunidad de sacar su pistola porque el *Pelete* le entierra los dedos en los ojos y le destroza la nariz a mordidas. No es gratuito, en esta perspectiva, que el estallido de la trama haya sido una palabra dicha en

contexto eminentemente oral pero que, sin embargo, se salía de esa dinámica. La oralidad también excluye algunos términos, pues pueden ser pecaminosos.

La sucesión de voces es perenne a lo largo de la novela, y eso hace que en alguna medida la recepción del lector tenga por momentos cualidades acústicas. Los presos, en el encarcelamiento del *Mosco*, no dejan de gritar “¡Que dice queee...! ¡Que dice queee!” o la misma retrospección del *Pelete* a la hora de su fuga, “¡Ya se llevan, ya se llevan! [...] ¡Tarará, Tararí!” son frases que tienen la intención de mostrar un territorio narrativo eminentemente oral, que si bien no tiene una significación racional o explicada desde un punto de vista lógico, sí contribuyen por el contrario a crear una atmósfera confusa y causar un efecto auditivo en la narración. Asimismo, las coplas o canciones que aparecen en todo momento en boca de algunos personajes, y que son puestas en cursivas y a manera de versos por Asturias, contribuyen de igual forma a este efecto.

Un fragmento que a mi juicio documenta con amplitud la consecuencia sincrética entre la oralidad y la escritura está en el interrogatorio a Nina Fedina respecto del paradero de Canales. La idea de simultaneidad está plenamente lograda con el llanto del niño recién nacido, que sucede a la par de la escena narrada:

Uno de los hombres que cubrían la puerta la arrojó al suelo de un empujón; otro le dio un puntapié que la dejó por tierra. El llanto y la indignación le borran los ladrillos, los objetos. No sentía más que el llanto de su hijo.

Y era la una de la mañana cuando empezó a moler la cal para que no le siguieran pegando. Su hijito lloraba...

De tiempo en tiempo, el Auditor repetía:

-¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?

La una...

Las dos...

Por fin, las tres... Su hijito lloraba...

Las tres cuando ya debían ser como las cinco...

Las cuatro no llegaban... Y su hijito lloraba...

Y las cuatro... Y su hijito lloraba...

La escena, desde luego desgarradora, se construye en varios planos de significación. Por un lado, el alumbramiento del lugar donde está Nina Fedina y el Auditor de Guerra; por otro lado, la determinación de la escena por el llanto del niño, que viene de una parte del mural que no es iluminado pero que sin embargo se oye. Hay una conexión lógica entre ambos planos; se definen y se entienden a partir de su relación directa; uno no tiene valor sin el otro.

Los capítulos sobre el parte al señor Presidente son fundamentales para entender la estructura oral de la novela. El señor Presidente, en su papel de dramaturgo y director de lo que ocurre en el mural (país acústico, ciudad oral, etc.), conoce cada uno de los detalles de lo que ocurre en la ciudad; tiene espías en todas partes y está al tanto de cada movimiento de "sus súbditos" por imperceptible que éste sea. La forma de enterarse es gracias a un parte informativo que le entregan continuamente. En él aparecen todas las vicisitudes de la gente que él conoce con pelos y señales. Lo interesante del asunto es cómo está narrada la información: es anónima pero parece enunciada por varias personas. Y en el fondo así es. Los espías hacen su trabajo y después aglutinan toda la información en un solo documento. Este parte, en principio de características impersonales, retoma uno de los planteamientos iniciales en torno a la novela: el señor Presidente controla absolutamente todo en su país, en su ciudad, sin embargo la forma como se alimenta y tiene conocimiento de lo que sucede es precisamente a partir de los

testimonios y denuncias orales del pueblo mismo, de un recuento de voces originado en un territorio oral. De ahí, por supuesto, es trasladado a un documento, a un texto escrito. Por eso, podemos reducir la dinámica a un silogismo irrevocable: quien tiene el control de la voz, decantado a través de la escritura, tiene el poder. Esto es: mientras los espías deambulen por la ciudad para obtener información y después la reúnan en un parte escrito, el destinatario de dicho texto tendrá el control de lo que ocurra. La voz y la letra, y no sólo esta última, están al servicio del poder.

El punto culminante de la estructura oral de *El señor Presidente* aparece en la primera parte del tercer capítulo. Se titula “Habla en la sombra” y narra fragmentariamente la estancia de varios reos en una celda que dialogan en la oscuridad. Nadie sabe quién es el otro y lo único que se escucha son voces sin cuerpo. De nuevo: son personajes anónimos, y lo único que interesa es que se diferencie que son voces distintas. De ahí que la narración esté estructurada a manera de obra de teatro:

La primera voz:

-¿Qué día será hoy?

La segunda voz:

-De veras, pues, ¿qué día será hoy?

La tercera voz:

Esperen... A mí me capturaron el viernes: viernes..., sábado..., domingo..., lunes..., lunes... Pero ¿cuánto hace que estoy aquí...? De veras, pues, ¿qué día será hoy?

La indefinición del tiempo se contrarresta con el impacto auditivo de cada voz. No importa si se trata de una conversación intrascendente, lo significativo es la resonancia acústica que persiste. El tiempo es cancelado para cada una de

las voces y, a cambio de eso, la naturaleza oral pervive. Es decir, para que una voz exista debe haber, asimismo, un cuerpo del cual sea emitida. Al final a estos personajes no les importa el día, sino saber que se están comunicando entre ellos, y para eso necesitan sus voces, pues es el único modo de hacerlo ya que están en la oscuridad. Entonces es a partir de esta circunstancia dialógica que empiezan a delinear sus historias y a conocerse. Antes de llegar a la cárcel no sabían quiénes eran; ahora ya lo saben, aun sin conocerse físicamente. Sin embargo, tampoco es un indefinición plena, sólo anónima. Asturias, por alguna razón, clasifica las voces en primera segunda y tercera, de tal forma que el delineamiento de las historias se dará en relación con cada voz y no con cada personaje: esta voz tiene estas características, esta otra tal o cual historia, etcétera.

El señor Presidente, en este marco interpretativo no es, entonces, una novela que se valga sólo de uno de los dos aspectos harto comentados en este trabajo. Asturias necesita tanto de las estructuras orales como de las escritas para que su novela funcione. Esto hace, al final, que aun cuando cada uno de los polos tenga características históricas concretas, no tienen por lo demás posibilidad de confrontarse; lo que vale más bien en ambos es su propio contraste pero, asimismo, su reciprocidad para seguir existiendo. No hay, por lo mismo, una valoración moral en torno las culturas orales o escritas en esta obra. Plantear estrictamente que la novela se fundamenta sólo en los rasgos orales sería una apreciación incorrecta, como también lo sería si se iluminaran únicamente las cualidades en cuanto a la forma en la escritura, dejando de lado la parte de la oralidad. Así, *El señor Presidente* es una novela mural, pero en movimiento gracias a sus voces. Un mural acústico.

El sexto. La tridimensionalidad sonora y el grito carcelario

José María Arguedas se pegó un balazo en la sien el 28 de noviembre de 1969. Cuatro días más tarde moría en el Hospital del Empleado de Lima. Era su segunda tentativa de suicidio; en la primera, tres años atrás, había fallado. En los diarios que acompañan a su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas había sido demasiado enfático y dejaba en claro que lo único importante en su vida era pensar en la manera de quitarse de la vida sin molestar a mucha gente.

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer.¹⁴⁵

Y más adelante considera las opciones:

Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con “audacia”. Y no porque crea que estas hojas se publicarán sólo después que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro, cosas que, sinceramente, creo aún tendré que hacer.¹⁴⁶

¹⁴⁵ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell, México, CNCA, 1992, p. 8.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

Al final de su vida, las preocupaciones arguedianas eran muy distintas a las que motivaron sus primeros libros; acaso eran ya más íntimas y más individuales, alejadas del universalismo de *Todas las sangres*, la potencia autobiográfica de *Los ríos profundos* o el fervor político de *El Sexto*. Incluso la famosa polémica con Julio Cortázar en torno a los escritores provincianos o cosmopolitas no pasó de ser un accidente insignificante de sus últimos años.¹⁴⁷

En ese tenor, y visualizando la totalidad de su obra, es cuando una novela como *El Sexto* adquiere una importancia adicional: no sólo es su primera obra costeña sino además es la más política de todas, independientemente de que también sea la primera que sitúa en Lima, la capital. Este hecho, sintomático por demás en la recurrencia interpretativa, ha originado que sea una suerte de novela olvidada por la crítica o un texto que no parezca representativo de la obra de Arguedas, misma que se ha encasillado en los estudios sobre el mestizaje cultural o el indigenismo serrano. Esto es: en apariencia *El Sexto* resultaría una narración que por urbana, y más aun, ubicada estrictamente en una cárcel, un lugar cerrado y con límites, no podría ser una obra distintiva de Arguedas y pasaría simplemente como una curiosidad narrativa. En mi perspectiva, más allá de que pueda considerarse una obra fallida desde el punto de vista novelístico –creación de personajes o resolución de situaciones–, es uno de los primeros experimentos de Arguedas por conjugar elementos de sumo arraigo de la cultura peruana, una cultura de profundo mestizaje, y plantearlos en distintos niveles de significación: la política al servicio de una posible identidad que se construye

¹⁴⁷ La polémica se originó en 1969 y giró en torno a la apología que cada escritor hacía de las tendencias empíricas de los escritores latinoamericanos. Cortázar aducía que era fundamental salir del continente para entenderlo mejor desde afuera y Arguedas que eso no era necesario para considerarse plenamente latinoamericano. Una discusión bizantina, sin ton ni son.

a través de un artificio narrativo de carácter oral. Y todo esto se lleva a cabo en una ciudad, circunstancia que, como enuncié en el capítulo anterior, revela que la oralidad no es exclusiva de las comarcas o regiones rurales.

El Sexto goza de un referente autobiográfico de Arguedas de finales de la década del treinta, quizás el único momento en que el peruano fue abiertamente un activista político, en particular como defensor de la República española. Durante la dictadura del general Óscar R. Benavides llegó a Perú el general fascista italiano Camarotta para reorganizar la policía. Un día Camarotta fue a visitar al profesor italiano Hipólito Galante, catedrático del Instituto de Filología de la Universidad de San Marcos, un destacado bastión en favor de la República Española. Como por esas épocas Mussolini había enviado su fuerza aérea para apoyar a Franco, los estudiantes organizaron un acto de protesta para expulsar a Camarotta de la universidad. Cantando la *Internacional*, lo rodearon e intentaron arrojarlo a la pila de la facultad de derecho. Minutos más tarde hubo una redada en la que fueron apresados numerosos estudiantes. Entre ellos se encontraba Arguedas, quien fue llevado a la cárcel de El Sexto y donde estaría encerrado de noviembre de 1937 a octubre de 1938. Con el recuerdo de esta experiencia escribiría su novela carcelaria, publicada en 1961.

En una primera lectura, *El Sexto* es una obra de denuncia que narra el barbarismo de las cárceles peruanas y las diferencias sociales, claramente marcadas, entre los presos. Más adelante, es posible evidenciar las dualidades y confrontaciones ideológicas, que Mario Vargas Llosa ha denominado “la utopía arcaica” de José María Arguedas. Esto es: la reivindicación del andinismo, el pasadismo histórico, el puritanismo, el rechazo de la

modernidad y la sociedad industrial.¹⁴⁸ La novela narra la historia de Gabriel, un estudiante provinciano, soñador y con principios, que es testigo de los abiertos antagonismos que se libran entre los presos políticos, divididos entre apristas¹⁴⁹ y comunistas, y los horrores y actos desalmados de los vagos y delincuentes comunes.

El Sexto es una cárcel dividida en niveles. En el primer piso está la escoria, lo criminales ordinarios como asesinos, vagos, etcétera; en la segunda planta, gente condenada por algún delito menor: violadores, estafadores o ladronzuelos; y en el tercero están los presos políticos, divididos entre apristas y comunistas. Prácticamente no hay comunicación entre los distintos tipos de presos y, en particular, los políticos son respetados por todos los demás; éstos, aparte, juegan de alguna manera el papel de testigos de lo que sucede en ese último círculo del infierno carcelario. Vistos desde abajo, los presos políticos son el coro de las tragedias griegas, en un atalaya inalcanzable para la escoria de los primeros pisos.

Una probable lectura, como sugiere Antonio Cornejo Polar, es la visión del microcosmos del Sexto como alegoría del macrocosmos de la realidad peruana de ese momento.¹⁵⁰ Al ser una novela de espacios cerrados, en una doble connotación de la palabra cárcel, la física y la interna, la circunstancia

¹⁴⁸ Cf. Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996.

¹⁴⁹ El APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) es una agrupación política creada por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924, mientras éste se hallaba en el exilio en México por la dictadura de Augusto B. Leguía. El APRA, actualmente partido político en el Perú, llegó a consolidarse como una agrupación que tuvo sólido arraigo entre las clases medias y populares urbanas y cuya ideología giraría en principio en torno la denuncia de la explotación del indio en las alturas serranas y a la condena del "imperialismo yanqui", responsable del "saqueo económico" del continente.

¹⁵⁰ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

de las relaciones humanas se potencia y se decanta, se contiene a la vez que se exagera, se condena y se exculpa. La descomposición humana, vista en la dinámica carcelaria, es sinónimo de la decadencia nacional que vive el país por la dictadura, en donde las diferencias sociales, propias también del Sexto, son evidentes a todas luces.

Por otro lado, y es la lectura que hace Vargas Llosa, la novela ideológicamente puede consistir en la reivindicación del “patriotismo indígena” de los grupos andinos peruanos:

Este andinismo según el cual la sierra y el indio son símbolo de la pureza y el bien, enfrentados a la corrupción y el mal que encarnan Lima y lo costeño, uno de los *leitmotiv* del indigenismo como hemos visto, reaparece aquí con virulencia y constituye el aspecto más convencional de la ideología del libro.¹⁵¹

Gabriel es un estudiante sin partido que aparece como testigo de la obra y de alguna manera como el puente entre ambos estratos de significación y de vivencia; aun cuando pueda comulgar más con las ideas comunistas que apristas, hay en él una tendencia a la tolerancia que le permite navegar de lado a lado entre apristas y comunistas, pero también trasladarse de abajo a arriba, mezclándose y padeciendo la escoria. Y puede hacerlo porque es provinciano y no ha sido contaminado por las dinámicas políticas propias de la ciudad ni por las perversiones trágicas de los vagos y delincuentes. Asimismo, políticamente está aislado por ambos bandos debido a su arraigado nacionalismo indígena. Dicho de otro modo: la modernidad y la urbe de Arguedas, enunciada y condenada a través de los ojos de Gabriel, significan vicio y desesperanza.

¹⁵¹ Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 214.

Aun cuando las tendencias ideológicas del *El Sexto* estén claramente definidas en relación con los procesos sociales de la época (en ese sentido podríamos hablar de una novela política y de denuncia), a mi modo de ver lo realmente importante de la obra es su estructura narrativa de cualidades preeminentemente orales. Concluye Vargas Llosa:

El libro ha sido concluido a base de diálogos; la parte descriptiva es menos importante que la oral. Esto significó un cambio en la literatura de Arguedas. En *Yawar Fiesta* había ensayado con acierto una reelaboración castellana del quechua para hacer hablar a sus personajes indios, y ese estilo mestizo alcanzaba un alto nivel artístico en *Los ríos profundos*. En *El Sexto*, con una sola excepción, quienes hablan no son indios sino limeños, serranos que se expresan ordinariamente en español y gentes de otras provincias de la costa. Arguedas trató de reproducir las realidades sociales —el castellano de los piuranos, de los serranos, de los zambos, de los criollos más o menos educados— mediante la estructura fonética, a la manera de la literatura costumbrista, y aunque en algunos momentos acertó (por ejemplo, en el caso de Cámac), en otros fracasó y cayó en el manierismo y la parodia. Esto es evidente cuando hablan los zambos o don Policarpo; esas expresiones argóticas, deformaciones de palabras trasladadas en bruto, sin recreación artística, consiguen un efecto contrario al que buscan (fue el vicio capital del costumbrismo): parecen artificios, voces gangosas o en falsete.

De todos modos, aun con estas limitaciones, por su rica emotividad, sus hábiles contrastes y sus relámpagos de poesía, el libro deja al final de la lectura, como todo lo que Arguedas escribió, una impresión de belleza y vida.

La crítica de Vargas Llosa acaso resulte despiadada en principio, pero es indulgente al final. Lo que me interesa de ella es cómo coincide con lo que he expuesto anteriormente: *El Sexto* es una novela de carácter oral pero situada

en una ciudad y, desde el punto de vista del contenido, se vale de circunstancias de orden occidental, como la política o la ideología, para crear un mundo ficcional que no es ni el indígena y rural o urbano y moderno. Más allá de la probable tendencia ideológica de la novela –la apología del arcaísmo utópico– Arguedas construye un microcosmos fonético en el que la trama no puede ser entendida, ni concebida, sin que éste funcione. Si bien es cierto que las constantes onomatopéyas que hacen las veces de voces fantasmales, las canciones de origen autóctono o los numerosos apelativos y en general las circunstancias sonoras de la historia, compuestas por gritos y estertores, pueden resultar artificios que individualmente no son convincentes, vistos en conjunto recrean una atmósfera de desolación y desencanto que no sería verosímil a través de la mirada estrictamente de Gabriel o de los demás políticos. La relación que puede existir entre los presos es precisamente gracias a este ambiente oral; además, es la única manera de convivir y saber que viven en una cárcel; las referencias visuales son a priori rechazadas y condenadas, y al final uno puede verlas o no; los ruidos, los murmullos o las lamentaciones son circunstancias inevitables de la prisión. Una Babel limeña.

Si en *El señor Presidente* hablaba de un mural acústico, en *El Sexto*, a diferencia de la novela de Asturias, las dos dimensiones acústicas y en movimiento en el mural, se convierten en tres: por un lado la emisión fonética de *El Sexto* esta encerrada, no tiene salida ni hay la posibilidad de movimiento: las voces, al no poder expandirse tienden a subir. La proclividad comunicativa es, entonces, tridimensional y no plana. Por ese motivo, desde el punto de vista de la geografía y estructura de la atmósfera de la narración, *El Sexto* es una novela estática, y el posible movimiento se logra estrictamente a partir de los sonidos. Sin la utilización de este artificio narrativo, logrado casi a plenitud, Arguedas nunca pudo haber creado una novela de características

similares.

El elemento de la música, tan importante por su papel sacro y simbólico en la narrativa de Arguedas, se pervierte en los episodios de los cantos de Rosita o los estertores de Puñalada, pues son referentes alegóricos de la decadencia peruana, sobre todo porque para Gabriel, como para otros tantos políticos como Cámac, representan la realidad peruana en sí misma: “Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas”.¹⁵² Y precisamente uno de los fracasos de esa realidad autóctona se revela cuando Cámac se propone construir una guitarra que nunca termina porque se muere antes; también se ve cuando Puñalada obliga al Pianista a tocar un hipotético piano en las costillas del japonés; esta evolución, que representa la música insonora, es sinónima de la perversión de la realidad peruana de la época.

La definición política está marcada asimismo por referentes orales. En la primera escena de la novela, cuando Gabriel ingresa en la cárcel, se escuchan las entonaciones de la “Marsellesa aprista” y de la “Internacional comunista”. Este dato revela, en el fondo, la atmósfera oral que se desarrollará en el libro: la ideología al final es un asunto secundario y las diferencias políticas no se dirimirán por las ideas sino por los cantos, por la música, un referente cuyos principales mecanismos de proyección son de carácter oral. Las voces, los sonidos que adoquinan la narración no son, como diría Vargas Llosa, los propios del costumbrismo. La diferencia estriba en que la comunicación de los reos, si es que podemos llamarle así al escaso contacto que puede haber entre ellos, tiene dos cualidades innovadoras que hacen de la novela una obra de la trashumancia. Por un lado, se conoce a quién pertenece

cada voz, pero en la mayoría de los casos no se representa su emisión; son de alguna manera voces sin cuerpo, aunque, como sucediera en la conversación de la cárcel en *El señor Presidente*, no son anónimas. Por otro lado, el nivel de la recepción de las voces no es lineal sino vertical. Cual fuego fatuo, las voces de la primera planta, al no tener una escapatoria horizontal porque se trata de una cárcel, tienden a subir. Así, nadie queda exento de la contaminación del primer piso. Todos son copadecientes de lo que ocurre allá abajo, pues aun cuando no lo vivan en carne propia, lo escuchan. El efecto, entonces, hace que sean actores también de lo que sucede en ese otro lado. Los sonidos son ahora tridimensionales.

La descomposición social y humana que se da en el Sexto tiene como referente una circunstancia fonética y no visual. Cuando “Pacasmayo” se pone a cantar como enfermo mental, Cámac dice una frase reveladora: “La voz no le sale de la garganta, sino de la nuca”. El proceso de envilecimiento individual y colectivo, la decadencia social y el desencanto ante el entorno se evidencia en estos cantos; como dijera los otros que todavía soportan el contexto: “otro que ya enloqueció”. Sin embargo, “Pacasmayo” trata por momentos de evitar el desquiciamiento a partir de otras actividades. Una de ellas, y quizás sea una de las razones más evidentes que hacen de *El Sexto* una novela sincrética, es su intención por *peruanizar* el ajedrez. Así, con migas de pan, empieza a modelar piezas de ajedrez pero con un referente peruano. El Rey, entonces, será un Inca, la Reina una Coya, la Torre unos Torreones de pucará y el Caballo, después de una larga discusión con los demás presos, decidió que debía ser un Puma. En ese tenor, no es gratuito que se haya elegido un juego “occidental” para trasladarlo a otra realidad, pero respetando las reglas originales.

¹⁵² José María Arguedas, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 79.

El Sexto al final retrata la reproducción de un orden eterno. Cuando el piurano mata a “Puñalada” y es festejado por todos los presos políticos, no significa que los vicios del Sexto desaparecerán. El “Clavel, aquel joven negro que era regentado como una prostituta por Puñalada, empieza a repetir los mismos gritos y los mismos tonos de su exdueño. Los estertores del Sexto se reproducirán *ad infinitum*, y es ésta una de las tesis a mi modo de ver de la novela: la decadencia, el envilecimiento y la depravación se reproducirán constantemente aun cuando los motivadores iniciales ya no existan. Es el orden carcelario y también el orden de una nación que padece una dictadura. La simbología fonética de *El Sexto* funciona en ese proceso de reproducción de la podredumbre. El “Clavel” grita como lo hacía Puñalada; eso quiere decir, como lo anuncia Arguedas al final de la novela, que el negro joven está aprendiendo y tarde o temprano se convertirá en el nuevo dueño de la prisión. Los modelos se reproducen y la única manera de evitar que así sea es cerrando el Sexto; también, la única manera de obviar los horrores de la dictadura es que esta desaparezca. En ese sentido, el microcosmos oral de Arguedas se traslada a un universo simbólico más amplio que tiene que ver con la realidad misma de Perú.

Aun cuando pueda pensarse que en *El Sexto* la crítica más evidente puede ser a la forma como la modernidad puede estar por encima de la tradición, aspecto muy probablemente inducido a conciencia por Arguedas (y según también la lectura de Vargas Llosa), la manera formal de la construcción de la novela (estrategias narrativas, etc.) hacen ver que el autor se valió de mecanismos igualmente modernos o propios de las innovaciones en cuanto a forma de las narraciones contemporáneas. La tridimensionalidad fonética, la torre clamorosa, el sonido al servicio de una historia y la ascensión de éste como un espacio real y comunicativo, son elementos que en mi

perspectiva sugieren nuevos estratos de lectura. Las apreciaciones morales en cuanto a la forma son, entonces, intrascendentes, pues *El Sexto* de José María Arguedas es en resumen un recuento de voces, gritos, estertores, cantos desangrados y blasfemias en el que la letra escrita está al servicio de la oralidad, una oralidad corporal, más que articulada lingüísticamente, quizás por eso la importancia de lo musical, aunque esto habría que analizarlo más cuidadosamente.

El general en su laberinto o el viaje murmurante

Viajó ajeno a todo, y a veces parecía que estuviera rezando, cuando en realidad murmuraba estrofas completas de sus poemas predilectos.

Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*.

El 8 de mayo de 1830, el *Libertador de América*, Simón Bolívar, abandonó Santa Fe de Bogotá rumbo al exilio; la ruta era seguir el río Magdalena hasta el mar Caribe para luego dirigirse a Europa. Días antes, el 27 de abril, había enviado un mensaje al Congreso Colombiano en el que reiteraba su deseo de renunciar a la presidencia del país, petición que fue concedida poco después. Meses más tarde, el 17 de diciembre, Bolívar moría en la quinta de San Pedro Alejandrino sin dejar el continente. Este episodio de la vida de Simón Bolívar es recuperado por Gabriel García Márquez para escribir su novela *El general en su laberinto*, publicada en 1989. Cuenta García Márquez, en las

“Gratitudes” del libro, las razones de infancia que lo orillaron a recuperar este episodio:

Más que las glorias del personaje me interesaba entonces el río Magdalena, que empecé a conocer de niño, viajando desde la costa caribe, donde tuve la buena suerte de nacer, hasta la ciudad de Bogotá, lejana y turbia, donde me sentía más forastero que en ninguna otra desde la primera vez. En mis años de estudiante lo recorrí once veces en sus dos sentidos, en aquellos buques de vapor que salían de los astilleros de Misisipi condenados a la nostalgia, y con una vocación mítica que ningún escritor podría resistir.¹⁵³

Y más adelante habla de cómo el pretexto inicial se trasladó a otra vertiente igualmente seductora: la figura de Bolívar.

Por otra parte, los fundamentos históricos me preocupaban poco, pues el último viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar. Sólo escribió entonces tres o cuatro cartas –un hombre que debió de dictar más de diez mil– y ninguno de sus acompañantes dejó memoria escrita de aquellos catorce días desventurados. Sin embargo, desde el primer capítulo tuve que hacer alguna consulta ocasional sobre su modo de vida, y esa consulta me remitió a otra, y luego a otra más y a otra más, hasta más no poder.¹⁵⁴

La estructura de la novela, según las propias palabras del escritor colombiano, tiene dos orígenes que en principio podrían pensarse como parecidos: la memoria de la infancia y la pasión por el personaje histórico. Para la aplicación del modelo de lectura será neurálgico aludir en todo momento a

¹⁵³ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, México, Diana, 1989, p. 271.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 271-272.

estos dos segmentos; por un lado, la creación del ambiente, el paisaje del río Magdalena, construido a través sobre todo de recursos mnemotécnicos y, por otro, la inserción de un personaje histórico, sus antecedentes y cualidades, en un contexto determinado y acotado por la historia misma.

A diferencia de las anteriores novelas comentadas, *El general en su laberinto* es una narración que se sostiene, es cierto, en la dualidad oralidad-escritura, pero tiene además mecanismos de acción muy distintos. Si la particularidad más visible en Asturias era la bidimensionalidad (el mural), en Arguedas la tridimensionalidad (la torre), en García Márquez la imagen narrativa será el desplazamiento en el río, un referente que no sólo tiene tres dimensiones sino que aparte se mueve y se escucha, aunque sea constantemente con murmullos alusivos a la fatalidad. La idea de movimiento construye una imagen de la novela única y unitaria, a la vez que múltiple y diversa. A la manera del afluente de Heráclito (es evidente que el río como parte definitoria y simbólica del paisaje no es gratuita), el viaje del general no ocurre más de una vez: sucede, aunque suene a perogrullada, en un espacio y tiempo específicos y sus autores son únicos. No sólo es el referente de una vida en particular sino también de una representación más del tiempo categorial. Este factor hace que *El general...* se diferencie de nuevo de las dos novelas anteriores: los actores en movimiento de un mural siempre tendrán un contorno que los restrinja y acote; acontece lo mismo con un edificio, con una torre, pues las paredes funcionan asimismo como límite. En Márquez no existe este elemento. *El general* ocurre en un espacio donde nunca podrá estarse dos veces: las aguas de un río.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Desde luego, no quisiera plantearme irresponsablemente, como una situación causal a los dos planteamientos anteriores (bidimensionalidad y tridimensionalidad), la tesis de que *El general en su laberinto* es una novela sobre la "cuarta dimensión"; no obstante, hay algunos datos que sería pertinente comentar. Según el común denominador de los

Este es uno de los datos de carácter occidental (la referencia simbólica del río) que construyen una parte del corpus de la novela; otro es la idea del viaje. Desde la *Odisea* de Homero es sabido que el tema original de la literatura es el viaje; esto en parte por la idea del conocimiento y el reconocimiento en los protagonistas de los relatos. El peregrinaje del general (García Márquez lo nombra sólo una vez “Bolívar”) es el tránsito al encuentro de sí mismo, y no importa que ese hecho conduzca inevitablemente a la fatalidad. El recorrido es apoyado en murmullos, aunque bien podría hablarse de estertores: una inmersión hacia la nostalgia y los sentimientos encontrados del pasado; a la decadencia y la enfermedad irremediables; al desencanto y la desesperanza perennes. En el Magdalena tuvo la impresión de “estar recogiendo los pasos de su vida”. Como comentara Margaret Atwood hace algunos años: “un esclavo hacia su propia liberación”.¹⁵⁶ Un funeral en vida; un tiempo que a duras penas le alcanzaría para llegar a la tumba.

La estrategia narrativa de García Márquez aglutina dos obstáculos que el autor tiene que ir sorteando a lo largo del relato. En principio la definición y la creación no sólo de un personaje histórico sino de un patriota harto conocido. Esto es: Simón Bolívar no es cualquier personaje histórico; su vida

científicos, la hipótesis principal es que la “cuarta dimensión” es un espacio-tiempo infinito en el que potencialmente puede haber materia y donde coexisten continuamente las tres dimensiones. Algunos más sugieren que se trata de la figuración del espacio, la medida del infinito. Quizás podríamos quedarnos con la acepción de Albert Einstein y sus fundamentos de la teoría de relatividad: espacio y tiempo construyen un *continuum* de cuarta dimensión, en el que todos los eventos reales están eternamente congelados. En la literatura de ciencia ficción, H.G. Wells se lo había planteado también en *La guerra de los mundos*, donde sugiere el tiempo del viaje como equivalente a la cuarta dimensión. Por éstos y otros más detalles, la novela de García Márquez podría ser asimismo, en la perspectiva planteada en los apartados anteriores, una narración de cuatro dimensiones. También es el viaje que nunca termina, pues cada nuevo lector lo inicia nuevamente cuando abre el libro.

¹⁵⁶ Margaret Atwood, “A slave to his own liberation” en *New York Times*, septiembre 16 de 1990.

ha sido muy estudiada, aun cuando haya pasajes de ésta que no se conozcan a plenitud, como es precisamente el caso de los últimos días de su vida. Sin embargo, García Márquez se ve atado por la imagen del *Libertador* y por el contexto que prefigura a ese personaje, es decir, la historia del momento y su historia personal. De este modo, el autor se ve en la obligación de *crear* un personaje que existió y, a la vez, de *recrear* el entorno histórico; después relacionarlos. De ahí que pareciera que la novela por momentos es una secuencia de digresiones temáticas que sólo explican el pasado del general. García Márquez lo hace a cada instante a manera de retrospección, aunque quizás también en un tono explicativo o pedagógico hacia el lector. Los amores, las victorias y derrotas, episodios de su infancia, traiciones y deslealtades que le sucedieron al general son documentados con amplitud. Todos ellos, sin excepción, apuntan inevitablemente sólo a un desenlace posible: el viaje por el río Magdalena. El problema de la historia queda resuelto, pues el autor es siempre consciente de que su libro es una ficción. Dicho de otro modo: al trazar un juego entre lo real y lo ficticio, se plantea asimismo la presencia de una figura de Bolívar distinta a la tradicional de los historiadores, independientemente de que en algunos pasajes sugiera aspectos que no le eran propios al *Libertador* o ponga en su boca frases que nunca dijo. Sucede un poco lo que ocurrió en los años sesenta con el llamado *boom* de la literatura latinoamericana: ante un evidente fracaso de las ciencias sociales para explicar problemáticas inmediatas, la literatura se convirtió en un mecanismo alterno que interpretaba de distinta manera esas realidades. En Inglaterra sucede lo mismo: en las escuelas normalmente se enseña historia con Shakespeare.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Es probable, por lo demás, que García Márquez haya tenido muy presente el ensayo de Isaiah Berlín, "El zorro y el erizo", en el que se plantea que los personajes históricos en los

Por eso el último viaje de Bolívar es dialéctico; los lugares que visitó en la gloria ahora son vistos desde la ignominia y la derrota. Es un recorrido por su vida dual: tanto él lo realiza como una suerte de introspección, quizás pensando que todo lo hecho lo volvería a hacer, pero también es una veta informativa para el lector que desconoce su vida. En ese tenor, la explicación de las cosas es recíproca: Bolívar no se arrepiente de nada (por otro lado un dato que nos habla de su excesivo orgullo y vanidad) y el lector entiende que los pasos de su existencia sólo conducen al río Magdalena. En el agua no sólo no se puede arar; tampoco se pueden dejar huellas. La visión dual y panorámica de la vida de Bolívar (sus ojos y los del lector) es cimentada por pasajes de su vida conocidos y no tantos; también por muchas de sus frases célebres. Aquí García Márquez tuvo que realizar una minuciosa investigación acerca de su protagonista, pues aun cuando se tratara de un personaje ficticio en el sentido estricto del término, tenía referentes y contornos históricos ineluctables que lo condicionaban todo el tiempo. Sin embargo, éste será un primer asunto a seguir en el planteamiento de lo oral y escrito en la novela, y el punto de partida del segundo elemento para la disertación: los antecedentes históricos no parten exclusivamente de la historiografía sino también de una historia oral. *El general...* se equilibra en gran parte de su estructura gracias a un trabajo de recuperación de historia oral; de poner frases en boca de Bolívar que él en efecto dijo y otras que son dudosas. En todo caso, nadie puede constatar fielmente que éstas hayan sido ciertas, aunque quizás de aquí en adelante lo sean.

El diálogo es uno de los artificios narrativos que el autor utiliza para la creación de su personaje. Pero no se trata de un diálogo convencional entre

momentos históricos no entienden nada de lo que está ocurriendo. Cf. Isaiah Berlin, "El zorro y el erizo" en *Pensadores rusos*, Tr. Juan José Utrilla, México, FCE, 1985.

dos personas sino de uno que el general mantiene casi simultáneamente con todos los seres humanos que pasaron por su vida. En este recuento de voces, Bolívar naufraga en su posible ubicuidad dialógica y, más que encontrar una salida al laberinto, se interna más en sus propios senderos contradictorios. Sabe que el tiempo es corto, que las aguas de la ría están por llegar a su cuenca, y que la historia sin él sería otra. Pero no le importa. Su paso glorioso por las guerras de independencia latinoamericanas pareciera pertenecer a otra vida, no a esa, que es la suya que se termina. Es el murmullo en decadencia. La agonía.

El general en su laberinto es texto esencialmente oral y es quizás, de las tres novelas comentadas, donde más se evidencie la transición oralidad-escritura y viceversa. Si en las novelas anteriores los autores se valían de recursos escriturales para crear atmósferas orales en sus narraciones, la estrategia del *El general...* es en muchos momentos a la inversa: la letra está al servicio de la oralidad. Veamos un caso concreto que tiene que ver con la recuperación de fuentes reales (cartas, documentos, etc.) a los que García Márquez acudió para la redacción de la novela. El siguiente es un fragmento de una carta escrita en puño y letra por Bolívar, dirigida al amor de su vida, Manuela Sanz:

Tengo el gusto de decirte que voy muy bien y lleno de pena por tu aflicción y la mía por nuestra separación. Amor mío te amo, pero más te amaré si tienes ahora más que nunca mucho juicio. Cuidado con lo que haces, pues si no nos pierdes a ambos perdiéndote tú.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Simón Bolívar, *Fundamental I*, Germán Carrera Damas (comp.), Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 617.

Es probable que esta carta haya sido escrita poco después de que Bolívar abandonó Bogotá, quizás el 11 de mayo. En un párrafo de *El general...*, García Márquez escribe:

El día anterior, durante la breve despedida formal, le había dicho [Bolívar a Manuela Sanz]: “Mucho te amo, pero más te amaré si ahora tienes más juicio que nunca”. Ella lo entendió como otro homenaje de los tantos que él le había rendido en ocho años de amores ardientes.¹⁵⁹

Está de más comentar que García Márquez se basó en esta carta para poner en boca de Bolívar algo que el *Libertador* había escrito. No obstante, lo interesante aquí es cómo el autor recurre a fuentes escritas para crear un universo oral en una narración. La transición a lo oral, a lo dicho, no aparecía en las novelas anteriores salvo en el episodio del *parte* al señor Presidente en el libro de Asturias, que sin embargo era un documento con un origen oral. Así como en carta, García Márquez recurre a la misma Manuela Sanz para elaborar el tono dialógico de su texto (al ser una novela histórica únicamente estos documentos son fieles a la realidad) y la trasciende a un espacio que quizás podría pensarse inexistente. Lo sugestivo aquí es el origen de la información. Una carta es pensada para ser escrita y no para ser hablada; también por eso sus características son distintas. No hablamos como escribimos. Por eso García Márquez no reproduce textual lo escrito por Bolívar sino que hace una adecuación de ello. No pone en boca de Bolívar “Amor mío te amo, pero más te amaré si tienes ahora más que nunca mucho juicio” sino “Mucho te amo, pero más te amaré si ahora tienes más juicio que nunca”, una frase mejor construida para ser dicha, para ser hablada. Si bien en

¹⁵⁹ *El general...*, p. 14.

las otras novelas y en muchos pasajes de esta misma, la recuperación de la oralidad fue un factor determinante para elaborar la estructura narrativa de la obra, aquí García Márquez se vale de un artilugio suplementario que es usar la letra al servicio de la voz. La pregunta es, entonces, ¿qué es lo real, lo verdadero o fidedigno, que se lo haya escrito o se lo haya dicho? Me parece que es algo sin trascendencia, pues de no ser así estaríamos planteándonos una problemática mucho mayor: ¿cuáles son los límites de la realidad y la ficción?

Sin embargo, más adelante, García Márquez retoma la segunda parte de la carta a Manuela Sanz, ahora sí como la carta que en efecto le escribió:

Más extraño aun debía parecer si la carta no era de una premura evidente, y sólo agregaba a su consejo de la despedida una frase más bien críptica: "Cuidado con lo que haces, pues si no, nos pierdes a ambos perdiéndote tú". La escribió con su modo desbocado, como si no lo pensara, y al final siguió meciéndose en la hamaca, absorto, con la carta en la mano.¹⁶⁰

La única diferencia con el original es la coma después de la palabra "no". Pero en esencia es el mismo texto. De nuevo, ¿será importante que en la novela una parte de esa carta la haya dicho y otra escrito? Me parece que no, pues al final en nada desvirtúa el sentido del texto.

Pero el juego no se reduce sólo a este instrumento narrativo. Al final de su vida, el general rara vez escribía una carta; más bien las dictaba, y eran famosos sus caprichos con sus amanuenses, quienes soportaban desplantes, altanerías o que los despertara de madrugada. El pasaje es sobre su último amanuense, su sobrino Fernando:

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

Nadie más oportuno que Fernando para esas épocas de crisis: Fue el más servicial y paciente de los muchos escribanos que tuvo el general, aunque no el más brillante, y el que soportó con estoicismo la arbitrariedad de los horarios o la exasperación de los insomnios. Lo despertaba a cualquier hora para hacerle leer un libro sin interés, o para tomar notas de improvisaciones urgentes que al día siguiente amanecían en la basura. [...] Como todo el que estuvo al servicio del general, Fernando tuvo su hora de desgracia cuando le atribuyó a Cicerón una frase de Demóstenes que su tío citó después en un discurso.¹⁶¹

El recurso del amanuense también tiene doble significación. Por un lado, Bolívar se encargaba de dictarle a sus escribanos las cartas que elaboraba, sobre todo durante sus últimos días de su vida; por otro lado, la invención de estos personajes en la novela es un guiño a esa forma de escritura. Me explico: algunas de las fuentes de García Márquez son las cartas, mismas que fueron escritas por los escribanos pero redactadas por Bolívar. Como en el caso de la cita anterior, cada misiva dictada pasaba por el filtro de un intérprete, el amanuense, que en estricto sentido no debió de serlo sino simplemente pasar como copista. El problema se agrava cuando se comenten errores de interpretación como que el general aluda a una cita de Cicerón que no fue de él sino de Demóstenes. A lo que voy es que el filtro del discurso del general, posiblemente evidenciado en sus cartas, no es al final completamente confiable, pues son epístolas escritas por alguien más. Y ese filtro interpretativo su ubicará necesariamente entre la *oralidad* del dictado y la *escritura* de la carta.

Quizás el referente más notable de que *El general en su laberinto*, aparte de ser una obra de destacadas cualidades orales y escritas, es que hay

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

una defensa de la oralidad desde la perspectiva letrada sin que abiertamente se diga. Al respecto, la presencia de José Palacios, el mayordomo del general, es neurálgica. José Palacios es quizás el hombre de mayor confianza del general, acaso por su misma ignorancia o su incapacidad para concebir el poder como tal; pero siempre lo cuidó hasta su muerte y fue el hombre que mejor lo conoció. No obstante, en la óptica de esta lectura, lo que hace importante a José Palacios no es su cercanía al general o que pueda funcionar como el testigo de la novela; su trascendencia básica radica en que es un hombre que no sabe leer ni escribir:

{José Palacios} No sabía leer ni escribir, y se había resistido a aprender con el argumento de que no había sabiduría mayor que la de los burros. Pero en cambio era capaz de recordar cualquier frase que se hubiera oído por casualidad....¹⁶²

A este fragmento podemos darle mayor forma si aludimos a una frase del general al final de la novela: “Y no hay nada más peligroso que la memoria escrita”.¹⁶³ Quizás el mecanismo de García Márquez para aglutinar a ambos personajes sea el del reconocimiento. El general es un hombre letrado que deja de escribir al final de su vida, pero no lo hace porque el acto mismo sea pernicioso; lo hace porque no sabe en función de qué o de quién pueda elaborarse esa escritura. José Palacios, por su parte, es un personaje que está más allá del bien y del mal, pero vive para servir al general. En ese contexto, también hay en el mayordomo un sentimiento de admiración hacia su amo. La sentencia infalible que repite a lo largo de toda la novela, “lo que mi señor

¹⁶² *Ibid.*, p. 65.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 162.

piensa, sólo mi señor lo sabe”, es la constatación de que existe un elemento de reconocimiento entre ambos. Uno es el dueño de la letra, que utiliza a voluntad y beneficio propio pero que al final se muestra temeroso del impacto posible de la memoria escrita; el otro, amo de la memoria oral, quien piensa que la lectura y escritura no significan necesariamente sabiduría; pero las respeta, así como respeta y ama a su general. Uno es el protagonista y el otro quien, literalmente, lo sostiene. No creo que García Márquez haya creado gratuitamente a estos dos personajes y, sobre todo, haya vislumbrado su relación sin conciencia de causa. Lo sabía, y sobremanera. Por eso, como mencionaba líneas atrás, la reciprocidad entre la oralidad y la escritura en la novela goza de dos intensidades análogas y de importancia similar, pues se complementan y necesitan: el general requiere de José Palacios y éste del general. Cuando el general muere, José Palacios se vuelve indigente.

El general en su laberinto es una novela que encierra un sinnúmero mayor de incógnitas que bien nos vendría empezar a dilucidar, pues no sólo relata la vida de un insigne personaje histórico, sino que también es un referente medular de la historia latinoamericana. Quizás la única parte en la que el colombiano cojea es cuando él mismo, en un pasaje menor, se asume como historiador y no como novelista: “Desde la carta de Veracruz hasta la última que dictó seis días antes de su muerte, el general escribió por lo menos diez mil, unas de su puño y letra, otras dictadas a sus amanuenses, otras redactadas por éstos de acuerdo con instrucciones suyas. Se conservaron más de tres mil cartas y unos ocho mil documentos firmados por él”.¹⁶⁴ El tono que adopta el autor en esta parte es más informativo y monográfico que novelesco. Sin embargo, en todo lo demás el general aparece como un verdadero

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 229.

personaje de ficción, como en realidad lo es en esta novela.

La presencia de la dualidad oralidad-escritura queda evidenciada nuevamente en *El general en su laberinto*. La idea del viaje, y sobre todo de un viaje murmurante, como una secuencia anónima de voces lánguidas, hace de ella una narración única en su género. La transición mutua, recíproca y del mismo valor tanto del discurso oral como del escrito hace, de nuevo, que sea una novela que entre en la clasificación de la narrativa de la trashumancia, pues tampoco hay ningún mecanismo de carácter moral o ideológico para definir o condicionar su semblante. Las expresiones culturales, en este caso motivadas por hechos y personajes históricos, arriban a la expresión artística a través del filtro y la mirada del escritor, y así, podríamos hablar no sólo del resultado de un proceso ancestral sincrético, sino además, desde mi perspectiva, de la mejor novela de Gabriel García Márquez.

Conclusiones

En uno de sus numerosos artículos, el búlgaro Tzvetan Todorov escribió: “Todos los libros son diferentes; todos los libros son (deben ser) parecidos: he ahí dos principios extremos –y contrarios– que se encuentran en conflicto en la estética literaria contemporánea, conflicto que supone, sin embargo, una cierta complicidad”.¹⁶⁵ Es decir, Todorov apunta que, así como el mosaico temático de la literatura es limitado, también todo libro –al ser víctima de esos temas– debe parecerse, aunque sean distintos entre sí. Y continúa: “Principios contrarios y, sin embargo, cómplices, puesto que cada uno quisiera presentar al otro como la única opción (amenazante) de sí mismo: se trata de hacerse admitir jugando al miedo, a la aversión que suscita la elección opuesta. Digan lo que digan los defensores de lo *uno* y del *todo*, la literatura contemporánea conoce varios géneros.”¹⁶⁶ La narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo por estas razones está inmersa en otro género; es ajena y cómplice a la vez; parece lejana de repente, pero exhibe su cercanía si se padece con intensidad. Esto quiere decir que para un lector latinoamericano la narrativa de sus regiones le parecerá extraña por momentos, pero también muy próxima. Y no hay contradicción en lo anterior. Uno de los polos que origina tales sensaciones puede estar representado por una estructura letrada; el otro, por una oral. Y ambas se necesitan y se complementan, aun cuando sean distintas. La ambigüedad en la percepción estará sentada acaso en una relación dual; por

¹⁶⁵ Tzvetan Todorov, “Macondo en Paris” en *Texto Crítico*, # 11, Xalapa, septiembre a diciembre de 1978, pp. 36-45.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

ejemplo, un individuo puede someterse a la colectividad, pero –a la vez– se retroalimenta de ella.

Más adelante, Todorov comenta que cuando leía *Cien años de soledad* le pareció que era un poco de *Los Buddenbrooks* reescrito por Rabelais; esto por la historia de familia de la novela de Thomas Mann y por el humor de García Márquez, exento del libro del escritor alemán. Y continúa el búlgaro aludiendo a un problema ideológico en la novela de Márquez: “Hay entonces una serie de rasgos que aproximan *Cien años de soledad* a la tradición épica, mientras que otros lo retienen en el campo de la novela. Este libro en particular es el resultado entre dos géneros literarios, y entre las ideologías que éstos portan (ya los designé por estas palabras: colectivo, individual).¹⁶⁷

El análisis que realiza Todorov sobre la novela de Márquez coincide en parte con la tesis que he planteado a lo largo de mi ensayo: cómo dos tradiciones distintas pueden convivir en un mismo punto, y fusionarse, aun con la carga ideológica que las condiciona. Todorov habla de rasgos individual y colectivo, que bien pueden asociarse a lo escrito y lo oral. Los actos de la lectura y la escritura son conocidamente individuales; la transmisión oral es colectiva, pues es fundamental que exista un receptor o interlocutor para que funcione. Independientemente de las cualidades iluminadas por Todorov, hay un atributo en común: ambos polos enuncian el funcionamiento de su propia ideología. Por eso son distintos y similares; cómplices al final. Termina Todorov:

París en Macondo es la destrucción de la comunidad patriarcal, la guerra despiadada entre los solidarios y los solitarios, que termina con la trágica victoria de los segundos. Macondo en París, ello sería no el retorno ilusorio a la

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 44.

naturaleza, sino otra manera de resolver el combate entre la aldea y la metrópoli; una manera quizás de superar el conflicto entre todos y uno, entre espíritu colectivista y espíritu individualista (no es a los que aspiramos ahora, precisamente), para comenzar finalmente a vivir esa cifra, la más difícil de todas: *pluralidad*.¹⁶⁸

Aun con el tono idealista, Todorov entiende que la manera de percibir esa confrontación de opuestos no es segregándola ni separándola de su entorno, sino viéndola como un *todo* provisto de varias causas, varias tradiciones, varias historias. *Macondo en París* es la metáfora que resume esa condición de existencia y elimina los prejuicios de todos los incapaces de concebir una realidad dual, alterna, plural e inédita.

A lo largo del texto he revisado las visiones de distintos críticos respecto de la polaridad oralidad-escritura en la narrativa latinoamericana contemporánea; asimismo, elaboré un modelo de lectura que tuvo su aplicación específica en tres novelas latinoamericanas, escritas en distintas épocas, a lo largo de cincuenta años. Mi intención nunca fue evidenciar una escala de valores, que dicho sea de paso siempre ha sido un asunto convencional, en relación con ambas tradiciones. Lo que me interesó desde un principio fue desnudar la articulación de ambos segmentos y cómo funcionaban en la literatura; esto, sustrayendo a sus partes de cualquier carga moral, que no ideológica, que se les pudiera imponer. Esto es que las apreciaciones correspondientes, si bien limitada —como toda interpretación— por el filtro ideológico de una cultura específica, no estuvieran determinadas por sus propios prejuicios morales y jerárquicos. Las valoraciones tanto del discurso oral como del escrito, aunque equivalentes, no son iguales; por lo

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

mismo, las apreciaciones en cuanto a su moralidad no pueden equipararse, independientemente de que se fusionen en un todo cultural y artístico. Estoy de acuerdo en que los europeos arribaron a América con una consigna imperial, de explotación y subordinación hacia los autóctonos; también que existió una sangrienta conquista armada que llevó una conquista espiritual que la legitimara a través de una imposición de carácter cultural. Pero de ahí a ver en la creación artística una contienda bélica, de sumisión, de confrontación, y asignarles a cada una de las partes características morales como se le podría asignar a los españoles que asesinaron a mansalva a miles de indígenas, hay una distancia enorme. Ningún libro artístico, aun cuando pueda ser escrito en circunstancias adversas, debe ser leído a través de un filtro sangriento. Y para que un libro ostente un valor estético debe ser leído por alguien; de no ser así, el valor aunque artístico, sería intrascendente para una sociedad. Tampoco debe aludirse a la confrontación y a la búsqueda de un polo expresivo en la contienda; más bien habría que hablarse de fusión y mimesis; de mestizaje y sincretismo; de simbiosis y amalgamas en constante movimiento. Los usos y costumbres de la oralidad y la escritura, comentados a lo largo de estas páginas, están al servicio de la producción artística; son complementarios y se necesitan para enunciar nuevos mundos expresivos; nuevos panoramas exegéticos; nuevas obras literarias *de* América Latina y no *sobre* América Latina.

La aplicación del modelo de lectura en cada una de las novelas seleccionadas, evidenció que en ninguna de ellas hubo algún mecanismo de carácter moral que pusiera en tela de juicio y condenara cada uno de los elementos de la dualidad oral-escrito. *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias se cimentó en la idea de un mural cuyos personajes estaban en movimiento y el referente de su existencia era que hablaban, sin que

necesariamente hubiera un protagonista en sentido estricto. Eran voces anónimas y sólo si había un acercamiento a las bocas que las emitían era cuando la voz anónima adquiría forma: una imagen de dos dimensiones. Por su parte José María Arguedas, en *El Sexto*, utilizó una estrategia narrativa que aludía a la creación de un universo tridimensional, en el que no sólo las voces, también los cantos o gritos, construían la atmósfera del lugar. Los sonidos en Arguedas tomaban forma y subían por entre los muros del Sexto en busca de una salida expiatoria. Cuando la voz del protagonista Gabriel sale de la cárcel, se sabe que él mismo logra su libertad. Pero mientras están en El sexto, los ruidos, los sonidos o cualquier efecto acústico está vinculado al cuerpo. Las voces corporales. Por último, el artificio de García Márquez para simultaneizar la oralidad y la escritura en *El general en su laberinto* tiene que ver con una nueva estrategia. Ahora esos cuerpos adquieren movimiento constante y logran desplazarse más allá de un territorio que pueda limitarlos. El viaje del general simboliza el trayecto temporal de los seres humanos. La mención del río como símbolo no sólo del tiempo sino sobre todo de espacio y cuerpos en movimiento, es logrado por Márquez a través del recurso del murmullo, un susurro que es más estertor o grito agonizante que simplemente hablar quedo. Esto es: el viaje del general, se sabe por todos —los personajes, los lectores, Márquez mismo—, tiene como única culminación la fatalidad; no obstante, la tesis ampliada al respecto es que todo ser humano muere tarde o temprano. Lo que sigue al final es el río; también los murmullos serán emitidos *ad infinitum*. Una novela tetradimensional.

La oralidad y la escritura en la narrativa latinoamericana contemporánea, a partir de autores como Rulfo, Arguedas, García Márquez, Asturias, Roa Bastos, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guimarães Rosa, son elementos que definirán una cultura en constante movimiento pero que, a la larga, es

factible ubicar; es una cultura, para ser más explícitos, de tensiones y ambigüedades, de similitudes y desgarramientos, de condenas e indulgencias. *Raíces trashumantes* son todas aquellas vertientes expresivas, propias de América Latina, que se consagran como ofrenda a todo lector que tenga la paciencia de sostenerlas entre sus manos. La dualidad entre lo oral y lo escrito es una mínima porción de un universo más vasto, conflictivo y desgarrado, que se conoce como realidad latinoamericana. Sin embargo, la alusión a una parcialidad de ese mundo amplio es ya un gran avance en la resolución de preguntas e incertidumbres respecto de nuestra realidad. Así, a partir de este breve análisis, se habrá evidenciado no sólo la articulación de una forma de expresión artística, sino también una parte del funcionamiento de una cultura, la cultura latinoamericana.

Anexo*

El escritor latinoamericano del nuevo milenio

La presencia de América Latina en el mundo ha sido muchas veces un asunto curioso. Nuestro subcontinente no sólo entró en el mapa del mundo occidental a través de un sinnúmero de vicisitudes proyectadas por su agitada historia, sino que las nociones acerca de Latinoamérica desde afuera han sido, y son, habitualmente despectivas, orientadas a verla siempre como una parcela perniciososa que puede ir peligrosamente en contra de “lo civilizado”. Desde luego, las actitudes sabias y benévolas de Montaigne, Shakespeare y Rousseau se cuentan con los dedos de una mano. También está de más aludir al largo debate en torno a las características naturales de América Latina. Buffon, De Pauw o Hegel a estas alturas ya han sido hartamente discutidos, y trascendidos.¹⁶⁹ No es de extrañar, sin embargo, que la mirada externa actual sobre América Latina tenga mucho que ver con las opiniones de casi todos los pensadores europeos de los siglos XVIII y XIX. En otras palabras, la visión de fuera sigue aludiendo a las cualidades pintorescas y formas de expresión “exóticas” de lo latinoamericano; también silvestres y zafias. Las apreciaciones obedecen a un

* Este anexo, colocado a manera de apéndice, no es producto ni forma parte de la investigación o tesis académica *Raíces trashumantes*. Se trata, por otra parte, de un comentario valorativo sobre mis preocupaciones y dudas actuales respecto de la literatura latinoamericana contemporánea. Aunque el tono, más ensayístico que académico, y el tema del texto no tengan una causalidad palmaria con los puntos tratados en la tesis, me parece que hay aspectos significativos que pueden desprenderse de la misma y ser abordados en otro sentido. Si bien en la tesis documenté las afinidades y semejanzas en la forma de escribir de una generación o de autores específicos, hay que decir que esas peculiaridades son casi inexistentes hoy día. Es por eso que quise incluir, a manera de comentario, este anexo sobre la literatura latinoamericana actual.

¹⁶⁹ Al respecto, desde luego, está el impresionante estudio de Antonello Gerbi, *La disputa del nuevo mundo* (Tr. Antonio Alatorre, México, FCE, 1982).

“horizonte de expectativas”¹⁷⁰ propio de países que no han dejado atrás el imperialismo que les caracterizó durante los siglos pasados.

Es, asimismo, ampliamente sabido que algunos conocimientos sobre Latinoamérica llegan al llamado mundo occidental a través de diversas manifestaciones culturales que tienden a transgredir fronteras. Por mencionar sólo algunos ejemplos, sucedió con el tango argentino o la música afroantillana; en las artes plásticas la presencia e influencia del muralismo mexicano, del colombiano Fernando Botero o del venezolano Jacobo Borges son indiscutibles; también, aunque suene dos veces a pedestrisimo, se conoce por el futbol. Habrá muchos en Europa que desconozcan cómo se llama el presidente de Argentina, pero ninguno de éstos negaría saber quién es Diego Armando Maradona. Todos estos ejemplos, aun cuando puedan resultar banales en primera instancia, sirven para ilustrar de cierto modo el planteamiento que expongo a continuación: una parcialidad de América Latina se conoce por actores culturales que logran infringir las fronteras imaginarias que rodean el subcontinente. Por ello, no faltará el audaz que piense que en Colombia todos son gordos o que todo argentino llora cuando escucha a Gardel.

Regresando a nuestro panorama, la literatura ha sido tradicionalmente un canal expresivo a través del cual las realidades latinoamericanas son conocidas por habitantes de otros países, pues es una fracción cultural que en el fondo exterioriza referentes importantes para los demás; y está bien: es ya una ventaja que sepan que existimos. No es provocación, pero sería

¹⁷⁰ La categoría de “horizonte”, se sabe, fue creada por Hans-Georg Gadamer; “horizonte de expectativas” es un concepto introducido en la discusión intelectual por el sociólogo Karl Mannheim y desarrollado en la teoría literaria por Hans Robert Jauss, alumno de Gadamer. Cf. Dietrich Rall, “Introducción” a Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Tr. Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1993.

interesante saber si en el mundo entero hay un escritor vivo más conocido que Gabriel García Márquez.¹⁷¹

Comúnmente se pensó que el escritor latinoamericano, sobre todo a partir de la segunda mitad de siglo y en particular del llamado *boom*, debía realizar una labor un tanto altruista con su lugar de origen, es decir, tenía la obligación de presentar las peculiaridades de América Latina a los ojos europeos; todo desde el plano originario. Poseía de alguna manera una función social que iba desde la denuncia hasta el retrato ficcionalizado de lo cotidiano. Sin duda, habría que hacer referencia a las cualidades creativas de todos los escritores latinoamericanos y el grado de talento para hacer lo que cada uno realizó. Pero en términos generales, una de las funciones del escritor –vista a posteriori, por supuesto– era la de crear una imagen de América Latina distinta a la conocida por los otros desde siempre. Esa manera de decir las cosas estuvo estrechamente ligada a una trascendencia de la “realidad” hacia las cualidades de lo “maravilloso”. Si no se podían explicar las cosas desde el punto de vista de lo real se tenía que hacer desde lo mágico. Así, el “Prólogo” a *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, publicado en 1948, se convirtió en una referencia indispensable para estudiar las novelas latinoamericanas. Las categorías son trascendidas por Carpentier de lo extraordinario a la cotidianidad de lo insólito y marca una diferencia clara entre lo “americano” y lo “occidental”.¹⁷²

¹⁷¹ El año antepasado el periódico español *El Mundo* realizó una encuesta entre sus lectores para saber cuáles eran las cien obras más leídas del milenio. Los resultados fueron reveladores: en primer lugar estuvo *El Quijote*, seguido de *Hamlet*, *La Divina Comedia* y *Cien años de soledad*. *El Mundo*, domingo 11 de abril de 1999.

¹⁷² Sobre las diferencias entre *realismo mágico* y *lo real maravilloso*, y la influencia de Carpentier en la literatura inmediata posterior, véase el artículo de Leonardo Padura Fuentes, “Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos poéticas y otro deslinde” (*Plural*, México, marzo de 1994). Después de plantear las diferencias entre ambas

Es evidente que se buscaba una forma de expresión que quebrantara los lindes históricos y se convirtiera, *per se*, en una condena de las circunstancias vividas, un resarcimiento de lo autóctono u originario, o ambos. No es gratuito, por lo mismo, que haya una saga de novelas sobre varios dictadores latinoamericanos. Por un lado estaba la denuncia y por otro la necesidad estética de cada autor.¹⁷³ En el fondo la consigna era crear un mundo nuevo, alterno, con singularidades nunca antes aludidas.

Si bien es cierto que esa necesidad fue mayor en algunos, casi todos –de alguna u otra manera– tuvieron, es probable que inconscientemente, una labor reivindicatoria del lugar de origen. Podrá pensarse que al hablar de generalidades puedo tropezar con escollos peligrosos por los que pueda deslizarse mi argumentación, empero, y quisiera matizarlo sobremanera, la propuesta básica gira en el fondo en torno a una tendencia mayoritaria que no descarta, ni con mucho, la existencia de otras tendencias minoritarias. La inclinación de los escritores de la época era crear nuevas vías expresivas que aglutinaran un semblante cultural extensivo a una colectividad importante: el semblante latinoamericano, por decirlo de algún modo. Ni siquiera Jorge Luis Borges estuvo fuera de esta tendencia; sus cuentos sobre gauchos son esenciales. Aquí tendría que especificar que es muy probable que esos escritores no consensaran escribir de acuerdo con ciertas características comunes; sin embargo, dicha producción literaria vista a través de los años

categorias, Padura concluye: “De este modo, distinguiéndose y complementándose, las poéticas de lo real maravilloso carpenteriano y el realismo mágico americano han conseguido al fin, el más viejo anhelo de los escritores del continente: fija, desde su originalidad, sus hombres, su historia y su cultura”, p. 37.

¹⁷³ Para una lectura nueva de las novelas sobre dictadores en América Latina, véase el artículo de Francesca Noregal-Jiménez, “Novelas del dictador: un descenso a los infiernos” en *Revista Acta Académica*, Universidad Autónoma de Centroamérica, Costa Rica, # 20, mayo de 1997. pp. 65-69.

hace que el resultado transgreda las coincidencias y se explique por preocupaciones prolongadas a casi todos ellos.

Las novelas latinoamericanas de la segunda mitad de siglo, y es un asunto que ya ha sido desarrollado ampliamente, son coyunturales. Son el resultado de un momento de reacomodo histórico-social en el que la crisis de las ciencias sociales, evidente a todas luces, orilló a los artistas a repensar su propia realidad. Los escritores, entonces, jugaron un papel neurálgico en esa dinámica. Más allá del debate en torno a la relación que puedan tener éstos con el poder, existió en ellos un principio de autoridad que tendió a unificar criterios. Las normas fueron dictadas implícitamente por algunas novelas en boga. Por aludir a un caso común, no es gratuito que *Rayuela* se convirtiera en referencia básica de toda una generación; o, en otro ejemplo, nadie podía decir que conocía la literatura si no había leído *Cien años de soledad*; en México las lecturas obligadas eran *La muerte de Artemio Cruz* y *Pedro Páramo*. Y, sobre todo, la presencia de Latinoamérica en el mundo estaba prefigurada por la resonancia de algunos de sus novelistas. Para que le hayan dado el premio Nobel a García Márquez y no a Borges, se necesitaba una razón de peso: el colombiano era más conocido y leído que el argentino en el año de 1982, época casualmente de efervescencia reaganiana. Por eso no deja de extrañar que, aun en esa coyuntura, se le haya otorgado el Nobel –dicho sea de paso, un premio eminentemente político– a un abierto defensor de la revolución cubana y simpatizante en teoría de las ideas comunistas. La respuesta más probable ante tal situación puede ser un factor de orden económico. En la actualidad García Márquez es de los pocos escritores agraciados de América Latina que pueden vivir de las ventas de sus libros.

¿Hacia dónde encamino la disertación? Bien. Es sabido por todos los críticos literarios actuales que desde *El general en su laberinto* –publicado en

1989 y a mi modo de ver la obra de madurez de Gabriel García Márquez— no se ha editado una novela en Latinoamérica con características innovadoras y cualidades estéticas sobresalientes, esto es, que haya sido susceptible de estudios recurrentes y serios en las universidades. ¿Qué sucede en la narrativa latinoamericana actual? ¿Cuáles son las tendencias escriturarias en este momento? ¿Dónde quedó esa cualidad que tenía como principal virtud el atrevimiento y la insolencia hacia los cánones establecidos? La diferencia la reduzco a dos características que desde mi lectura son manifiestas: el atributo esencial del escritor de la segunda mitad de siglo XX y que terminó a mediados de la segunda mitad de la década del ochenta era el *riesgo*; la cualidad principal del escritor actual es la *complacencia*.

No es gratuito que hoy día escritores como el argentino Federico Andahazi, los mexicanos Paco Ignacio Taibo II y Ángeles Mastretta, la cubana Zoé Valdés o el chileno exiliado Luis Sepúlveda, logren un éxito indiscutible en librerías con novelas de medio pelo. Las exigencias de la escritura ahora son muy distintas a las del pasado: ya no se trata de correr el riesgo para que exista la mínima posibilidad de que una novela osada o temeraria pueda venderse como bestsélter; el objetivo es escribir un bestsélter que se venda como bestsélter. No estoy en contra de que un escritor mediano tenga buenas intenciones y crea que está haciendo buena literatura: todo mundo tiene el derecho de enriquecerse como quiera. Lo que me preocupa es cómo una obra que refleja una realidad determinada, el talante de una cosmovisión, sus vicios y virtudes o su lugar en un contexto mayor —desde luego me refiero a la realidad de América Latina— puede ser desplazada por otra que se venda más, aunque en apariencia tenga propiedades similares. La circunstancia inquieta en demasía: *Pedro Páramo*, entonces, será vista en

muchos casos como una narración muy similar a *Como agua para chocolate* y *Casa de campo* podría estar al nivel de *La casa de los espíritus*.

No trato de proponer la tesis de que la esencia de América Latina, en este sentido, estaría determinada por lo que se dice de ella desde otros lugares; sin embargo, suena poco menos que escandaloso que los criterios de lectura puedan ser homogéneos y, asimismo, extensivos a prácticamente toda la literatura latinoamericana –que se traduce a otros idiomas– por el simple y sencillo hecho de ser libros que acaso puedan parecerse; aunque probablemente para el lector común y corriente *Como agua para chocolate* resulte más ágil, es decir más fácil de leer, que *Pedro Páramo*. No es asunto de este comentario aludir a las características de la llamada literatura *light*, pero es un tema que podría ser tomado en cuenta para entender con mayor hondura esta situación.

El escritor latinoamericano del nuevo milenio es un personaje que no resulta aislado de la vida pública; participa activamente de ella y en ocasiones influye de manera importante. No obstante, afirmar que la venta de novelas en nuestros días es un termómetro que mide la buena o mala literatura, como podía suceder hace treinta años, sería una barbaridad. El escritor actual la mayoría de las veces escribe casi por encargo: las exigencias del mundo editorial a veces son tan *sui generis* que transgreden la literatura.¹⁷⁴ En ese contexto, la contienda en torno al riesgo y la complacencia tuvo una duración efímera: esta última triunfó por unanimidad. El escritor latinoamericano del nuevo milenio construye su fama por varias razones, entre otras, gracias a una

¹⁷⁴ Es ampliamente conocido lo que le sucedió al chileno Antonio Skármeta con su libro *Ardiente paciencia*. La novela, que hace algunos años fue el origen de una taquillera y oscareada película, sufrió curiosamente un cambio en el título para que fuera reeditada. Puesto que la película se llamaba *El cartero*, Skármeta tituló el libro *El cartero de Neruda*.

agenda detallada de eventos sociales (presentaciones de libros, conferencias, etc.), a haber participado en todos los suplementos culturales de su país, a los premios literarios recibidos o las veces que apareció su foto en los periódicos.¹⁷⁵ Difícilmente lo hace por su calidad literaria.

Es discutible, por otro lado, que los sobrevivientes más destacados del *boom*, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, hayan dedicado la última década de su vida más a devaneos de orden político y frivolidades objetables que a seguir desarrollando sus aptitudes literarias. Fuentes le ha apostado a una instancia en la que probablemente debería de seguir: el ensayo. El Fuentes actual es mejor ensayista que narrador, y alguien debería de decírselo: su novela *Diana o la cazadora solitaria* es uno de los peores libros publicados en México en los últimos cincuenta años. Su penúltima novela, *Los años con Laura Díaz*, es simplemente discreta y no conozco a nadie que haya pasado de la página 400 (son seiscientas). En cuanto a su vida en los estratos públicos, la autoridad moral que se había ganado a través de sus primeros libros ha perdido vigor a raíz de su vinculación al poder oficial en México, al grado de que muchos colegas no duden en considerarlo un oportunista. García Márquez, después del relativo fracaso editorial y la crítica adversa de su novela *Del amor y otros demonios*, ha optado por regresar a sus inicios: el periodismo. *Historia de un secuestro* es su último bestseller. No obstante, sus convicciones políticas –distinguidas por una doble moral– son lamentables: es un abierto defensor de dos personajes indefendibles, Fidel Castro y William Clinton. En particular sus escritos en torno a este último son para morir de risa. Basta ver la apología publicada en

¹⁷⁵ Al respecto, es indispensable aludir al extraordinario ensayo del mexicano Gabriel Zaid, "Organizados para no leer" (México, *Letras libres*, # 3, marzo de 1999, pp. 22-24) en el que destaca, en ocho puntos, lo que debe hacerse para pertenecer al mundo de las letras sin leer.

varios diarios del mundo, en enero de 1999, relativa a la famosa cena que celebraron García Márquez, Carlos Fuentes y William Styron con Bill Clinton, presidente de Estados Unidos. El colombiano sale en abierta defensa de Clinton por los problemas legales que, en ese entonces, tenía el presidente estadounidense por sus vicisitudes sexuales. Escribió García Márquez: “Lo forzaron a acusarse a sí mismo y a arrepentirse incluso de lo que no había hecho en vivo y en directo”. Recientemente Márquez publicó su autobiografía.

Después del revés obtenido en su intento por conquistar la presidencia de su país, Vargas Llosa se autoexilió y meses después se naturalizó español. Su última novela, *La fiesta del chivo*, fue recibida con escepticismo por la crítica, pues recupera el viejo modelo de la dictadura latinoamericana que ha sido hartamente tratado en la literatura. Vargas Llosa es el extremo del escritor que abandona su verdadera vocación para dar lástimas en el plano político. Su “Elogio de la dama de hierro”¹⁷⁶ perorata panegírica de la ex primer ministra de la Gran Bretaña, Margaret Thatcher, puso en tela de juicio no solo sus convicciones políticas como era obvio, sino que se cuestionó seriamente sus dotes creativas. Sobre Guillermo Cabrera Infante me reservo el comentario, pues más allá de sus convencimientos políticos –que son los mismos de hace cuarenta años– desde el punto de vista literario siempre ha mantenido un nivel homogéneo

Sé que los análisis sobre los escritores se hacen con normalidad partiendo de su obra y no de su vida privada. Lamentablemente hay un lado oscuro que dibuja también su fisonomía de acuerdo con otras circunstancias. Un escritor es un personaje público y una autoridad moral para una sociedad. La obra, aun cuando no sea consecuencia directa de lo que haga o deje de

¹⁷⁶ Mario Vargas Llosa, “Elogio de la dama de hierro” en *Desafíos a la libertad*, México, Aguilar, 1994. No es por crear controversia pero es el primer artículo del libro.

hacer un escritor con su vida, es producto de un entorno y una manera de explicarse las cosas –acaso nimias para algunos como saber por qué los escritores cambian en su forma de escribir– es debido a sus opiniones sobre la vida pública. También, si hay un exceso en esas opiniones se sabrá, por razones obvias, por qué ese escritor se preocupa por escribir sobre esos temas y abandona su labor creativa.

En ese marco tan peculiar aparecen distintas preguntas, probablemente algunas de ellas demasiado ingenuas, pero no por eso carecen de dignidad para tomarse en cuenta: ¿será que ya han muerto todos los buenos, o a los nuevos sólo les interesa el dinero? Creo que a los viejos siempre le interesó el dinero, postura nada deleznable, pues hay que vivir de alguna manera. No obstante, de toda la generación que le dio un lugar a la narrativa latinoamericana en el mundo, dejando de lado a los arriba aludidos, en estos momentos sólo quedan vivos dos: Ernesto Sábato¹⁷⁷ y Augusto Roa Bastos. Todos los demás han muerto. A finales de siglo, como si fuera una asunción pecaminosa pertenecer a dos milenios distintos, murieron los últimos grandes: Octavio Paz, José Carlos Onetti, José Donoso y Adolfo Bioy Casares. Habrá acaso que esperar muchos años para saber si esos lugares ausentes pueden ser suplidos, por decirlo de alguna forma. Por otro lado, no faltan las polémicas respecto de las obras fundamentales del siglo. Julio Ortega, uno de los críticos más calificados en literatura iberoamericana contemporánea, publicó una lista con las mejores novelas latinoamericanas del siglo. Aunque puede ser discutible la selección de Ortega, me parece que su intención era más bien crear controversia en torno a la situación actual de la narrativa en

¹⁷⁷ Existe la anécdota de que una vez Jorge Luis Borges vio un libro de Sábato en Alemania, que en la portada tenía la siguiente inscripción: “Sábato, el rival de Borges”. Acto seguido, Borges habló con su editor alemán para que, en lo sucesivo, sus libros aparecieran con la leyenda “Borges, el rival de Sábato”.

Latinoamérica y que la discusión fuera dirigida hacia otros senderos. Aun así, no excluye obras fundamentales como *Rayuela* o *Pedro Páramo*.¹⁷⁸

Los umbrales seculares siempre servirán para los recuentos del pasado. El que he realizado hasta ahora tiene estrictamente la intención de replantear un modo de escribir que ya no se acostumbra en la actualidad. Aunque pueda pensarse que estoy hablando desde la melancolía, nunca asumo la nostalgia propia de las personas seniles cuando se habla del pasado. Creo que es necesario una recapitulación a éstas para saber qué sucede hoy en día con la literatura en Latinoamérica y cuál es su lugar en relación con un espectro globalizado: el de la literatura mundial. Los apuntes anteriores sugieren varias cosas: por un lado, la despreocupación de la vieja forma de escribir, que motivaba la aparición de obras consistentes y en el fondo reflejaban la parcialidad de una realidad, un espacio cultural propio de América. Ciertamente, muchas veces sin que el escritor se lo propusiera en primera instancia, pero al existir un lado narrativo procurado por la honestidad sobre sus preocupaciones, el resultado eran novelas de orden personal que podían trasladarse a un entorno más universal y, en ese sentido, considerarse representativas de una realidad dada. La exigencia para escribir era dictada por los propios ángeles y demonios internos del escritor. La diferencia con la novela actual reside en que las demandas de ésta son creadas, en muchos casos, no por las preocupaciones del escritor sino por las tendencias globalizadoras de las editoriales. Quizás ésa se pueda vender en Latinoamérica

¹⁷⁸ La lista completa de Julio Ortega es la siguiente: *Las memorias de Mamá Blanca* (1926): Teresa de la Parra; *Pedro Páramo* (1955): Juan Rulfo; *Los ríos profundos* (1958): José María Arguedas; *La muerte de Artemio Cruz* (1962): Carlos Fuentes; *Rayuela* (1963): Julio Cortázar; *Paradiso* (1966): José Lezama Lima; *Cien años de soledad* (1967): Gabriel García Márquez; *El obscuro pájaro de la noche* (1970): José Donoso; *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981): Alfredo Bryce Echenique; *El cuarto mundo* (1988): Diamela Eltit.

pero en España no, de tal forma que hay que quitarle uno o dos capítulos, etcétera. El concepto globalización, aunque sea peligroso utilizarlo, ha alcanzado las letras.¹⁷⁹ En ese panorama, el peligro es que, contrariamente a la de la narrativa de hace cuarenta años que tendía al desarrollo de las diferencias, la literatura actual tiende a una homogeneización viciosa, en la que parece que todas las novelas se asemejan o que son cocinadas en el mismo molde.

La expresión latinoamericana, una calera caracterizada en esencia por la pluralidad, tiende —a través de su literatura actual— a emitir manifestaciones uniformes y vagas que se repiten *ad infinitum*, cuando es precisamente la pluralidad lo que dará esa cualidad *sui generis* propia de lo latinoamericano; también lo que distinguirá al personaje originario. Escribir como europeo, a menos que se tenga un talento sobresaliente, lo único que motivará serán críticas lastimosas hacia dichos autores. Lo que al final le dio presencia mundial a esa narrativa fue precisamente que se esclareció una manera concreta de manifestarse, una visión de mundo como nunca antes se había mostrado. La atención actual se ha desviado.

Cada quien puede tener las convicciones políticas que quiera y éstas estarán necesariamente aisladas de los análisis literarios formales. Pero uno, como crítico, no puede dejar de lado que cuando la balanza se inclina sobre todo a la opinión constante de la vida pública, necesariamente se deja de lado una parte de la actividad literaria. Por desgracia no se puede hacer todo en la vida. El fanatismo político, como es el caso de Vargas Llosa, nubla la mirada y en el fondo esas ideas interfieren en la creación artística. La propuesta en

¹⁷⁹ Sobre el concepto y fenómeno tradicional del término “globalización” puede consultarse el libro de Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización?* (Tr. Bernardo Moreno y María Rosa Borrás, Barcelona, Paidós, 1998). Se trata de una lectura crítica sobre las apuestas de la globalización

este momento es regresar a ese flujo tan maravilloso que es el arte de contar por contar; y contar lo que se conoce y se padece. De no ser así, el escritor latinoamericano del nuevo milenio, para que siga recibiendo el calificativo de latinoamericano, necesitará cuanto antes otro cambio de siglo.

Bibliografía

- ACOSTA GÓMEZ, *El lector y la obra. Teoría de la recepción*, Madrid, Gredos, 1989.
- ANADÓN, José (comp.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (época colonial)*, Madrid, FCE, 1993.
- ARDAO, Arturo, *América Latina y su Latinidad*, México, UNAM-CCYDEL, 1993.
- ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell, México, CNCA, 1992.
- _____, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- _____, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1981.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, *El señor Presidente*, México, Alianza, 1989.
- ATWOOD, Margaret, "A slave to his own liberation" en *New York Times*, septiembre 16 de 1990.
- BALZA, José, "Literatura latinoamericana: Tendencias actuales" en *La Jornada Semanal*, # 173, domingo 28 de junio de 1998.
- BELTRÁN, Rosa, *América sin americanismos*, México, FFYL-UNAM, 1996.
- BELLINI, Giuseppe, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969.
- BENDEZÚ, Edmundo, *La otra literatura peruana*, México, FCE, 1986.
- BIGSBY, John G., *Examen de la cultura popular*, México, FCE, 1982.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, New York, Routledge, 1997.
- BLOOM, Harold, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University

Press, 1973.

-BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Tr. Damian Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.

-BOLÍVAR, Simón, *Fundamental*, dos tomos, Germán Carrera Damas (comp.), Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

-BOLLEME, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, Tr. Rosa Cuminsky de Cendrero, México, CNCA-Grijalbo, 1990.

-BRUNEL, Pierre y Chevrel, Yves (comp.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994.

-CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, México, Era, 1991.

-CERUTTI GULDBERG, Horacio et al, *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, colección El ensayo Iberoamericano #1, México, UNAM, 1993.

-COBO BORDA, Juan Gustavo, *Visiones de América Latina*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1991.

-CORNEJO POLAR, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

- _____, "La novela indigenista: un género contradictorio" en *Texto crítico # 14*, Universidad Veracruzana, 1979.

- _____, *Literatura y sociedad en Perú: La novela indigenista*, Lima, Biblioteca de Cultura Andina, 1980.

- _____, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias" en Ana Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, COLMEX, 1987, pp. 123-136.

- _____, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad*

- socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.
- DE LA SIERRA, Carlos Antonio, *La última tempestad. Shakespeare y América Latina*, México, CNCA-Instituto de Cultura de Morelos, 2000.
- _____, *Bajo el volcán y el otro Lowry*, México, CNCA-FETA, 1998.
- _____, "Los caminos del canon literario" en *La Jornada Semanal*, # 100, México, 2 de febrero de 1997.
- _____, "Las dos Américas revisitadas" en *Archipiélago* # 16, México, marzo-abril de 1998, pp. 18-20.
- DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, Tr. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- DÍAZ RUÍZ, Ignacio, *Literatura y biografía de José María Arguedas*, México, UNAM, 1991.
- EAGLETON, Terry, *Introducción a la teoría literaria*, segunda edición en español de la segunda en inglés, tr. José Esteban Calderón, México, FCE, 1998.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Tr. Andrés Boglar, Barcelona, Lumen.
- ELIAS, Norbert Elias, *El proceso de civilización occidental. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Tr. Ramón García Cotarelo, Madrid, FCE, 1987.
- FAVRE, Henri, *El indigenismo*, Tr. Glenn Amado Gallardo Jordán, México, 1998.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, 1977.
- FRANCO, Jean, "Diálogo de sordos" en *La Jornada Semanal*, # 181, 23 de agosto de 1998.

- FRYE, Northrop, *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Tr. Miguel Mac-Veigh, Madrid, Taurus, 1986.
- _____, *El gran código*, Tr. Elizabeth Casals, España, Gedisa, 1988.
- _____, *Anatomy of criticism. Four essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- FUENTES, Carlos, *Valiente Nuevo mundo. Épica, utopía y mito de la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1984.
- GALLEGOS, Rómulo, *Canaima*, México, Promexa, 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El general en su laberinto*, México, Diana, 1989.
- GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo*, Tr. Antonio Alatorre, México, FCE, 1982.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto González, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Tr. Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE, 2000.
- GOODY, Jack, *The domestication of savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (versión castellana: Alianza Editorial, Madrid, 1991).
- _____, *The logic of writing and the Organization of society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GOSSMAN, Lionel, "History and Literature. Reproduction or Signification" in *The writing of history. Literary form an historical understanding*, ed. by Robert H. Canary and Henry Kozicki, USA, University of Wisconsin Press, 1978, pp. 3-39.

- GUIMARÃES ROSA, Joao, *Gran Sertón: veredas*, Tr. Ángel Crespo, México, Promexa, 1979.
- HAARS, Luis, "Juan Rulfo o la pena sin nombre" en *Los nuestros*, Buenos Aires, Suramericana, 1966.
- HAVELOCK, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963.
- _____, "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna" en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Tr. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 25-46
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, "Defensa de la crítica destructiva" en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, México, Vuelta, 1993, pp. 17-18.
- ISER, Wolfgang, "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Tr. Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1993, pp. 121-143.
- JAMESON, Frederic, *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic*, Gran Bretaña, Cornell University Press, 1981.
- KLAHN, Norma y Wilfrido H. Corral, (comps.), *Los novelistas como críticos* (T I.), México, Ediciones del Norte-FCE, 1991.
- KERMODE, Frank, *Formas de atención*, Tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1988.
- LIBERTELLA, Héctor, *Nueva escritura latinoamericana*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores, 1977.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*, México, FCE, 1996.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, edición de Irlema Chiampi, México, FCE, 1993.

- LIENHARD, Martin, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- _____, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y Jazantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores, 1981.
- LOTMAN, Yuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Tr. Delfina, Muschietti, Barcelona, Gedisa, 1999.
- LOVELUCK, Juan, "Estudio preliminar" en *La novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- MACHADO DE ASSIS, José Joaquín, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Tr. Antonio Alatorre, prólogo de Juan Rulfo, México, SEP-UNAM, 1982.
- MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península, 1993.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1988.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme, "El otro occidente (un poco de filosofía de la historia desde Latinoamérica)". Conferencia dictada en el Departamento de Lenguas y Literatura Románicas de la Universidad de Harvard en septiembre de 1988.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, Tr. Alberto Vital Díaz, México, FCE, 1997.
- MORALES, Mario Roberto, "Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación de lo vanguardista de lo popular. El caso de *Leyendas de Guatemala*". Site en internet: <http://77www.uweb.ucsb.edu/~jce2/morales3.htm>.
- MORENO DURÁN R. H., *De la barbarie a la imaginación. La experiencia*

leída, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988.

-MORSE, Richard, *El espejo de Próspero*, Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1982.

-NOREGAL-JIMÉNEZ, Francesca, "Novelas del dictador: un descenso a los infiernos" en *Revista Acta Académica*, Universidad Autónoma de Centroamérica, Costa Rica, # 20, mayo de 1997, pp. 65-69.

-ONG, Walter, *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London, Methuen, 1982, (*Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987).

-OLSON, David R. y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Tr. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1995.

-ORTEGA, Julio, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988.

-_____, "Discurso del suicida" en *Anthropos*, # 128, enero de 1992 (número monográfico sobre José María Arguedas).

-ORTEGA Y GASSET, José, "Prólogo" en G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Tr. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

-ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, introducción de Bronislaw Malinowsky, prólogo de Julio Le Riverend, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

-PACHECO, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea*, Venezuela, Ediciones La Casa de Bello, 1992.

-PADURA FUENTES, Leonardo, "Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos poéticas y otro deslinde" en *Plural*, México, marzo de 1994.

-PIZARRO, Ana (comp.), *Hacia una historia de la literatura*

- latinoamericana, México, COLMEX-Universidad Simón Bolívar, 1997.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London, Routledge, 1992.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- _____, "Los procesos de transculturación" en *Revista de literatura latinoamericana*, Universidad de Zulia, # 5, abril de 1974.
- _____, *Literatura y clase social*, México, Folios Editores, 1983.
- _____, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- RALL, Marlene y Dieter, *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*, México, UNAM, 1996.
- RALL, Dieter (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción*, México, UNAM, 1993.
- _____, "Introducción" a Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Tr. Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1993
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo el supremo*, México, Siglo XXI, 1978.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, FCE, 1997.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Narradores de esta América*, T. I, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1969.
- RODRÍGUEZ VERGARA, Isabel, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
- ROVIRA, José Carlos, *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- RUFFINELLI, Jorge, *El lugar de Rulfo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.

- SÁENZ, Jimena, *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1974.
- SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, Tr. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.
- SALDÍVAR, Dasso, *García Márquez. El viaje de la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- SALDÍVAR, José David, *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*, USA, Duke University Press, 1991.
- SIEMENS, William L., *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*, Tr. José Esteban Calderón, México, FCE, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, "Macondo en París" en *Texto Crítico*, # 11, Xalapa, septiembre a diciembre de 1978, pp. 36-45.
- _____, *La conquista de América. El problema del otro*, Tr. Flora Botton Burla, México, Siglo XXI, 1991.
- TRILLING, Lionel, *La imaginación liberal*, Tr. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
- USLAR PIETRI, Arturo, "La otra América" en *La otra América*, Madrid, Alianza, 1974.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" en Aurora M. Ocampo y Ernesto Mejía Sánchez (eds.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1973.
- _____, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996.
- VASSINA, Jan, *Oral tradition. A study in historical methodology*, Tr. H. M. Wright, Chicago, Aldine Publishing Company, 1965.
- VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de lengua alemana*, México, UNAM, 1994.

-YURKIEVICH, Saúl, "Nuestra literatura, una cimentadora de identidad" en *Suma crítica*, México, FCE, 1997.

-ZAID, Gabriel, "Organizados para no leer", México, *Letras libres*, # 3, marzo de 1999, pp. 22-24.

-ZUM FELDE, Al, *La narrativa de Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964.

-ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Tr. Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1987.