
CARLOS PACHECO

LA COMARCA ORAL

**La ficcionalización de la oralidad cultural en la
narrativa latinoamericana
contemporánea**

Ediciones La Casa de Bello

Colección Zona Tórrida

Letras Universitarias

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
ANTONIO CORNEJO POLAR

Antonio Cornejo Polar

BIBLIOTECA

© 1ª Edición, 1992

LA CASA DE BELLO

Mercedes a Luneta

Clasificación

Ingreso

Caracas 1010

1253

A la memoria de Angel Rama.

Para Wilma,
compañera de preguntas.



ISBN 980-214-095-3

Composición y paginación:
Servicios Gráficos LED, C.A.

Impreso en Caracas (Venezuela)
en los Talleres de Anauco Ediciones, C.A.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi sincera gratitud a todos los que de una u otra manera, profesional o personalmente, contribuyeron a la realización de este trabajo.

A la Universidad Simón Bolívar, mi hogar académico, y al capítulo venezolano del British Council, instituciones que financiaron mi permanencia en Londres durante el año 1986 y el primer trimestre de 1989.

A mi tutor William W. Rowe, en quien no sólo hallé un orientador académico, sino también un apasionado latinoamericanista y un amigo confiable.

A mis colegas, alumnos y amigos —tanto en Venezuela como en otras partes—, con quienes he compartido interrogantes y hallazgos y de quienes recibí tanto aliento y ayuda. Debo destacar entre ellos a Martin Lienhard en Zurich y en Londres a Patricia D'Allemand y John Kraniawskas; a Alberto Rodríguez en Mérida y en Caracas a Beatriz González, Luis Barrera Linares, Violeta Rojo y Carlos Leáñez Aristimuño.

Una palabra especial de agradecimiento debo a Audrey y Barry Marshall en Londres y a David y Penny Rendall, en Mooseley (Birmingham) cuya bondad y hospitalidad me hacen sentirlos hoy como parte de mi familia.

A la Fundación La Casa de Bello, donde este libro ha encontrado acogida editorial, y su autor la amistad de Oscar Sambrano Urdaneta, Don Pedro Grases, Rafael Di Prisco y Luisa Coronil.

Por último, no puedo dejar de mencionar a mis padres; a mi esposa y primera lectora Wilma, y a mis hijos Fianna, Milena y Andrés: soy incapaz de poner en palabras lo que ellos me han dado.

Sartenejas, mayo de 1992.

PRESENTACION

Este libro está basado en mi tesis doctoral titulada *The Oral Hinterland: Cultural Orality in Contemporary Latin American Fiction*, defendida en diciembre de 1989 en el King's College de la Universidad de Londres como requisito final para la obtención del título de Ph.D. en Literatura Hispanoamericana. Algunas modificaciones y adiciones se han hecho a la traducción del texto original, siguiendo en general las recomendaciones del jurado, integrado por los profesores Gerald Martin (Southampton), Jo Labanyi (Birbeck College, Universidad de Londres) y William W. Rowe (King's College, Londres). La traducción y revisión fue realizada entre agosto de 1991 y mayo de 1992.

El contenido de este trabajo está vinculado a desarrollos anteriores que han sido presentados en varios seminarios y congresos en forma de conferencias y ponencias, y posteriormente ajustados para su publicación en forma de artículos, tal como se detalla a continuación:

—Un esbozo inicial del Capítulo Segundo se publicó como "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores" en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) XV, 29 (1989): 25-38.

—La primera versión de la tercera sección del Capítulo Tercero aparece en el artículo "Estrategias lingüísticas de la oralidad en la ficción rulfiana": *Tierra Nueva* (Caracas) I, 1 (1990): 94-104.

—Un primer esbozo del Capítulo Cuarto, titulado "El monodialogo y la incomunicación cultural en Guimarães Rosa, Rulfo y Roa Bastos" fue incluido en el boletín *TILALC* (Caracas) III, 4 (1987): 23-33. Una versión más elaborada de este Capítulo se integró al número monográfico titulado "Apropiaciones de la cultura popular en la literatura latinoamericana", preparado por el grupo de investigación TILALC para la revista *Escritura* (Caracas) XIII, 25-26 (1989): 221-251).

—Algunos elementos de la primera sección del Capítulo Quinto fueron tomados del artículo “Muerte, binariedad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos”, publicado en la revista *Hispanamérica* (Maryland) XVIII, 52 (1989): 3-15. La segunda sección de este Capítulo se ha integrado al número monográfico de la revista *Escritura*, XV, 30 (1990): 401-419, dedicado a la obra de Augusto Roa Bastos y coordinado por mí.

INTRODUCCION

Ahora el Zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS¹

La tarde del sábado 16 de noviembre de 1532 la plaza principal de Cajamarca, una de las ciudades principales del Tahuantinsuyu, vino a ser el escenario de un acontecimiento cultural de significación impar. Con desusada solemnidad, pero no menor recelo y desconfianza, el Inca Atahualpa, sentado en su alto trono y en presencia de una gran multitud de sus súbditos, recibe a la vanguardia del ejército conquistador. Don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro, comandantes principales, se dirigen al Inca a través de un intérprete como embajadores de un Rey muy poderoso. Atahualpa no se muestra impresionado sin embargo y les hace saber que también él es Señor en su Reino. Fray Vicente Valverde, portavoz del mensaje de la Iglesia en la vanguardia de los españoles, interviene entonces y trata de persuadir y de obligar al Inca a que abandone el culto del Sol, repudie sus ídolos, se someta al Sumo Pontífice y al Rey de España y adopte la fe cristiana, tal como lo manda el Libro, el Evangelio, la “palabra de Dios”. El gesto y las palabras de Atahualpa al ser confrontado con ese libro—que—habla son elocuentes. Entre las muchas versiones de este acontecimiento, elegimos la de Guamán Poma de Ayala quien lo relata de la siguiente manera:

Y dixo Atagualpa: “Dámelo a mí el libro para que me lo diga.” Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, comensó a oxear las ojas del dicho libro. Y dize el dicho Inga: “¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro!” Hablando con muy

¹ José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires. Losada. 1971. p. 276.

grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atagualpa.²

Semejante desdén por las Sagradas Escrituras produjo gran escándalo entre los españoles, quienes, instigados por el mismo fraile, según el mismo Huamán, “[...] despararon sus alcabuses y dieron la escaramusa y [comenzaron] los dichos soldados a matar yndios como hormiga...”

El episodio no es sólo conmovedor, sino también altamente significativo, porque revela de manera casi emblemática uno de los aspectos fundamentales del choque civilizatorio que estaba teniendo lugar en aquel preciso momento: una cultura letrada en sus estamentos religiosos y dominantes y otra preeminentemente oral, depositarias ambas de importantes desarrollos técnicos, científicos y artísticos, se ponían en contacto directo por primera vez, y ese primer contacto revelaba ya una de las fuentes de su secular desencuentro histórico—cultural.

En efecto, para Antonio Cornejo Polar, autor de un pormenorizado estudio de las diferentes versiones antiguas y modernas de este llamado “diálogo de Cajamarca”, el episodio constituye el “grado cero” de la interacción—a menudo conflictiva— entre oralidad y escritura en América o, en otras palabras,

el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas, sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión.³

Fue éste en realidad uno de los primeros episodios de un largo proceso de intercambio y conflicto cultural que de diversas maneras se prolongará —tanto en el Perú como en la mayor parte de América Latina— hasta nuestros días. Las consecuencias de este encuentro —en ocasiones amable, positivo; con más frecuencia difícil y violento— fueron profundas, definitivas, y alcanzaron a permear todos y cada uno de los ámbitos de la cultura en este mundo que al mismo tiempo era y no era “Nuevo”.

Uno de los productos más importantes de tal interacción fue el progresivo desarrollo de un modelo diferente de hegemonía cultural. Los últimos años del siglo XV y los iniciales del XVI son testigos de una secuencia de encuentros interculturales. Destacan entre ellos los varios sostenidos por Colón con aborígenes antillanos, los de Cortés, Alvarado y Grijalba en México y América

² Felipe Guamán Poma de Ayala: *El primer nueva corónica de la Conquista y Buen Gobierno*. Edición Crítica de John Murra y Rolena Adorno. México. Siglo XXI. 1980. Vol. I.: 385.

³ Antonio Cornejo Polar: “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘diálogo’ de Cajamarca”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) XVII, 33 (1991): 155-207.

Central; y en el área andina, el famoso “diálogo” de Cajamarca, que acabamos de describir.

Es a partir de estos (des)encuentros, de múltiples y profundas repercusiones para ambas culturas “dialogantes”, que comienza el desarrollo de lo que más tarde se conceptuaría como la cultura latinoamericana. Y uno de los parámetros que con mayor evidencia manifiesta el carácter múltiple y heterogéneo de esta nueva realidad es la continua tensión que ha existido a lo largo de su proceso histórico entre las manifestaciones canónicas o consagradas de las sucesivas culturas dominantes y aquellas otras modalidades de producción cultural de origen popular, entendiendo tal término en su mayor amplitud.⁴ Como se verá, un aspecto central de esta pugna secular es el relacionado con la oposición o interacción entre oralidad y escritura, que centra la atención de este trabajo.

Por haber contado desde el comienzo con una élite intelectual letrada, los grupos sociales que, a partir de la conquista y sucesivamente durante los períodos colonial y republicano, han detentado el poder económico y político, han sido también dominadores del espacio cultural. En uno de sus libros póstumos, titulado precisamente *La ciudad letrada*,⁵ Angel Rama analiza la contribución fundamental de esta *intelgentzia* urbana y cosmopolita a la consolidación política y socio-cultural de nuestros países. Desde el inicio mismo de la Conquista comienza a actuar esta “ciudad letrada”, “no menos amurallada” —según expresa Rama— que las capitales de los Virreinos y las Capitanías Generales desde donde practicaba su acción “civilizadora”.

Y este poder suyo va asociado al dominio y control de la tecnología escrituraria y de las estrategias de comunicación que son propias de la letra escrita. Desde las crónicas y cartas de relación coloniales hasta la literatura en

⁴ “Popular” es un término difícil y conflictivo, pero inevitable en este contexto. Para una discusión de su evolución en la tradición anglosajona, véase la entrada “Popular”, en *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, de Raymond Williams: London. Fontana. 1976: 236-238. En la terminología corriente en español, el adjetivo popular tiende a identificar aquellas manifestaciones culturales provenientes de y destinadas al consumo del conjunto amplio de la población, del “pueblo” en general, en tanto opuesto a sectores social, económica y culturalmente “elitescos”. Actualmente el sentido dominante del vocablo en inglés refiere más bien a un objeto que provoca una respuesta entusiasta en un gran número de personas y tal vez un consumo masivo, y en tal sentido se asocia la cultura popular con la “cultura de masas”, muy vinculada a los medios electrónicos de comunicación social y al consumo masivo, tal como lo propone el *Oxford Shorter Dictionary*. Para una discusión actualizada del concepto, véase: William Rowe y Vivian Schelling: *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London. Verso. 1991 (especialmente pp. 2-13).

⁵ Angel Rama: *La ciudad letrada*. Hannover (Estados Unidos). Ediciones del Norte. 1984. Publicado simultáneamente en Montevideo. Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Angel Rama. 1984.

propiedad, concebida como ejercicio predominantemente estético, pasando por los manuales escolares, los textos jurídicos históricos o científicos y toda la papelería de la administración pública y privada, este poder ideológico se ha sustentado sobre el dominio preponderante ejercido por esa élite sobre la escritura, la imprenta y otras tecnologías comunicacionales más recientes que las suponen. Así, refiriéndose en particular a la situación colonial, Rama asienta:

La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, **los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta** y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX.⁶

Esta “ciudad letrada”, este equipo intelectual que a través de los siglos ha venido compartiendo ideales, intereses y privilegios con los grupos dirigentes, se ha ocupado también de realizar con gran eficacia la tarea de diseñar, difundir y actualizar sistemas conceptuales, valorativos y preceptivos destinados a consolidarse como norma del funcionamiento estético y cultural en general de toda la sociedad. Cuando se mira la compleja red de manifestaciones del fenómeno cultural latinoamericano desde la perspectiva reductora proveniente de este sector, se excluye con frecuencia, o se soslaya, un vasto conjunto de manifestaciones alternativas, ajenas a aquel código dominante, que por el solo hecho de serlo resultan ignoradas o —cuando tal encubrimiento resulta imposible— son tratadas como disidencia peligrosa y hasta como subversión.

Mientras tanto, las múltiples formas de ese conjunto —abusiva y reductivamente llamado “lo culto”— son levantadas de manera programática como modelo privilegiado por sobre todas las demás. Se les asigna una validez, una credibilidad, una función paradigmática, llegando a adquirir —por consecuencia— un poder, una hegemonía cultural, que suelen negarse a los productos designados como “populares” o “folclóricos”, calificativos éstos cargados de un dejo despectivo o, en el mejor de los casos, paternalista. Es el ballet por sobre la danza comunal. Es el volumen de cuentos por sobre un repertorio de relatos orales. En esta forma, las “Bellas Artes” y la “Literatura”, producidas y consumidas por sectores relativamente minoritarios, pero hegemónicos, de la población latinoamericana —aquellos grupos letrados, urbanos y privilegiados en lo socioeconómico— asumen, desde esta óptica reductora, el monopolio de la artísticidad y de la literariedad.

⁶ *Ibid.* p. 33. Énfasis añadido. En ésta y en posteriores ocasiones a lo largo del trabajo, usaré letras **negritas** para identificar mis propios subrayados y letras *cursivas* o *bastardillas* para señalar los énfasis dados por el autor citado.

Valiéndose de su condición hegemónica, estos productores y usufructuarios de bienes culturales, no sólo imponen unos códigos estéticos asociados a un conjunto de actitudes y valores, sino que también privilegian determinados medios de comunicación y sus correspondientes tecnologías (desde la escritura misma, hasta la televisión o la informática) como centro paradigmático del sistema. Correlativamente, los códigos estéticos y morales, los modos expresivos y los medios comunicacionales propios de otros sectores sociales y de ámbitos geoculturales diversos resultan desplazados de manera sistemática, relegados a la marginalidad.

El ejercicio de tal hegemonía cultural no ha sido óbice, sin embargo, para que en todos nuestros países se hayan mantenido y desarrollado tendencias culturales de carácter popular y tradicional. En las barriadas populares de las grandes ciudades, y sobre todo en las áreas rurales de nuestros países, ha habido una constante producción cultural, de cuyo volumen, calidad y valor estético actual o virtual poco o nada dicen los manuales e historias del arte o la literatura, casi sin excepción fundados en los criterios elitistas que señalábamos arriba.

Tales manifestaciones, múltiples y heterogéneas en sí mismas, constituyen hoy, tal como lo han hecho por siglos, desde el mismo momento de la invasión europea, un bastión de resistencia cultural. Su eficiencia comunicacional y culturalmente productiva dentro de vastos sectores de la población, su funcionamiento relativamente autónomo, basado en concepciones propias e instrumentado por particulares vehículos y modalidades comunicacionales, su existencia misma, constante testimonio de la posibilidad de desarrollos alternativos, constituyen un llamado de atención para quienes se propongan una interpretación de la cultura latinoamericana que supere el cerco inmediato de las manifestaciones urbanas, letradas, “ilustradas”, modernas, compatibles con o explicables desde una óptica europea o eurocéntrica.

Durante los últimos veinte años, un conjunto creciente de investigadores y equipos de investigación han enfrentado el reto de producir una historia literaria latinoamericana capaz de superar concepciones tan estrechas y han venido ampliando por consiguiente el espectro cultural en el diseño del corpus literario de semejante historia, así como innovando en la utilización de metodologías de investigación y propuestas interpretativas más acordes con las particularidades del objeto estudiado.⁷ Es en coincidencia con esta dirección

⁷ En la dirección apuntada, merece mención particular el proyecto colectivo de investigación coordinado por Ana Pizarro desde 1981, que ha producido dos volúmenes preliminares: Ana Pizarro (Coord.): *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1985 y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar. 1987. También deben mencionarse las iniciativas conducidas por Alejandro Losada en los últimos años de su vida, iniciativas que cristalizaron en una serie de estudios y debates centrados en la Asociación para el Estudio de las Literaturas y las Sociedades en América Latina

renovadora de los estudios literarios latinoamericanos que deseamos orientar nuestra indagación.

Una proposición más reciente que merece atención particular es la de Martin Lienhard en su libro *La voz y su huella*, de 1990.⁸ Ella se asienta sobre un marco teórico e historiográfico que compartimos ampliamente y propone una agenda de investigación a la que este trabajo pretende contribuir. Según Lienhard, la introducción de la escritura alfabética por parte de los europeos en el momento de la conquista, lejos de constituir un mero cambio técnico, significó la inauguración de una práctica cultural inédita que afectó de manera drástica, desde los primeros encuentros, la economía cultural de un continente donde —a pesar de la existencia de diversos sistemas visuales de notación— se vivía aún en una situación de predominio claro de la oralidad. Dentro de la perspectiva pluralista abierta por los equipos y proyectos de investigación arriba mencionados, el planteamiento de Lienhard significa la postulación para los estudios literarios de un campo nuevo: el de unas literaturas “alternativas”, compuestas por un conjunto sumamente numeroso y diverso de textos antiguos y modernos (desde los códices de principios del siglo XVI hasta la obra de José María Arguedas). Caracterizado por una innata hibridez cultural, este conjunto se define por su vinculación con fuentes orales tradicionales de raigambre indígena o mestiza (o no europea en general) y su simultánea opción por la técnica de la escritura alfabética, con todas las implicaciones retóricas y culturales en general que tal opción trae consigo. De esta forma, el libro de Lienhard no sólo sienta las bases teóricas e historiográficas generales de esta nueva perspectiva de abordaje de la historia literaria latinoamericana, descubriendo para ella un nuevo y amplio corpus literario, sino que adelanta también un conjunto de estudios de textos relevantes (y relaciones inéditas) dentro del ámbito cultural indoamericano.

(AELSAL). Véase, por ejemplo, “Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina”, *Revista Iberoamericana* 114-115 (1981): 167-188, o sus contribuciones en las Actas de AELSAL (Giessen, 1985). El proyecto del Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, coordinado por Nelson Osorio desde la Fundación Biblioteca Ayacucho de Caracas, promete ser un aporte de relevancia para la consolidación, integración y actualización de la literatura latinoamericana. Para una discusión detallada del problema, véase: Beatriz González Stephan: *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Col. Estudios, monografías y ensayos, N° 5. 1985 y *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana. Casa de las Américas. Premio de Ensayo 1987.

⁸ Martin Lienhard: *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (192-1988)*. La Habana. Casa de las Américas. 1990. Premio Ensayo 1989. Publicado también por Ediciones del Norte (Hannover, Estados Unidos) en 1991 y en edición corregida y aumentada por Editorial Horizonte (Lima, 1992). Todas las citas se harán a partir de esta última edición.

Y es que la importancia de las manifestaciones orales populares para una comprensión cabal del continente no consiste sólo en el reconocimiento de su existencia, ni siquiera en el estudio prolijo y muy necesario también de sus variantes y valores propios. Es imprescindible además asumir como objeto de estudio la multiforme e incesante interacción que ha venido y continúa produciéndose entre los sistemas o circuitos de producción cultural que —sin desconocer la complejidad de cada orbe, de sus modalidades de relación y de sus connotaciones valorativas— pueden denominarse “popular” e “ilustrado”. Es en esta área del intercambio, la fricción, el contacto y el conflicto cultural que se ubica el desarrollo de nuestra investigación.

Durante todo el proceso histórico latinoamericano, muchos de los textos que hoy consideramos parte fundamental de la literatura latinoamericana se han nutrido de lo que podría llamarse —en sentido muy amplio— “cultura popular”.⁹ Esta es en sí misma una amplia línea de investigación, donde varios enfoques son posibles. Uno de ellos, por ejemplo, consiste en el estudio de ese nutrido sistema de textos denominado “literatura testimonial”, cuya autoría se debe por lo común a escritores profesionales o a científicos sociales, pero basándose siempre sobre los recuentos de informantes calificados y a menudo intentando preservar en la obra resultante la estructura narrativa y el estilo peculiar de su fuente oral popular.¹⁰

Otra atractiva posibilidad es el análisis de las diversas formas de apropiación y elaboración estética de elementos provenientes de fuentes míticas indígenas o africanas en obras como las de Miguel Angel Asturias o José María Arguedas.¹¹ Una tercera alternativa, entre otras muchas, consistiría en el estudio

⁹ A causa del amplio campo semántico que activa y de sus connotaciones ideológicas, la expresión “cultura popular” es una de las más complejas y problemáticas. Su presencia en el campo es sin embargo indiscutible y no puede por tanto ser dejada de lado. Un estudio detallado de este problema fue realizado por el Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe (TILALC) de la Universidad Simón Bolívar como parte de un proyecto de investigación colectivo titulado *Apropiaciones de la cultura popular en la literatura latinoamericana*, cuyos resultados fueron recogidos en un número monográfico de la revista *Escritura*. (Caracas). 25/26. (1989). Consúltense también en la bibliografía general las obras de N. García Canclini, B. Mouralis, C.W.E. Bigsby, W. Rowe y V. Schelling, G.B. Bronzini, A. Colombres y J. Martín Barbero.

¹⁰ El ejemplo clásico en este sentido es la *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, una “novela testimonio” basada en grabaciones de un anciano esclavo cimarrón cubano realizadas por el propio Barnet. Sobre el problema, véase el magnífico volumen colectivo compilado por René Jara y Hernán Vidal: *Testimonio y literatura*. Minneapolis. Institute for the Study of Ideologies and Literatures. 1986, que incluye textos de Barnet.

¹¹ Véase por ejemplo el estudio de Gerald Martin sobre Asturias en la edición crítica de *Hombres de Maíz*. México/París. Klincksieck. 1981. Para el caso de Arguedas, véase especialmente el libro de Martin Lienhard: *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima. Latinoamericana Ed./Tarea. 1981.

de las diversas soluciones aportadas por algunos escritores al problema del bilingüismo y la diglosia en sus respectivas áreas socioculturales, donde una lengua de origen europeo (principalmente nos referimos aquí al español y al portugués) compite con una lengua autóctona que puede mantener un alto grado de vigencia en su funcionamiento social y que sin duda posee cualidades distintivas que la hacen propiamente insustituible en la comunicación de ciertos contenidos vinculados con frecuencia a la esfera de la intimidad, la afectividad, la vida familiar y comunitaria.¹²

Uno de estos puntos de fricción es sin duda la presencia multiforme de la oralidad popular en la narrativa latinoamericana actual. Cuatrocientos sesenta años después del encuentro de Atahualpa con el libro-que-no-habla, numerosas comunidades de nuestro continente continúan siendo predominantemente orales. A pesar de que la mayoría de ellas han entrado de una u otra forma en contacto con la tecnología escrituraria y con sus diversas implicaciones, su cultura sigue siendo predominantemente oral. Este carácter oral no se reduce, por supuesto, al predominio del discurso oral sobre el texto escrito, sino que constituye para estas comunidades uno de los hilos maestros de su tejido social y cultural, de manera especial en algunas regiones particularmente aisladas del continente.

Desde la perspectiva de la crítica literaria, este hecho es básico para comprender la obra de algunos de nuestros más importantes narradores de este siglo, particularmente la de aquellos bautizados por Angel Rama como "narradores de la transculturación": Juan Rulfo, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez.¹³ La coincidencia de estos autores fundamentales de la ficción continental en el abordaje contemporáneo de lo oral y lo regional, nos dio pie para titularlo: *La comarca oral*. Con ello pretendemos también establecer vínculo de diálogo con *La ciudad letrada*, el libro de Angel Rama, que desde perspectivas similares se interesa por el estudio y la comprensión del otro extremo de la misma vara.

- 12 Los casos más interesantes aquí son los de José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, estudiados respectivamente por Alberto Escobar en "La utopía de la lengua en el primer Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12 (1980): 7-40; y por Rubén Bareiro Saguier en "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (1984): 35-45. Véase también su "Prólogo" a la *Antología Personal* de A. Roa Bastos. México. Nueva Imagen. 1980: 9-24.
- 13 Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. 1982. El término "transculturación" será utilizado en este trabajo para identificar el proceso de intercambio cultural bi- o multi-direccional tal como fue descrito por el antropólogo cubano Fernando Ortiz: "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba", en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 42. 1978. (1a. ed.: 1948).

El libro se propone examinar e interpretar diversas formas de presencia de esta oralidad cultural en la obra de tres de los novelistas mencionados arriba: Juan Rulfo (México, 1918-1986), João Guimarães Rosa (Brasil, 1908-1967) y Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917). A pesar de que José María Arguedas es sin duda una de las figuras más relevantes, originales y significativas del "grupo", no se abordará aquí el examen detallado de su producción literaria. Ella ha recibido mucha mayor atención crítica desde el enfoque aquí planteado y requiere hoy día de una investigación antropológica y lingüística que exige una preparación disciplinar y unos recursos (incluyendo el manejo del quechua) de los que carezco. Dejo también de lado la obra de García Márquez, porque además de profusamente estudiada, su adscripción al equipo intelectual que hemos esbozado me parece menos clara y, sobre todo, porque la cuestión de la oralidad, que conforma el eje de mi indagación, resulta en ella de relevancia menor.¹⁴

Los "narradores de la transculturación" a los que nos venimos refiriendo comparten la dedicación de por vida al estudio y al esfuerzo por comprender y ficcionalizar culturas particulares de regiones relativamente aisladas de América Latina. En el marco de este proyecto común, todos ellos han asumido el predominio de la oralidad popular en sus respectivas regiones de interés como síntoma o indicador cultural fundamental y al mismo tiempo como la clave de un conjunto de recursos de representación literaria.

Mi indagación, por consiguiente, será orientada por una hipótesis, según la cual, este grupo de escritores, habiendo reconocido el carácter axial de la oralidad cultural en sus respectivas regiones interiores, se propusieron lograr en su obra literaria —a través de un exigente proceso de elaboración estética— la producción de un *efecto de oralidad*, con repercusiones diversas en cada caso, que resultará invariablemente central en la proposición estético ideológica de la obra en cuestión.

El trabajo está dividido en cinco capítulos. El primero aborda la teoría de la oralidad popular, revisando y evaluando la polémica contemporánea sobre este tópico, desde la ruptura con las concepciones letradas tradicionales realizada en 1930 por Milman Parry, hasta la no menos polémica gramatología derrideana, que vino a oponérsele en los últimos años sesenta, y algunos esfuerzos más recientes por encontrar posiciones más justas y equilibradas.

En el Capítulo Segundo, me propongo ubicar a los tres autores elegidos en el contexto de la narrativa latinoamericana contemporánea. A partir de la

- 14 Acerca de la presencia de la oralidad y la escritura en la obra garciamarquiana, véase: William Rowe: "Gabriel García Márquez", incluido en el volumen colectivo compilado por John King bajo el título: *Modern Latin American Fiction. A Survey*. London. Faber and Faber. 1987: 191-204.

percepción “intuitiva” postulada por Arguedas acerca de la “familiaridad” que los reúne y tomando en cuenta las proposiciones de críticos como Antônio Cândido, Angel Rama, Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhard, así como las diversas interrelaciones y características comunes que los acercan, propongo que estos autores —a pesar de que nunca llegaron a reunirse ni a formular una concepción común— funcionan de hecho dentro de aquel contexto como un “grupo literario”, en el desarrollo de un proyecto coincidente: la representación ficcional de las respectivas regiones interioranas como sociedades y culturas alternativas y contrastantes con aquellas que —arriesgando de nuevo un conjunto de generalizaciones— podrían conceptuarse como modernas, urbanas, letradas y occidentalizadas.

Después de estos dos capítulos iniciales en los que intento proponer un marco teórico y ubicar el objeto de estudio en su contexto histórico y cultural, los tres capítulos restantes se dedicarán al estudio de los textos ficcionales propiamente dichos. Teniendo en cuenta la complejidad del problema de la oralidad y la de los universos culturales de los respectivos autores, he decidido aprovechar la ventaja de su diversidad para atender en cada caso a un aspecto particular del problema.

El Capítulo Tercero consiste en una exploración del “universo oral de Juan Rulfo”, exploración de carácter más analítico, donde se muestra y estudia la detallada evidencia de las diferentes formas de presencia de la oralidad en el ámbito de la ficción rulfiana. Entre los aspectos a los que se dedica mayor atención, destacan: la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito; la posición privilegiada de lo fonético sobre lo visual, tanto en el equilibrio sensorial de los personajes ficcionales como en el papel protagónico del sonido en el desarrollo accional; la minuciosa elaboración fonética del lenguaje y, finalmente, las implicaciones de esta presencia de la oralidad en la conformación de una visión de mundo y una organización sociocultural, tal como aparecen representadas en la ficción.

En el Capítulo Cuarto, el foco del análisis se desplaza hacia el estudio de una estrategia narrativa particular, el monodílogo, en la más importante novela de João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*, un ejemplo transparente del trabajo de apropiación y elaboración ficcional de una forma tradicional de narrar en un producto narrativo por otros respectos extremadamente moderno e innovador. Después de describir el (des)encuentro intercultural que tiene lugar entre Riobaldo, el protagonista narrador, y su entrevistador silencioso, y de comparar el monodílogo rosiano con algunas formas similares encontradas en relatos de Rulfo y Roa Bastos, se propone una relación significativa entre la forma narrativa monodialógica y la constatación de las dificultades de la comunicación intercultural.

Finalmente, en el Capítulo Quinto, la narrativa robastiana como conjunto es leída como propuesta de una concepción ideal (léase “utópica” en el más positivo de los sentidos) acerca de la vida y de la literatura. Este ideal, de acuerdo con la interpretación allí planteada, es presentado en relación con el problema del lenguaje y la comunicación humana como una utopía oral, es decir, como un intento por alcanzar un lenguaje transparente donde el signo y el objeto coincidan. Para el escritor (representado en la ficción por varios de los protagonistas), esta utopía oral significa a la vez una exigente tarea a la que debe dedicarse de por vida y la única posibilidad de lograr esta paradójica misión.

Londres 1986-Sartenejas 1992.

CAPÍTULO PRIMERO
HACIA UNA TEORÍA DE LA ORALIDAD

*Las costumbres y normas goajiras son numerosas.
Son algo así como las palabras que ustedes escriben.
Ustedes escriben todas las cosas.
Nosotros escribimos el nombre de las cosas con nuestra lengua.
No las vemos sobre el papel.
Ellas están aquí, en nuestra garganta.
Ellas son nuestras palabras, las cosas que nosotros decimos.*
TOO'TORA PUSHAINA, chamán guajiro, 1977.¹

Escribir acerca de la oralidad en una mesa repleta de libros, lápices, fichas, cartas y tal vez una máquina de escribir o un procesador de palabras con su impresora parece un ejercicio bastante paradójico. Y sin embargo, el investigador académico es incapaz de realizar su tarea sin la ayuda de esta parafernalia de la escritura y la lectura. Lo interesante aquí es que para él, como para la mayoría de la población en una sociedad letrada, todos esos objetos, esas herramientas, estas actividades y esos productos de la tecnología escrituraria han llegado a ser —podría decirse— invisibles. No son percibidos como algo ajeno a la vida cotidiana. Por el contrario, se han consubstanciado de tal manera con la actividad ordinaria de los sujetos letrados que la vida para ellos sería algo bastante difícil de tolerar y hasta de imaginar si se viera privada de tales objetos y de tales prácticas.

¹ Texto recogido y traducido al inglés por Michel Perrin: "Savage points of view on writing". En Edmundo Magaña y Peter Mason (Eds.): *Myth and the Imaginary in the New World*. Amsterdam. CEDLA. 1986: 211. La versión inglesa de Perrin dice así:

The Goajiro manners and rules are numerous.
It's something like the words you write.
You write all the things.
We write the name of the things with our tongue.
We don't see them on paper.
They are there, in our throat.
They are our words, they are what we say...

Podría muy bien recordarse aquí la razón por la cual el protagonista de *Los pasos perdidos*,² de Alejo Carpentier, fracasa finalmente en su propósito de recobrar sus orígenes primigenios (que no son otros que los de la humanidad entera) al final de su vasto desplazamiento espacial a la vez que temporal. En la aldea amazónica donde culmina su expedición, cree haber encontrado un paraíso de inocencia, armonía y autenticidad; y en Rosario, la mujer arquetípica para compartirlo. Desde allí, no puede sino experimentar un fuerte sentimiento de rechazo hacia la esclavitud y la hipocresía que, casi sin advertirlo, ha debido soportar mientras trabajaba a destajo en una firma publicitaria de la gran ciudad. Resulta altamente significativo entonces que él aceptara repentinamente abandonar aquel recién encontrado jardín del Edén, donde además ha experimentado el regreso de su inspiración como compositor, para retornar al infierno civilizado con el exclusivo propósito de conseguir... el papel y los lápices que le eran indispensables para escribir su música. Una vez abandonado el paraíso, le resulta imposible, por supuesto, encontrar el camino de regreso.³

Estos *pasos perdidos* del personaje carpenteriano podrían ser leídos como símbolo de la irrevocabilidad de la civilización. Asumiendo que existieran realmente las virtudes encontradas en la cultura más primitiva por el viajero ficcional, el hombre moderno es incapaz de retornar a la simplicidad, la pureza, la "naturalidad" de las primeras etapas de la existencia humana sobre la tierra, porque los principios de la modernidad están impresos (y valga por pertinente la metáfora grafémica), de manera indeleble, en su propia psique. Irrenunciablemente, el hombre moderno es así el portador inconsciente de las transformaciones graduales experimentadas a lo largo de todo el proceso histórico por la sociedad y la cultura.

Estas transformaciones parecieran estar estrechamente vinculadas con la difusión e internalización de tecnologías comunicacionales como la escritura alfabética, la imprenta o la cibernética y otras más posibilitadas por el desarrollo de la electrónica en este siglo. En la novela de Carpentier, es una incompatibilidad técnica (pero en definitiva psíquica y cultural) la que al fin de cuentas impide al protagonista comprender cabalmente e integrarse a las maneras de una sociedad indígena tradicional que a pesar de saber de la existencia de la escritura, permanecía firmemente enraizada en una economía cultural de la oralidad.

En este primer capítulo, a través de una exposición conceptual sobre la oralidad que incluye la exposición y discusión de diversas proposiciones y

² Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Barcelona. Barral Editores. 1972. (1a. ed: 1953).

³ Un episodio llamativamente similar es el que encontramos en la novela *Dances with Wolves*, de Michael Blake, llevada al cine con Kevin Costner como protagonista y director. Una vez que el teniente John Dunbar se ha integrado a la comunidad Sioux y ha sido ganado por sus valores y forma de vida, es con el objeto de recuperar su diario —abandonado en el campamento militar— que retorna; y es por ello que cae de nuevo en manos de la barbarie civilizada, representada por el ejército de la Unión.

enfoques de los estudios de oralidad/escritura, intentaré proponer que el fenómeno del predominio de la comunicación oral sobre la escrita, observado de manera consistente en ciertas sociedades históricas y presentes, puede ser utilizado como una suerte de indicador cultural maestro en el proceso de su comprensión y su representación ficcional.

No hace falta explorar muy profundamente nuestra experiencia cotidiana para descubrir numerosas diferencias entre el habla y la escritura. Aquella es un intercambio oral-auditivo, habitualmente un encuentro directo entre los hablantes, influenciado por la situación contextual, por el potencial expresivo de la entonación y la gestualidad, por la reacción inmediata del interlocutor, cuyo contenido usualmente queda sólo registrado en la memoria de los hablantes. La comunicación escrita, en cambio, necesita, por definición, de la mediación de un objeto visual, el texto, el cual conserva y porta el mensaje, independientemente de la presencia de uno o de ambos dialogantes. La ausencia física de un interlocutor inmediato y de un contexto compartido implica, como puede suponerse, cambios drásticos en la economía de la expresión escrita, tal como lo ha mostrado David Olson:

[...] there is a transition from utterance to text both culturally and developmentally and [...] that transition can be described as one of increasing explicitness, with language increasingly able to stand as an unambiguous or autonomous representation of meaning.⁴

Tales cambios, sin embargo, se han venido produciendo de una manera tan lenta y gradual a lo largo de los siglos y están hoy en día tan firmemente establecidos entre nosotros, que simplemente no somos capaces de apreciarlos. Hoy, aproximadamente tres mil años después del surgimiento y difusión del sistema alfabético, no solemos apreciar su importancia, no sólo como medio alternativo de comunicación, sino también como instrumento eficiente para registrar, almacenar, recuperar y difundir la información relevante. A lo largo de este extenso período, y de manera gradual, la escritura y la lectura han llegado a internalizarse a tal punto en la psique humana, que se han transformado en ingredientes indispensables de la vida cotidiana, siendo percibidos por muchos como si fueran recursos innatos y no las adquisiciones culturales, las verdaderas tecnologías que realmente son. No debe extrañarnos pues que resulte hoy en día extremadamente difícil para una *mente letrada* como la nuestra imaginar una palabra concreta sin representárnosla como impresión visual (sin leerla imaginariamente). Somos en general incapaces de percibir la palabra como

⁴ David Olson: "From Utterance to Text: the Bias of Language in Speech and Writing". *Harvard Educational Review*, 47. 1977: 258.

impresión fonética, como mero sonido. Hasta el concepto de palabra —en lugar de un flujo continuo e ininterrumpido de sonidos significantes— parece ligado a la posibilidad de la escritura, a la visualidad del grafema. Más difícil aún es para nosotros, individuos letrados, concebir la existencia de sociedades y culturas completa o parcialmente ajenas a la escritura, a pesar de que tengamos noticias y evidencias no sólo de su existencia, tanto en el pasado como en el presente, sino del hecho incuestionable de que algunas de estas sociedades orales han sido capaces de producir objetos culturales de extrema complejidad y sofisticación, tanto en la esfera de lo práctico como en la de lo conceptual, estético, religioso y moral.

El prejuicio letrado, característico del etnocentrismo occidental moderno, es ilustrado claramente por la tendencia a referirse a tales sociedades y culturas por medio de términos negativos, tales como “iletrado”, “analfabeto” o “ágrafo”. Sin embargo, por haber desarrollado —en ocasiones de manera asombrosamente eficiente— las potencialidades de la oralidad, ellas no deberían ser descritas en realidad como carentes de escritura, sino como relativamente independientes de ella, ya sea porque existieron antes de la invención y difusión del alfabeto (como las de la Grecia homérica), ya porque aun hoy día han tenido muy escaso contacto con ella (como algunos grupos tribales de la Amazonia).

Es cierto que muchas de estas culturas orales desarrollaron, desde siglos antes del primer contacto con la cultura europea, diversos sistemas de notación o escritura no fonética, como los glifos o estelas de los monumentos mesoamericanos, los pergaminos de corteza de abedul de los Obibway en Norteamérica o el código de cuerdas y nudos de los *kipus* andinos.⁵ Estas manifestaciones visuales, sin embargo, a menudo asociadas al ámbito de lo sagrado y restringidas en consecuencia a un grupo particular de iniciados,⁶ se diferencian nítidamente de la escritura alfabética a causa de la precisión semántica incomparablemente mayor de esta última y también porque ellas no fueron nunca concebidas propiamente como texto para ser leído (mucho menos por un lector individual y aislado de su comunidad), sino como sumarios o *aide-memoires*, capaces de mejorar la realización del ejecutante en su reproducción de un discurso oral formalizado y colectivo. Jack Goody ha enfatizado el carácter mnemónico de tales recursos visuales:

[...] memory devices [...] may be abstract or pictorial, and they are “signs” of a sequential kind. However, they are not transcriptions of language, but rather a

⁵ Véase: Gordon Brotherston: *Image of the New World. The American Continent Portrayed in Native Texts*. London. Thames & Hudson. 1959.

⁶ S. Dewdney, por ejemplo ha enfatizado el carácter sagrado y restringido de los pergaminos usados por los Obibway en su artículo: “Scrolls of the Southern Obibway”, citado por Jack Goody, “Alphabets and writing”. En: Raymond Williams (Ed.): *Contact: Human Communication and its History*. London. Thames and Hudson. 1981: 107.

figurative shorthand, a mnemonic, which attempts to recall or prompt linguistic statements rather than to reproduce them. There is no systematic link between sign and sound until we reach true writing systems using word signs (logograms) where the shorthand disappears in favour of an exact transcription of a linguistic statement.⁷

Una posición semejante encontramos en la conclusión alcanzada por Martin Lienhard, después de haber descrito los sistemas principales de registro visual presentes para el momento de la conquista en las colectividades indoamericanas:

[...] los libros mexicanos, como los kipus andinos resultan prácticamente autosuficientes como memoria político-administrativa y cosmográfica, pero no pasan de ser auxiliares mnemotécnicos para la conservación-reproducción de discursos verbales. La memoria oral, en este caso, sigue siendo decisiva: ella debe suplir la ausencia de los elementos lingüísticos que la escritura deja de fijar. [...] La sofisticación del sistema gráfico mexicano [...] no significa, pues, que el sistema global de comunicación verbal deje de ser predominantemente oral. [...] No previstos, contrariamente al alfabeto, para fomentar una práctica escritural discursiva, ellos [los sistemas de registro estudiados] auspician una práctica esencialmente conservadora. [...] La dinámica del discurso humano, y este punto nos parece decisivo, se desarrolla bajo el signo de la oralidad.⁸

Esta diferencia entre las inscripciones con funciones descriptivas, mnemónicas y rituales o las formas silábicas de protoescritura y el alfabeto propiamente dicho desarrollado en Grecia, que es un sistema completo de representación fonética donde por primera vez se utilizan signos para los sonidos vocálicos, es de extrema importancia. Es a partir de esta diferencia cualitativa que podemos alcanzar mayor precisión en el concepto de *escritura* que manejaremos en adelante al hablar de sus diversas implicaciones.⁹

La secular “naturalización” de la escritura heredada por las sociedades occidentales modernas parece traer consigo todo un conjunto de prejuicios letrados que están hoy día profundamente arraigados en nuestros sistemas de valores. El analfabetismo, por ejemplo, es automáticamente interpretado, desde esa perspectiva, como un claro índice de ignorancia crasa, de incapacidad y de atraso en una sociedad o en una persona. De manera similar, la crítica literaria, también impregnada de tales prejuicios escriturarios, ha ignorado por siglos el valor estético y hasta la existencia de múltiples formas orales de producción

⁷ Véase: Jack Goody: “Alphabets and writings”. *Op. cit.*: 108.

⁸ *La voz y su huella. Op. cit.*: 36-37.

⁹ Para comprender las sustanciales ventajas marcadas por el advenimiento de la escritura alfabética sobre los anteriores sistemas de escritura silábica, en términos de precisión semántica y fonética de la representación gráfica, véase el artículo “Alphabets and writings”, de J. Goody. *Contact: Human Communication and its History. Op. cit.*

cultural. Ya las palabras “literatura” o “literario”, etimológicamente dependientes de letra, de registro escrito, encarnan tal prejuicio, capaz de conducir a graves exclusiones y a garrafales errores de interpretación. La presencia masiva de reiteraciones o de estructuras formulaicas como el epíteto en un poema cosmogónico guaraní o en la épica homérica, por ejemplo, difícilmente puede ser entendida si el lector o el crítico ignoran su sentido y sus funciones, básicamente mnemóticas y rítmicas, dentro del proceso de composición oral de un cantor popular tradicional, o pedagógicas como parte del sistema educativo de una comunidad oral.

De hecho, el germen de la polémica contemporánea en torno a la oralidad surgió hace poco más de sesenta años, en medio de la discusión sobre la integridad y autoría de los poemas homéricos. En contra de las tendencias tradicionales de los estudios clásicos, el investigador norteamericano Milman Parry interpretó el conjunto de la obra homérica como producto de la composición oral.¹⁰ “Homero”, entonces, no era para él un escritor (o varios), sino más bien la encarnación de un sistema altamente sofisticado de producción oral formalizada. Cada “homero” particular era una especie de *bricoleur*, quien —habiendo internalizado de una tradición viva un vasto tesoro de materiales rítmicos, métricos, temáticos y sintácticos— era capaz de componer, mediante el expediente de articular tales elementos “prefabricados”, en el mismo acto de “interpretar” o recitar el poema. Los textos homéricos que conocemos y leemos hoy no serían entonces, de acuerdo con el planteamiento de Parry, sino la transcripción de una o varias de estas interpretaciones, registradas eventualmente, cuando la tecnología escrituraria llegó a ser asequible.

Naturalmente, la hipótesis de Parry recibió muy pronto una agresiva respuesta por parte del *establishment* académico, para cuyos miembros resultaba muy difícil aceptar que semejante monumento *literario* pudiera ser la obra de un analfabeto. La propuesta, sin embargo, pronto fue avalada por el establecimiento de la fecha de invención del alfabeto griego en una época posthomérica¹¹ y, sobre todo, por el resultado de su extensa investigación de campo, realizada con el concurso de su discípulo Albert Lord, entre poetas orales yugoeslavos contemporáneos. Esta indagación supuso la realización de un gran volumen de grabaciones, transcripciones, análisis y comparaciones, y les permitió descubrir y documentar extraordinarias semejanzas entre el entrenamiento, las estrategias compositivas y los poemas mismos de los bardos servo-croatas de nuestro siglo y aquellos atribuidos a Homero casi tres milenios atrás.

¹⁰ Milman Parry: *The Making of the Homeric Verse*. Oxford. Clarendon Press. 1971: 1-190. Publicado originalmente en Francia, en 1928 como *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris. Société Éditrice Les Belles Lettres.

¹¹ J. Goody: “Alphabets and writings”. *Op. cit.*: 117.

Posteriormente, Albert Lord se destacó por derecho propio como uno de los fundadores de los estudios de oralidad/escritura que vinieron a desarrollarse como resultado de aquella investigación pionera. El estudio directo y muy amplio de la producción oral permitió a Lord establecer algunas nociones definidas acerca del proceso de aprendizaje de las habilidades para la composición oral, los métodos de la composición durante la recitación y las características de la interacción de un narrador oral con su comunidad en conjunto y con audiencias particulares. Desarrolló también algunos conceptos seminales, como los de “fórmula” y “unidades temáticas”; puso en tela de juicio las nociones letradas de originalidad, autoría y precisión literal, y analizó la influencia de las primeras versiones escritas sobre las ejecuciones y producciones de los cantores.

A partir de 1960, cuando Lord publica su influyente volumen *The Singer of Tales*,¹² donde se recogen la mayoría de sus hallazgos, muchos investigadores han explorado las implicaciones de las diferencias entre oralidad y escritura, desde el marco de diversas disciplinas como la epistemología, la historia de la filosofía, la psicología, la lingüística aplicada, la antropología cultural, la teoría y la crítica literarias.

A comienzos de los años sesenta, por ejemplo, Marshall McLuhan, en su célebre propuesta acerca de la “aldea global”, afirmó que los desarrollos de la tecnología, especialmente la comunicacional, se transforman en una suerte de extensiones de los miembros y sentidos humanos y afectan de manera drástica, no sólo los modos de formalización de los discursos, sino también sus contenidos mismos y hasta el funcionamiento de los sentidos y de la mente, así como del comportamiento humano y el de la sociedad como conjunto.¹³

Casi simultáneamente, Eric Havelock, autor del influyente *Preface to Plato*¹⁴ se dedicaba por su parte al estudio de las implicaciones psíquicas y epistemológicas de la difusión de la escritura en la Grecia clásica. Homero y Hesíodo —por estimar el funcionamiento sociocultural de sus respectivos cantos como registro de conocimientos, manual pedagógico y código de conducta— eran vistos por él como una especie de “Enciclopedia oral de la Grecia antigua”. Al estudiar el discurso intelectual de los presocráticos, entre quienes los enmarcaba, Havelock lo describió como fundamentalmente oral y, por lo tanto formulaico, narrativo y fuertemente emocional. Su planteamiento evidenció un marcado contraste con el discurso intelectual posibilitado por la escritura a partir de Platón y sus contemporáneos, el cual —según el mismo Havelock— tendía a ser más analítico, abstracto, preciso y secular.

¹² Albert B. Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1960.

¹³ Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto. University of Toronto Press. 1962. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York. McGraw-Hill. 1964. Y en colaboración con Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*. New York. Bantam Books. 1967.

¹⁴ Eric Havelock: *Preface to Plato*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1963.

Tales diferencias nos ayudan hoy en día a comprender las razones de Platón para intentar distanciarse de la esfera de lo oral y su decisión de expulsar a los poetas (orales) de su utópica República. La sabiduría oral tradicional y las manifestaciones orales formalizadas eran (correctamente) concebidas por el autor de los *Diálogos* como obstáculos para el nuevo conocimiento científico y secular que pronto mostraría su primer gran florecimiento con Aristóteles y que llegaría a constituirse en eje de la filosofía occidental hasta nuestros días. En otras palabras, de acuerdo con Havelock, la internalización gradual de la escritura en la psique griega entre los siglos VII y IV antes de Cristo, ayuda a explicar el surgimiento de la Filosofía como una disciplina intelectual (originalmente comprensiva de todas las demás) claramente diferenciada de la sabiduría oral tradicional. En aquel momento, el sujeto comenzaba a separarse gradualmente de su objeto de conocimiento. Se estaba produciendo así la transición entre el conocimiento empático y el conocimiento analítico. En un trabajo posterior, Havelock formula su punto de partida con tal concisión y claridad que él podría leerse como la premisa básica aceptada por los estudiosos de la oralidad:

All societies support and strengthen their identity by conserving their mores. All social consciousness, formed as a consensus, as it were continually placed in storage for re-use. Literate societies do this by documentation; pre-literate ones achieve the same result by the composition of poetic narratives which serve also as encyclopaedias of conduct. These exist and are transmitted through memorization, and as continually recited, constitute a support —a reaffirmation— of the communal ethos and also a recommendation to abide by it. Such were the Homeric poems, enclaves of contrived languages existing alongside the vernaculars. Their contrivance was a response to the rules of oral memorization and the need for secure transmission. Linguistic statements could be remembered and repeated only as they were specially shaped: they existed solely as sound, memorized through the ears and practiced by the mouths of living persons. This sound sequence was suddenly brought into contact with a set of written symbols possessed of unique phonetic efficiency [...] Upon a body of liquid contained in a vessel was dropped a substance which crystallized the content and precipitated a deposit upon the bottom.¹⁵

También durante los años sesenta, Claude Lévi-Strauss presentó la difusión de la escritura como una suerte de catalizador en el proceso de diferenciación entre los llamados “pueblos primitivos” o “pueblos sin escritura” y los “civilizados”, y por otra parte como instrumento vinculado casi de manera irremediable al ejercicio de la violencia y la dominación políticas.¹⁶ Su propues-

¹⁵ “The alphabetization of Homer”. En su: *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, N.J. Princeton University Press. 1982: 167.

¹⁶ George Charbonier (Ed.): *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. London. Jonathan Cape. 1976. Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Paris. Plon. 1962. Versión española:

ta, relacionada estrechamente con el romanticismo filosófico de Rousseau, pronto vendría a ser rebatida en forma por demás ácida en la tesis de Jacques Derrida contra el fonocentrismo, el cual, desde su perspectiva, ha dominado la historia del pensamiento occidental.¹⁷

Entre tanto, en un artículo seminal titulado “The consequences of literacy” (1963), escrito en colaboración con Ian Watt, y en su influyente libro *The Domestication of the Savage Mind* (1977), recientemente publicado en castellano,¹⁸ Jack Goody ofrece desde el campo de la etnología y la teoría antropológica, una contribución sustancial. En primer lugar, la descripción de varias formas de transmisión cultural en sociedades orales (principalmente de la Grecia clásica y de la actual África Occidental), y su comparación con las de sociedades letradas, le permiten percibir un conjunto de implicaciones psicosociales, económicas, políticas y sociales de la introducción de la escritura en ambos espacios socioculturales. Entre estas implicaciones pueden destacarse los procesos de individuación, secularización, democratización y estratificación social. En segundo lugar, Goody discute en detalle las variables técnicas y sociales del concepto de “literacia” o “alfabetización” (“literacy”) en su relación con diversos sistemas de escritura y con varios estadios intermedios entre la llamada “oralidad primaria” o absoluta y la plena internalización de la escritura. En tercer lugar, pone en tela de juicio, para finalmente matizar, la distinción entre tipos de pensamiento de acuerdo a modelos dualísticos como los de “pensamiento salvaje”/“pensamiento domesticado” o abierto/cerrado, tal como habían sido propuestos por Ernst Cassirer, Lévi-Strauss o Richard Horton. Por último, Goody considera la introducción de la escritura como un factor fundamental para la comprensión de ambos tipos extremos de situación cultural (que serían más bien en su concepto los extremos de un *continuum* y nunca estados mentales o culturales drásticamente diferenciados). Todo esto le permitió proponer una crítica acertada tanto del extremo relativismo cultural, postulado

El pensamiento salvaje. México. Fondo de Cultura Económica. 1964. Versión al inglés: *The Savage Mind*. Chicago. Chicago University Press. 1966. *Anthropologie structurale*. Paris. Plon. 1973. Versión al inglés: *Structural Anthropology*. New York. Pantheon Books. 1971. Traducción al español: *Antropología estructural*. México. Siglo XXI Editores. 1979. “A writing lesson”. En *Tristes Tropiques*. London. Jonathan Cape. 1975: 294-304.

¹⁷ Jacques Derrida: *De la Grammatologie*. Paris. Minuit. 1967. Versión en español con una introducción de Philippe Sollers: *De la gramatología*. México. Siglo XXI Editores. 1971. Traducción al inglés e introducción de Gayatri Chakravorty Spivak: *Of Grammatology*. Baltimore and London. The John Hopkins University Press. 1974.

¹⁸ Jack Goody e Ian Watt: “The Consequences of Literacy”. *Comparative Studies in Society and History*, 5. 1963. Jack Goody: “The technology of the Intellect” y “Restricted Literacy in Northern Ghana”. en: J. Goody (Ed.): *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge University Press. 1968. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge University Press. 1977. Versión castellana en Alianza Editorial. Madrid. 1991. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge University Press. 1987.

por funcionalistas y estructuralistas, como de las dicotomías absolutas que implican en último término posiciones etnocéntricas del tipo “nosotros/ustedes”. En esta misma línea, llama la atención sobre las vinculaciones entre la oralidad y lo mítico, por una parte, y entre escritura, ideología e historia, por la otra. En el artículo mencionado más arriba, Goody y Watt eluden la afirmación categórica de una división drástica entre culturas orales y letradas al redactar cuidadosamente su proposición básica acerca de la influencia de la introducción de la escritura en el proceso civilizatorio occidental:

The present argument must therefore confine itself to suggesting that some of the crucial features of Western cultures came into being in Greece soon after the existence, for the first time, of a rich urban society, in which a substantial portion of the population was able to read and write; and that consequently, the overwhelming debt of the whole of contemporary civilization to Classical Greece must be regarded as in some measure the result, not so much of the Greek genius, as of the intrinsic differences between non literate (or protoliterate) and literate societies using the Greek alphabet or its derivatives.¹⁹

Originariamente proveniente del campo de los estudios literarios clásicos y después de haber indagado en una gran variedad de fuentes culturales, el jesuita norteamericano Walter Ong ofrece, en su libro *Orality and Literacy* (1982), el examen más completo y panorámico del problema. En esta obra enfatiza el impacto de las innovaciones tecnológicas vinculadas con la comunicación —de manera especial, la difusión del alfabeto, de la imprenta y de la tecnología electrónica— como hitos fundamentales en la evolución de la mente humana y de la sociedad, no sólo en las tareas de registro y difusión del conocimiento, sino en la posibilidad misma de su existencia. Adicionalmente, Ong presenta una comparación de las características distintivas de culturas orales y letradas, que puede ser de gran utilidad como matriz de contraste entre dos ámbitos culturales diferentes.²⁰

Por último, la investigadora británica Ruth Finnegan ha compilado y estudiado una amplia variedad de piezas de lo que suele generalmente llamarse “poesía oral”.²¹ Con la invalorable ayuda de su contacto directo con muchas culturas orales en los cinco continentes, ella nos propone también una ponderada discusión de diversos problemas teóricos, como el concepto y las categorías fundamentales de la poesía oral, las relaciones entre la poesía oral y la sociedad,

¹⁹ “The Consequences of Literacy”. *Op. cit.*: 55.

²⁰ Walter Ong: *Orality and Literacy*. London. Methuen. 1982. Versión española: *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. *The Presence of the Word*. New Haven & London. Yale University Press. 1967. *Rhetoric, Romance and Technology*. Ithaca & London. Cornell University Press. 1971. *Interfaces of the Word*. Ithaca & London. Cornell University Press. 1977.

²¹ Ruth Finnegan (Comp.): *The Penguin Book of Oral Poetry*. Harmondsworth, Middlesex. Penguin. 1978.

así como el proceso de aprendizaje, composición y ejecución.²² En su más reciente libro, titulado *Literacy and Orality*²³ como a manera de implícita respuesta al libro de Ong, revisa el estado actual del debate, evitando sabiamente los riesgos de las posiciones extremistas y de las divisiones tajantes.

Aparte de los autores mencionados hasta ahora, un grupo numeroso de otros estudiosos se ha dedicado a investigar los diversos aspectos teóricos y prácticos del problema de la oralidad y la escritura, y ha producido ya para este momento un variedad de investigaciones relacionadas con varios ámbitos geoculturales.²⁴ La contribución de estos investigadores, que no es homogénea, pero sí concurrente en líneas generales, nos provee con una comprensión más amplia del fenómeno de la oralidad, que será central para nuestra propia indagación.

De acuerdo con esta perspectiva de conjunto, y como fundamento para el examen de la oralidad que se realizará a continuación, puede afirmarse, entonces, que el uso exclusivo o el predominio sustancial de la oralidad como instrumento de producción, difusión y preservación del conocimiento vital para la comunidad tiene implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas de considerable magnitud, al punto de incidir en la formación de sistemas culturales peculiares, diferenciados de aquellos desarrollados bajo el influjo predominante de la escritura, la imprenta o la tecnología electrónica.

Desde una perspectiva semejante, la oralidad no puede entonces 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 del 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.

No estamos aquí, sin embargo, frente a un caso de determinismo cultural o de reduccionismo tecnológico, porque la atención que hoy día se presta al

²² Ruth Finnegan: *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge. Cambridge University Press. 1977.

²³ Ruth Finnegan: *Literacy and Orality*. Studies in the Technology of Communication. Oxford. Basil Blackwell. 1988.

²⁴ Véase, por ejemplo: Debora Tannen: *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, New Jersey. ALEX. 1982. También: Jack Goody (Ed.): *Literacy in Traditional Societies*. *Loc cit.*

factor representado por la interacción conflictiva entre oralidad y escritura, que por lo general ha sido y es aún infravalorado, no implica necesariamente la ignorancia o exclusión de muchos otros aspectos de carácter social, político, económico o geocultural que son también importantes para nuestra comprensión de las transformaciones humanas en el tiempo. Jack Goody lo expresa de la siguiente manera:

I am not proposing a single factor theory; the social structure behind the communicative acts is often of prime importance. Nevertheless, it is not accidental that major steps in the development of what we now call science followed the introduction of many changes in the channels of communication in Babylonia (writing), in Ancient Greece (the alphabet) and in Western Europe (printing).²⁵

Tampoco estamos hablando de cambios drásticos ni repentinos. La introducción de la escritura en una cultura oral suele ser un proceso gradual que en ocasiones puede tomar siglos. Entre una situación de oralidad absoluta y la completa internalización de la escritura experimentada por las modernas sociedades occidentales, hay una amplia gama de situaciones intermedias llamadas de oralidad parcial o restringida,²⁶ en las cuales, por razones técnicas, sociales, religiosas o políticas, la lectura y la escritura están reducidas a la práctica de ciertas actividades o a los miembros de profesiones o grupos sociales determinados, mientras el grueso de la población permanece, en gran medida, dentro de una economía cultural de oralidad.

En el desarrollo de la historia de la comunicación humana, la oralidad ha mostrado un gran poder de "resistencia". Aún siglos después del primer contacto y de la difusión de la escritura, sus rasgos suelen permanecer activos y visibles como "residuos" o vestigios²⁷ en la producción cultural de sociedades cada vez más influenciadas por la escritura o la imprenta. Algunos críticos literarios han rastreado de manera convincente tales "residuos" en obras muy diversas, desde los *Diálogos* platónicos hasta los cuentos de Boccaccio o Chaucer; desde la prosa inglesa del período Tudor y los cuentos de hadas hasta obras ficcionales más recientes, como *The Scarlet Letter*, de Hawthorne.²⁸

Tales residuos de la oralidad, por supuesto, no limitan su presencia a los productos escritos. En algunas comunidades impregnan toda área de actividad humana, desde los modos de pensamiento y expresión hasta el comercio y la

toma de decisiones, desde las creencias y prácticas religiosas, hasta la educación y la medicina tradicional. Y esto no sólo ocurre, como podría pensarse, en poblaciones relativamente aisladas o de características tribales. Potentes síntomas de oralidad "residual" fueron encontrados, por ejemplo, por Shirley Heith en comunidades contemporáneas de las dos Carolinas, en los Estados Unidos: la mayoría de sus miembros resultaron capaces de leer y escribir, pero sólo practicaban estas actividades cuando no podían evitarlo (cuando debían completar, por ejemplo, una planilla de impuestos o de solicitud de empleo). Igualmente, se encontró que tendían a incluir los pocos textos con los que se relacionaban (el periódico, el recibo médico, la boleta escolar) en situaciones colectivas, en marcos contextuales de oralidad comunal.²⁹

Una situación intermedia semejante, de predominio de la oralidad, es la que encontramos hoy en día en muchas comunidades latinoamericanas. A pesar de que para el momento de la conquista, varias culturas nativas del continente habían desarrollado, como sabemos, sistemas originales de registro visual, como las estelas mesoamericanas o los *kipus* andinos, el código cultural predominante seguía siendo sin duda el oral. Y en el momento actual, después de siglos de hegemonía cultural europea y de la constitución de los estados nacionales, procesos en los cuales la escritura ha sido ampliamente usada como instrumento de supremacía política y socio-cultural, la mayoría de la población latinoamericana permanece aún en una situación de oralidad parcial. Tal situación resulta particularmente evidente en comunidades aisladas del interior de la mayoría de nuestros países, las *comarcas orales* a las que nos referiremos más adelante, donde la existencia de una escuela rural elemental o el eventual acceso de algunos de sus miembros al periódico, al catecismo o a las órdenes escritas de la autoridad local no alteran fundamentalmente el predominio de lo que se ha llamado matriz de oralidad.

Desde este punto de vista, la oralidad puede ser considerada como una especie de indicador o caracterizador cultural de gran importancia para la mejor comprensión de tales sociedades en América Latina y en otras partes del mundo. Y para los escritores interesados en su representación ficcional este hecho resulta central, como algunos estudios han mostrado en años recientes. El crítico nigeriano Emmanuel Obiechina, por ejemplo, centra su investigación acerca de escritores como Chinua Achebe y Gabriel Okara en el problema de la transición de una cultura oral a una letrada en el África Occidental.³⁰ Por su parte, el académico trinitario Kenneth Ramchand utiliza un enfoque similar en su trabajo

²⁵ *The domestication of the Savage Mind. Op cit.* 51.

²⁶ Véase: Jack Goody: "The Technology of the Intellect" y "Restricted Literacy in Northern Ghana". En: *Literacy in Traditional Societies. Op cit.*

²⁷ Véase: W. Ong: *Orality and Literacy*, 115-116

²⁸ Véase *Ibid.* pp. 101-103. También: John G. Bayer: "Narrative techniques and oral traditions in *The Scarlet Letter*". *American Literature*, 52, 1980: 250-263.

²⁹ Véase: Shirley Bryce Heith: "Protean Shapes in Literacy Events: Ever-shifting Oral and Literate Traditions". En: D. Tannen (Ed): *Op. cit.*: 91-117.

³⁰ Emmanuel Obiechina: *Culture Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge. Cambridge University Press. 1975.

sobre la narrativa caribeña de habla inglesa, prestando particular atención a autores como Samuel Selvon, V.S. Naipaul y Jamaica Kincaid.³¹

En el marco de la literatura hispanoamericana, el enfoque de la oralidad ha sido aprovechado por Angel Rama, Martin Lienhard y William Rowe, entre otros, en sus trabajos acerca de autores como Arguedas y Rulfo,³² mostrando así un interés creciente en el área por este tipo de abordajes. En Brasil, mientras tanto, Teresinha Souto Ward, en su libro *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas* emplea un marco teórico amplio y actualizado y propone una interpretación de la obra maestra de Guimarães Rosa donde se le aprecia como ficcionalización de la oralidad.³³

A partir de una indagación en diversas fuentes³⁴, me propongo describir a continuación con mayor detalle algunas de las características de la cultura oral tradicional. El establecimiento de tales rasgos podrá ayudarnos más adelante, cuando nos adentremos en el análisis de textos y estrategias narrativas, a comprender la relevancia de esa persistente presencia de la oralidad en numerosas comunidades latinoamericanas y la manera como algunos narradores han intentado ficcionalizarla en sus obras. A pesar de que sus manifestaciones están muy lejos de ser uniformes y de que es imposible trazar con nitidez líneas divisorias entre ambas esferas, intentaré compararlas, de una forma más bien esquemática, con sus contrapartes en sociedades que han integrado completamente la tecnología escrituraria.

31 En la conferencia principal del Symposium of Caribbean Writers. (Commonwealth Institute. London 1986), Kenneth Ramchand ofreció un fundamentado estudio de la presencia de la oralidad en la sociedad caribeña de habla inglesa, así como en la narrativa que se propone representarla. Hasta donde llega mi conocimiento este estudio permanece inédito. Sobre el tema, véase también: Edward Kamau Brathwaite: *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London/Port of Spain. New Beacon Books. 1984.

32 Véanse: Angel Rama: *Transculturación narrativa...* Op. cit. Martin Lienhardt: *Cultura popular andina y forma novelesca*. Op. cit. y *La voz y su huella*. Op. cit. William Rowe: *Juan Rulfo. El llano en llamas*. London Grant & Cutler/Thames Books. 1988. Y su artículo: "Gabriel García Márquez", en John King (Ed.) Op. cit.: 191-204. También: Julio Ramos: "Saber del Otro: Escritura y oralidad en *Facundo* de D.F. Sarmiento". *Revista Iberoamericana*. 143 (abril-julio. 1988: 551-569). Javier García Méndez: "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana". *Casa de las Américas*. 163. 1987: 10-30. Petra Perlich: "Oralidad, creación literaria e identidad". En Saúl Yurkievich (Comp.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Alhambra. 1986: 155-161.

33 Teresinha Souto Ward: *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo/Brasília. Duas Cidades. 1984.

34 De particular interés en este sentido es el citado *Orality and Literacy*, de W. Ong, en especial el capítulo tercero, titulado "Some Psychodynamics of Orality". p. 31-77.

En las sociedades orales tradicionales, la interacción directa, cara a cara, es por supuesto predominante. Más allá de este fenómeno de por sí evidente, yace una diferencia más sustancial. Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción. Bajo ciertas condiciones, llegan a atribuirle por lo general una especial función performativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombra, tanto en el interior como en el exterior del ser humano. De acuerdo con el enfoque oralidad/escritura, el darse cuenta de que la palabra oral es un sonido, mientras la letra es, casi por definición, la representación gráfica de un sonido, resulta aquí central.³⁵

En un contexto oral, el esfuerzo por comprender la realidad y la producción verbal de significado a menudo tienen lugar como un intercambio dialógico (un ejercicio similar al que aún puede rastrearse en la mayéutica socrática), un intercambio realizado frente a una audiencia o en interacción con ella, más que como el resultado de una tarea reflexiva individual. Lo que hoy categorizaríamos como trabajo intelectual, artístico o literario, no sería nunca en aquel contexto una tarea aislada e individual, sino más bien una labor artesanal, que a menudo permanece anónima, de la que toda la comunidad puede en ocasiones sentirse responsable y a la que llega incluso a aplicar cierto tipo de control. En tales situaciones de interacción directa, los componentes no verbales de la expresión (gestos, demostraciones prácticas, indicaciones, mímica, miradas...) y aquellos elementos de un contexto físico y cultural inmediato y compartido, desempeñan un papel de gran importancia. Un escritor, un intelectual tal como lo entendemos hoy día, por el contrario, para compensar la ausencia tanto del interlocutor como del contexto compartido, tiene que imaginar a su destinatario o a su público lector, y elaborar entonces su texto de manera correspondiente para suplir esa ausencia.

Ya que el contexto compartido está siempre presente en las situaciones de oralidad total, los pensamientos y sus expresiones tienden a ser más bien aditivos que subordinativos. Esta tendencia es uno de los vestigios orales que aún están presentes en algunos textos de fuente oral, siglos después de la asimilación de la escritura. La comparación realizada por Ong entre dos traducciones de un mismo texto bíblico nos ofrece un ejemplo excelente de este contraste: para la misma palabra hebrea, la traducción más antigua considerada (publicada en 1610) elige la conjunción "and" ("y") en lugar de los subordinativos "when", ("cuando"), "then" ("entonces"), "thus" ("así") o "while" ("mientras"), preferidos por la versión más moderna (de 1970). Debido a la ausencia de un contexto común

35 Para una exploración de casos excepcionales como las listas y tablas, véase: J. Goody: *The Domestication of the Savage Mind*. Op. cit.

en la traducción más reciente, se hizo allí imprescindible proveer al lector con una narrativa razonada, donde los eventos estuvieran relacionados causalmente.³⁶

En contraste con el carácter relativamente fijo y permanente del texto escrito, la palabra oral es evanescente por definición. "El sonido, afirma Walter Ong, sólo existe cuando abandona su existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente."³⁷ Por consecuencia, ya que el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materialidad autónoma de escritura, requiere que tanto el emisor como su audiencia sean apoyados por múltiples y peculiares recursos mnemónicos, tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de "fórmula", la utilización de patrones fonéticos, sintácticos, métricos, melódicos, rítmicos o míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogía o contraposición.³⁸

En un contexto popular oral, la expresión tiende a ser copiosa, redundante y hasta tautológica, en ausencia de un texto al que el receptor pudiera recurrir en caso de dificultad. Las reiteraciones figuran de esta manera como uno de los procedimientos más usuales utilizados por el cantor o el narrador oral para consolidar la línea de desarrollo de su discurso. Es también uno de los rasgos que desaparecen en el texto escrito por ser ya innecesarios y por tanto obsoletos. Su presencia es uno de los principales síntomas del carácter oral (aunque fuera en su origen) de un determinado discurso.

En una atmósfera oral tradicional, el conocimiento es el resultado de la experiencia personal y de la enseñanza práctica directa. Tiende a ser factual y casi siempre reacio a la abstracción teórica. Lévi-Strauss ha descrito en detalle las características y procesos de lo que denominó correctamente "dialéctica de lo concreto".³⁹ Los procesos lógicos en este contexto de la oralidad, implican considerable apoyo factual y suelen seguir etapas en una gradualidad que un sujeto letrado estimaría como excesivamente lenta y hasta torpe. Incluso, cuando se realizan operaciones para clasificar o estructurar la realidad, este ejercicio no suele ser entendido y valorado en sí mismo, sino sólo en función de sus posibles

³⁶ Véase: *Orality and Literacy*. 37-38.

³⁷ *Ibid.* 32.

³⁸ "In a primary oral culture [...] thought[s] must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetition or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings (the assembly, the meal, the duel, the hero's 'helper', and so on), in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form. Serious thought is intertwined with memory systems. Mnemonic needs determine even syntax." Ong. *Ibid.*, p. 34. Véase también: E. Havelock, *Preface to Plato*: 87-79, 131-132, 294-296.

³⁹ C. Lévi-Strauss *The Savage Mind*. *Op. cit.*

repercusiones prácticas. Tal modo de pensamiento puede entonces verse como un proceso agregativo, integrativo, que parece orientarse siempre hacia la síntesis. Corresponde a lo que Havelock llamó "conocimiento empático"⁴⁰, es decir, un proceso afectivamente cargado donde sujeto y objeto de conocimiento tienden a fundirse de manera indiferenciada. En tales culturas se percibe por ello una menor acentuación de la individualidad y cada persona se percibe a sí misma principalmente como parte de una comunidad y de la naturaleza como conjunto mayor.

Otra diferencia entre las culturas orales y las quirográficas es la relevancia y el valor documental atribuido al discurso oral y al escrito respectivamente. Para quienes estamos acostumbrados a apreciar firmas, sellos y documentos como pruebas de certeza y autenticidad, es difícil comprender que el equivalente en otras sociedades pueda ser, por ejemplo, el testimonio oral de los ancianos o notables. Esta diferencia de valoración es puesta de relieve con llamativa agudeza por el narrador de la novela *La Maison de l'Écriture* del francés Raphael Pividal, cuando se ocupa de ponderar los cambios acarreados por "La naissance de l'écriture" (tal es el título del capítulo en cuestión):

La naissance de l'écriture s'accompagne d'une transformation de la parole, on pourrait presque dire d'une mort de la parole [...]. La parole d'un peuple d'écriture n'est plus la même. C'est un langage annexe, subordonné à l'écrit. Un langage sans importance, sans pouvoir [...]. Ce qui est jugé important ne pas plus par la parole. La parole n'est plus que conversation, échange anodin. Elle n'est, dans notre société, jamais en rapport avec la vérité, et la preuve: la science ne se sert pas que de l'écriture.⁴¹

Otra característica de una cultura oral tradicional es su tendencia hacia una actitud más bien conservadora que innovativa. Su corpus de conocimiento no es, por supuesto, una masa fija o invariable, nociones que por cierto son propias de una mente letrada. Ella tiene sus propios patrones de cambio. Pero es más bien cautelosa respecto de las transformaciones y los experimentos. Su héroe cultural característico es el anciano sabio (a menudo un contador de cuentos él mismo, como el Macario de *Hijo de hombre*) que representa la memoria colectiva oficial,

⁴⁰ Havelock: *Preface to Plato*. *Op. cit.*

⁴¹ *La maison de l'Écriture*. Paris. Ed. du Seuil. 1976: 25. El tema de esta irónica novela es la profesionalización de la escritura y la consecuente banalización del oficio de escribir. Acerca de las diferentes nociones de verdad vinculadas a contextos de oralidad y escritura, David Olson asienta: "[...] utterance and text appeal to different conceptions of truth. Frye [*The Critical Path*] has termed this underlying assumptions 'Truth as wisdom' and 'Truth as correspondence'. A statement is truth if it is reasonable, plausible, and, as we have seen, congruent with dogma or the wisdom of the elders. [...] Truth in prose texts, however, has to do with the correspondence between statements and observations. Truth drop its ties to wisdom and to values, becoming the product of the disinterested search of the scientist". *Op. cit.* : 277-278.

en lugar de ser, como en las sociedades modernas de Occidente, el joven creativo e innovador. La originalidad individual no es concebida entonces como valor sino como riesgo. La tradición se sacraliza para protegerse, para perpetuarse.

La concepción tradicional del tiempo en las culturas orales tiende a ser estática o más bien cíclica. A través de un proceso cultural que ha sido denominado "homeóstasis" o amnesia estructural, la memoria colectiva general y cada cantor o narrador oral en particular tienden a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez, de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil. Así lo expresa Jack Goody:

The social function of memory —and of forgetting— can be seen as the final stage of what may be called the homeostatic organization of the cultural tradition of non literate society [...] What the individual remembers tends to be what is of critical importance in the experience of the main social relationship.⁴²

Uno de los signos más elocuentes de la transición de la oralidad a la escritura es el cambio de énfasis en el equilibrio del aparato sensorio humano, es decir, el paso de la preeminencia de lo oral y lo interno, al dominio de lo visual y lo externo. Si comparamos situaciones colectivas como una conversación entre amigos o un concierto, por una parte, y una sala de lectura o de microprocesadores, por la otra, probablemente se advierta que la situación primera, de carácter oral/auditivo, tiende a relacionar y a incorporar a los participantes, y crea la posibilidad de empatía. La situación segunda, entre tanto, donde hay un predominio de lo visual (lectura-escritura), tiende a aislar a cada participante, mientras favorece al mismo tiempo el análisis y el examen crítico. No es coincidencia que Descartes haya utilizado en su famoso *dictum* acerca de lo "claro y distinto" adjetivos netamente visuales. Al menos hasta el momento en que se popularizaron los audífonos, una audiencia es siempre un cuerpo colectivo, mientras que un grupo de lectores (significativamente no existe aún en castellano una palabra colectiva precisa para denominarlos) es una suma de individuos aislados.⁴³

Por último, el discurso oral tradicional es por lo común una narración, un relato, y no una elaboración reflexiva, una lista o un registro impersonal.⁴⁴ En las narraciones orales, la acción a menudo implica alguna suerte de enfrentamiento contra elementos naturales o antagonistas humanos o animales. Estos adversa-

rios deben ser vencidos por el héroe a fin de franquear el camino hacia su meta. Tal relato tiene entonces las características de la epopeya, nunca los del análisis intelectual o los de la exploración psicológica del personaje, como ocurre en las principales tendencias de la novela contemporánea.

Después de esta confrontación necesariamente esquemática de algunas de las características más salientes de las culturas fundadas en la oralidad y en la escritura, que hasta cierto punto explicita la hipótesis de trabajo sobre la que se basan los estudios de oralidad/escritura, debemos prestar alguna atención a las principales fuentes y aspectos específicos de desacuerdo y crítica dirigidos contra la teoría de la oralidad y contra la perspectiva metodológica y disciplinar adoptada por esta orientación académica.

Como expresamos más arriba, la primera proposición de este enfoque, planteada por Milman Parry hacia 1930, debió enfrentar el rechazo escandalizado del *establishment* académico. Semejante indignación resulta bastante comprensible si se piensa que para aquel entonces los prejuicios escriturarios eran prácticamente incontestados. Después de aquella primera resistencia, sin embargo, el desarrollo de los estudios de oralidad ha sido creciente y sostenido en muchas universidades y centros de investigación. Un número significativo de estudiosos ha desarrollado y publicado múltiples trabajos de campo e investigaciones documentales acerca de una gran variedad de manifestaciones culturales, tanto históricas como actuales.⁴⁵ A consecuencia de estos trabajos, el carácter distintivo de las culturas predominantemente orales ha quedado suficientemente establecido, al igual que el valor significativo de algunos de sus productos.

El más fuerte de los ataques contra la posición sustentada por los estudios de oralidad habría de venir hacia fines de los años sesenta del teórico post-estructuralista Jacques Derrida. Una parte sustancial de una de sus obras principales, *De la Gramatologie* (1967), está dedicada a exponer y criticar la tendencia que él denominara logocentrismo, una idealización metafísica de la

⁴² "The consequences...": 30. Véase también: Ong: *Orality and Literature*: 46-49.

⁴³ Véase: W. Ong. *Orality and Literacy*: 45 y 71-74.

⁴⁴ Las genealogías orales, por ejemplo, no son simples listas de nombres y parentescos. La memoria oral necesita en estos casos de la ayuda de una trama narrativa con el fin de preservar la integridad y la estructura de los contenidos. Véase: J. Goody: *The Domestication...* Op. cit.: 160.

⁴⁵ Como ejemplos del creciente interés y aceptación de este campo relativamente joven, véanse, aparte de los trabajos ya citados: J. Cook-Gumperz y J.J. Gumperz: "From oral to Written: The Transition to Literacy". En: Marcia F. Whiteman (Ed.): *Variations in Writing*. Hillsdale, N.J. Erlbaum. 1981; Zumthor, Paul: *La Lettre et la voix*. Paris. Seuil. 1987; Jean Louis Calvet: *La tradition oral*. Paris P.U.F. 1984; John M. Foley: "Oral Literature: Premises and Problems". *Choice*. 18. 1980: 487-496; John Peacock: "Writing and Speech after Derrida: application and criticism". En: F. Barker (Ed.): *Europe and its others*. Essex. University of Essex. 1984: Vol. II. 78-90; William Bright: "Literature: written and oral". En: D. Tannen (Ed.): *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*. Washington D.C. Georgetown University Press. 1981: 270-283. Finalmente, dos números monográficos de la revista *New Literary History* (VIII, 3. Spring. 1977 y XVI, 1. Autum. 1984) así como la recién fundada publicación *Oral Tradition*. (1987).

palabra oral y un prejuicio antiescrituario que habría permeado el pensamiento occidental desde sus orígenes. El terreno elegido por Derrida para esta batalla es la meticulosa “deconstrucción” de algunos escritos de Claude Lévi-Strauss (en particular uno de los capítulos de *Tristes trópicos* titulado “La lección de escritura”), donde Derrida halla el epítome del mencionado prejuicio. A medida que lee críticamente los textos de Lévi-Strauss, va argumentando en favor de su propia doctrina.

Para Derrida, la escritura no podría ser vinculada causalmente a la violencia, como hace el antropólogo. La violencia estaría más bien relacionada con el lenguaje mismo y no con inscripciones materiales de tipo alguno. Los pueblos “primitivos” (llamados por Lévi-Strauss “pueblos-sin-escritura”) no son ni han sido nunca ajenos a la violencia ni a la explotación. El origen y el fundamento filosófico del punto de vista de Lévi-Strauss pueden fácilmente ser rastreados en el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau, una de las figuras dominantes de la “Filosofía de la Presencia”, posición logocéntrica por antonomasia, fundada sobre la preexistencia del *Logos* a partir de la cual, cualquier realidad presente no es sino una manifestación degradada. En consecuencia con ese pensamiento, el romanticismo filosófico de Rousseau tiende a idealizar las sociedades tradicionales como inocentes, más auténticas y armoniosas, simplemente por considerarlas más cercanas a su origen primordial y natural. Para Derrida resulta inaceptable que Lévi-Strauss asuma semejante posición dos siglos más tarde. Este reclamo puede extenderse a muchas de las manifestaciones de los estudios contemporáneos sobre oralidad que, como veremos, no están exentos en general de estas posiciones románticas e idealistas.

Desde la argumentación expuesta por Derrida, los pueblos “primitivos” no son, por otra parte, ajenos a la supuesta maldad de la escritura, ya que con frecuencia, han empleado formas pre-alfabéticas de escritura.⁴⁶ Hasta los Nambikwara amazónicos, a los que se refiere Lévi-Strauss en sus *Tristes Trópicos*, poseen su forma peculiar de registro visual, aunque el antropólogo ignora este hecho con el fin de no erosionar su propio argumento acerca de los efectos negativos de la escritura en esa sociedad y acerca de la existencia de una nítida frontera entre escritura y no-escritura, frontera que Derrida, por supuesto, rechaza de plano.

Ahora bien, el planteamiento central de la *Gramatología* derrideana es su proposición de un nuevo concepto de escritura, denominado “escritura en general”, “archiescritura” o “escritura antes de la letra”, un fenómeno que antecedería a cualquiera de las más antiguas formas de registro visual y que no está vinculado en última instancia a ninguna forma particular de inscripción, sino a la posibilidad misma de significación. La “archiescritura” sería, por tanto,

⁴⁶ Véase: *Of Grammatology*. Op. cit.: 129.

parte constitutiva del ser humano. El más simple ejercicio intelectual implicaría ya una inscripción, al menos mental. La percepción y el pensamiento, y por supuesto, el habla, serían ya en sí mismas formas de escritura, aunque no medie, en estos casos, trazo visible alguno. Ellos son “escritura antes de la letra”, por estar basadas sobre la *Différance*, neologismo grafémico usado por Derrida para aludir al mismo tiempo a la diferenciación o diferencia (*différence*) y al aplazamiento o diferimiento (*differance*), elementos que considera imprescindibles en el proceso de producción del significado. En el caso de los Nambikwara, por ejemplo, Derrida afirma que la imposición de nombres propios sobre los individuos y la inmediata prohibición de pronunciarlos, así como la subsecuente transgresión de este código, es un evidente ejercicio de esta “escritura antes de la letra”, y la violencia está ya presente en él. Este nuevo y vasto concepto de “escritura en general” es presentado por Derrida como la única salida de la clausura logocéntrica, mientras rechaza el concepto habitual de escritura como registro gráfico del habla, como sistema secundario de significación; es decir, signo de un signo, representación de una voz. En consecuencia, con su posición resta importancia al desarrollo de los sistemas de escritura fonética y a la invención del alfabeto griego, despachándolos como meras transformaciones tecnológicas que no llegaron a alterar sustancialmente la capacidad fundamental de la gente para “escribir antes de la letra”.

El conjunto de las proposiciones derrideanas implica gran complejidad filosófica y ha tenido impacto en el pensamiento occidental. Esta influencia es perceptible particularmente —dentro de la tendencia iniciada por Michael Foucault— en la dirección de desontologizar y poner en tela de juicio las formas discursivas oficiales y establecidas, al considerarlas más bien como un conjunto de estrategias comunicacionales, cuya validación y legitimidad dependen, no tanto de la verdad intrínseca de los contenidos, como del cumplimiento de las mismas y codificadas reglas de juego por parte del emisor y del destinatario de ese determinado discurso. El concepto derrideano de “escritura en general” pudiera resultar en este sentido una contribución filosófica, en la medida en que ayude a repensar las relaciones de los seres humanos con la realidad en un ámbito más amplio y menos dogmático. Para los fines de la investigación de las culturas orales y sus manifestaciones que aquí nos ocupa, sin embargo, resulta de escasa utilidad debido a su pretendida ambigüedad y al desconocimiento que propicia de diferencias fundamentales en el objeto de estudio.⁴⁷

Por otra parte, su crítica de la concepción romántica de las comunidades primitivas como inocentes y auténticas, principalmente por haber sido ajenas a la maldad injustamente vinculada a la escritura, puede prevenir de este riesgo idealista a etnólogos e historiadores de la cultura, alejándolos de la tentación de atribuir a la oralidad y al sonido una preeminencia ontológica sobre la escritura.

⁴⁷ Véase: M. Lienhard: *La voz y su huella*: 38.

Estas sociedades y culturas —tal parece ser lo principal de su propuesta— no son ni deben convertirse para el intelectual contemporáneo en imágenes de la tan deseada otredad de los orígenes, o en paradigmas nostálgicos de una libertad edénica, pensados desde la alienación y el estrés característicos de las cosmópolis modernas. Tal posición es oportuna, puesto que tanto los teóricos como los investigadores de campo de la oralidad resultan en ocasiones traicionados inconscientemente por esa especie de ilusión romántica de una arcadía oral. Albert Lord, por ejemplo, desde su justificado aprecio por las manifestaciones culturales propias de la oralidad popular, trata al proceso de alfabetización como una especie de virus que tarde o temprano contaminará a los poetas orales, enajenándolos para siempre de la posibilidad de componer en el proceso de la declamación, como han venido haciendo por siglos.⁴⁸ Walter Ong, entre tanto, defiende de manera explícita la idea de la superioridad y de la naturalidad del sonido y de la voz humana sobre cualquier inscripción. El sonido y de manera particular la voz, afirma él, están más cerca del ser humano, porque son capaces de penetrar en su interioridad sin violencia y porque son relacionables de una manera espiritual con la verdad original.⁴⁹

Apreciar la diferencia entre la comunicación oral y la escrita o entre sociedades orales o letradas no significa necesariamente imponer un juicio de valor moral u ontológico sobre ellas o proponerlas como opuestos diametrales en un sistema categóricamente binario. Se trata de diferentes manifestaciones culturales que no están investidas de ninguna superioridad o inferioridad intrínseca. Ellas no son portadoras 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 empleadas. Tampoco es científico valorarlas como antecedentes o desarrollos posteriores (raíces o retoños) unas de otras, 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 estos 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. A la vez que puede aprovecharse la posición crítica derrideana con el fin de superar los riesgos de la idealización romántica de la oralidad, su teoría no es óbice en definitiva para reconocer la pertinencia y relevancia de la oralidad como rasgo central en la caracterización de determinadas sociedades y culturas, reconocimiento que resulta crucial dentro del enfoque de este trabajo.

⁴⁸ Véase: A. Lord: *Op. cit.*: 124-138.

⁴⁹ Véase: *Orality and Literacy. Op. cit.*: 71-74.

Un segundo aporte crítico que merece revisión es el realizado en 1979 por Gordon Brotherston con su libro *Images of the New World*. Este investigador británico realiza allí la descripción y comparación de numerosas formas de registro visual desarrolladas por las culturas aborígenes a lo largo de todo el

Before the appearance of the Europeans, a number of recording systems were in use in America, which have a **literary Legacy** of their own. Until recently, these New World signs and scripts have been neglected, even as unparalleled evidence of how man began to write. The neglect stemmed in part, perhaps, from the blank disbelief that American Indians were ever capable of writing anything down themselves. Even those wanting to champion the Indians have also wanted them free of the “corrupting” effects of literacy. [...] when Europeans did encounter undeniable **evidence of writing, of literacy equivalent to their own**, they did their best to eradicate it [...] In Mesoamerica, great bonfires were made of parchments and paper books, in **Toltec and in Maya writing**. [...] **The literature of the Inca**, recorded in quipus [...] was deemed no less significant, though the few examples which survived the burning of the **quipu libraries** resisted Spanish attempts at decipherment at the Council of Lima [...].⁵⁰

En un trabajo posterior, titulado “Towards a Grammatology of America” (1984),⁵¹ Brotherston vincula sus proposiciones con la teoría derrideana, mientras critica también a Lévi-Strauss por su aparentemente deliberada exclusión o minusvaloración de los textos nativos americanos y por apoyar toda su teoría sobre fuentes orales, dejando de lado o ignorando por completo ciertos productos o ciertas áreas como Centroamérica —“That millennial focus of book making and literacy” (62)—, a causa de la indiscutible (pero también indeseable) evidencia de formas de producción escrituraria. Después de presentar varias situaciones particulares donde Lévi-Strauss aparece empeñado en defender una frontera categórica entre lo oral y lo escrito que por momentos lo conducen a flagrantes incoherencias, Brotherston afirma: “We have here in fact a significant case of particular evidence being neutralized by the power of the overall model of an oral America”.⁵² Como puede verse, este investigador coincide con Derrida en lo que respecta a su crítica a Lévi-Strauss, así como en su concepto de “escritura en general”. Brotherston, sin embargo, rechaza o matiza algunas de las ideas derrideanas, lo encuentra excesivamente centrado en su confortable perspectiva europea, y hasta merecedor —como su contraparte— del calificativo de etnocentrista, debido a su ignorancia real de las formas escriturarias propias de la América aborígen.

⁵⁰ *Images of the New World. Op. cit.*: 15 y 17.

⁵¹ Gordon Brotherston: “Towards a Grammatology of America: Lévi-Strauss, Derrida, and the Native New World Text”, en: F. Barker (Ed.): *Europe and its others*. Colchester. University of Essex. 1984. Vol. II: 61-77. También en F. Barker (Ed.): *Politics, Literature, Theory*. London. Methuen. 1986.

⁵² *Ibid.*: 65.

Los argumentos de Brotherston a favor de un reconocimiento pleno de la relevancia de las modalidades americanas de registro visual y protoescritura y en contra de la concepción eurocéntrica de una América aborígen completamente desprovista de escritura constituyen sin duda una saludable reacción frente a las manifestaciones de un ingenuo romanticismo de la oralidad y no pueden ser sino bienvenidos. Su libro resulta valioso también en tanto un intento fresco de aproximarse a la historia y a la cultura de América intentando atender a una perspectiva nativa, autóctona, cereana a la llamada “visión de los vencidos”.⁵³ Quedan sin embargo por discutir algunos aspectos importantes en sus trabajos.

A causa de su interés por argumentar a favor de una América nativa letrada, Brotherston recurre (al menos en su práctica discursiva) a una idea riesgosamente homogénea de escritura. Como ya hemos visto antes, existe una gran diferencia entre la escritura alfabética, utilizada como instrumento cotidiano de comunicación en el marco de una sociedad letrada y la existencia de ciertos recursos visuales de valor principalmente mnemotécnico y ceremonial, cuyo uso está restringido a un grupo reducido de iniciados (administradores o prelados), en el marco de una comunidad tradicional que continúa en verdad regida por la economía de la oralidad. Estimo por tanto que Brotherston exagera su entusiasmo “letrado” al utilizar una terminología propia de la tradición occidental (“escritura”, “texto”, “legado literario”, “libros”, “biblioteca”) para referirse a algunos de los recursos visuales de la América nativa, haciendo caso omiso en ocasiones de sus peculiares funciones (predominantemente rituales, religiosas, administrativas, mnemónicas) e imponiendo sobre ellas un código cultural que les es ajeno. Su notable esfuerzo por mostrar los sofisticados logros de los indígenas americanos en el campo de los registros visuales, merece reconocimiento y aprecio. Ahora bien, ¿debe ello conducir necesariamente a una minusvaloración de la tradición oral y de sus no menos sofisticados métodos de “registro oral”? Las culturas indígenas americanas —incluso aquellas que para 1492 habían desarrollado sistemas de protoescritura— eran en ese momento predominantemente orales. El desarrollo económico, administrativo y sociocultural del Tahuantinsuyu andino para aquel momento, por ejemplo, estaba ciertamente vinculado a la posibilidad de registro y comunicación provista por los *Kipus*. Sin embargo, la percepción del mundo de estas comunidades y sus prácticas culturales en general seguían siendo predominantemente orales, como parece mostrar la reacción de Atahualpa ante la Sagrada Escritura. Resulta significativo, precisamente, que dentro de las numerosas selecciones y referencias tomadas por Brotherston de la “Corónica” de Guamán Poma,⁵⁴ haya excluido la página 384, precisamente aquella donde se muestra la reacción del Inca, desde una

mentalidad oral, ante el texto escrito, así como la influencia de la diversidad de códigos culturales en la imposibilidad última de diálogo intercultural. El reconocimiento de la rica creatividad de las comunidades autóctonas americanas y de los logros alcanzados por ellas en cuanto a sistemas de notación no tiene pues por qué negar su carácter básicamente oral, un carácter que se mantiene aún vivo y productivo en muchas de ellas.

Después de haber considerado y relacionado las varias posiciones sostenidas por académicos de diferentes campos respecto de la oralidad cultural en tanto marco teórico para esta investigación, llega el momento de proceder hacia la próxima etapa de nuestra exploración, que se refiere a la caracterización de las obras ficcionales por estudiar a partir de la consideración de la oralidad cultural, de sus relaciones mutuas y de su esfuerzo confluyente por representar las comarcas orales latinoamericanas.

⁵³ Véase Miguel León Portilla: *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México. UNAM. 1967 (1ª ed.: 1957). También: Nathan Wachtel: *The Vision of the Vanquished. The Spanish Conquest of Peru Through Indian Eyes. 1530-1570*. Hassock. Harvester Press. 1972 (1ª ed.: 1971).

⁵⁴ Véase: *Image of the New World*: 43, 73, 120, 170, 172, 213, 215, 237, 262, 278 y 281.

CAPÍTULO SEGUNDO
COMARCAS DE LA FICCIÓN

En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos.

ANGEL RAMA¹

En el "Primer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ese curioso texto a la vez novelesco y autobiográfico, José María Arguedas nos entrega un valioso indicio acerca de la vinculación existente entre los autores que serán objeto de nuestro estudio. Aunque ellos nunca llegaron propiamente a reunirse como grupo literario, Arguedas -incluyéndose- los trata como si lo fueran y expresa hacia ellos un claro sentimiento de familiaridad, formulando desde ese sentimiento un "nosotros" literario. Mediante una escritura dotada de un llamativo sabor de oralidad, el narrador y antropólogo peruano establece así en el "Primer diario" un diálogo ficticio con Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. Mientras tanto se refiere con un tono similar a Gabriel García Márquez, como quien comparte con sus amigos y colegas una común comprensión no sólo de la práctica literaria sino de la cultura y de la vida en general.²

Simultáneamente, Arguedas reconoce allí la existencia de una brecha que distancia este grupo de otros narradores latinoamericanos coetáneos de similar importancia, como Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José

¹ Angel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*. Op. cit.: 123.

² Para el narrador peruano, el grupo está compuesto básicamente por Rulfo, él mismo, Guimarães Rosa y, con alguna reserva, por García Márquez. Las dudas de Arguedas acerca del último son significativas, puesto que su obra no está tan claramente orientada como la de los demás hacia la producción de un efecto de alteridad cultural. Lo contrario puede decirse de Augusto Roa Bastos, no mencionado por Arguedas, pero claramente vinculable con el "grupo", como más adelante se verá.

Lezama Lima y Mario Vargas Llosa, contraste que no es menos útil como punto de partida de nuestro acercamiento. Con Cortázar, de hecho, protagonizó Arguedas una infortunada polémica cuando el intelectual argentino reaccionó contra sus planteamientos y él respondió en términos aún más duros, en uno de esos episodios donde ninguno de los participantes escucha realmente a su contraparte, mucho menos comprende su posición.³

Arguedas escribió sus "Diarios" en 1969, poco antes de su trágico suicidio. La lectura de esas angustiadas líneas permite clarificar algunos de los criterios utilizados por él para distinguir los dos grupos. En primer lugar, se refiere a "los ouros" como escritores profesionales,⁴ habitantes de grandes ciudades y pertenecientes a las "altas esferas de lo supranacional". Para enfatizar la diferencia entre ellos y el grupo de "escritores provinciales" que siente como propio, afirma:

Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João [Guimarães Rosa] y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesión; el Embajador [Guimarães Rosa] fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio [...] Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente [sic] para interpretar el caos y el orden (25-26).

La división se funda también en la diferencia de cada grupo respecto a su actitud hacia sus fuentes de información y en los respectivos métodos de producción literaria. La percepción arguediana de Alejo Carpentier, por ejemplo -contrastada con la de Rulfo- resulta significativa en este sentido:

Tú [Rulfo] fumabas y hablabas, yo te oía. Y me sentí pleno, contentísimo, de que habláramos los dos como iguales. En cambio, a don Alejo Carpentier lo veía como a muy "superior", algo así como esos poblanos a mí, que me doctoreaban [...] ¡Es bien distinto de nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajó antes y después. [...] a don Alejo no me atrevía a acercarme [...] lo sentía como a un europeo muy ilustre que hablaba castellano. Muy ilustre, de esos ilustres que aprecian lo indígena

³ Véase la entrevista con Cortázar en *Life* en español (7 de Abril de 1969). La reacción de Arguedas lleva el título de "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar" y fue publicada en *El Comercio* (Lima, 1º de mayo de 1969). Es recogida por César Lévano en su libro: *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Lima. Gráfica Labor. 1969: 93-96.

⁴ Acerca de Carlos Fuentes, por ejemplo, escribe: "¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes lo encontré escribiendo como un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos rápido en su casa. El tenía que volver a la máquina" (24).

americano, medidamente. Dispénseme, don Alejo; no es que me caiga usted muy pesado; oí en usted a quien considera nuestras cosas indígenas como excelente elemento o material de trabajo (16-17).

Como podemos observar, Arguedas se esfuerza por dibujar un umbral entre los "Rulfianos" y los "Cortázares": Los primeros se inclinan con interés hacia una particular zona rural, tienen una motivación vocacional hacia la escritura y dejan que sus obras reciban la influencia de su sentir y su conocimiento intuitivo. Los otros, en cambio, son descritos como ciudadanos y cosmopolitas, como profesionales, y su trabajo es más bien conducido por una planificación intelectual y ayudado por técnicas literarias conscientemente utilizadas. Tales criterios, especialmente si se atiende a la manera como son formulados, podrían ser considerados ingenuos y cuestionados desde una racionalidad eurocéntrica y letrada. Esto sin embargo, no los invalida.

En 1974, Angel Rama estima acertada la clasificación arguediana, escrita en "ese modo oscuro, intuitivo, certero, coloquial y hasta vecinal con que observa la realidad", ya que encuentra en el etnólogo y narrador peruano, "el mejor sismógrafo para registrar estas particularidades coloquiales".⁵ En su libro sobre Arguedas, Martin Lienhard llega aún más lejos, al vincular la validez de esta tipología con una legítima forma de "pensamiento mítico" sobre la que se funda "[...] una clasificación literaria que, quizá por primera vez, lleva el sello del pensamiento salvaje", y añade:

los criterios arguedianos cobran su plena vigencia sólo cuando se los sitúa en el lugar a partir del cual se han organizado: un pensamiento predominantemente mítico. Es por ello que la "precisión clasificatoria" que atribuimos a José María Arguedas [es] un fenómeno perfectamente apreciable a condición de desplazarlo hacia un sistema de clasificación construido sobre bases distintas de las de la racionalidad occidental.⁶

Esta percepción arguediana del "grupo", realizada "desde adentro", podría decirse que procede desde el punto de vista de una racionalidad alternativa, y que establece desde el comienzo la heterogeneidad cultural y el carácter conflictivo del objeto de nuestro estudio. Desde esa perspectiva, nos proponemos explorar en este capítulo los diversos aspectos que vinculan a estos autores y a sus obras, tomando en consideración sus semejanzas y puntos

⁵ "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". *Revista de Literatura Iberoamericana*. Universidad del Zulia. (Maracaibo, Venezuela). 3 (abril de 1974). Recogido en *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá. Procultura/Colcultura. 1982: 225.

⁶ Martin Lienhard: "Los diarios". En su: *Cultura popular andina y forma novelesca*. Op. cit.: 67. Este planteamiento viene a ser reforzado en su libro *La voz y su huella* (véase p. 84), donde coloca a estos escritores como una de las manifestaciones más recientes de la "literatura alternativa" fundada en las culturas orales tradicionales.

de contactos, explícitos o no, su programa común de ficcionalizar las comarcas interiores y el papel desempeñado dentro de sus obras, en el cumplimiento de su propósito narrativo, por diferentes representaciones de la oralidad. Esperamos que este análisis nos ayude a comprender mejor la posición de los escritores que nos interesan en relación con el proceso literario latinoamericano en su conjunto.

Hablar acerca de Arguedas, de Rulfo, de Rosa, de Roa Bastos, como de un grupo, significa, desde un primer momento, insertarse en la conflictiva cuestión de las relaciones interculturales. Evoca inmediatamente las discusiones sobre el sujeto del conocimiento y del discurso como entidades no indiferentes, no "transparentes", los virtuales protagonistas de una "violencia epistémica". Esta consideración no puede sino vincularse al legítimo y creciente reconocimiento actual de la multiplicidad y legitimidad de las racionalidades interpretadoras, sistematizadoras y valorizadoras de la realidad (proletaria, femenina, tercermundista, étnica, homosexual, generacional, marginada o periférica en cualquier otro sentido), las cuales siempre aparecerán -desde la mirada de los sectores dominantes- como subjetivas, prejuiciadas y subversivas.

En efecto, esta lectura no puede dejar de injertarse en la problemática abierta por la conciencia, cada vez más aguda, de que el poder, desde los ejes o centros hegemónicos hacia las marginalidades o periferias, no se ejerce únicamente a partir de una supremacía de carácter político, social o étnico, no se funda sólo en razón de sexo, edad o condición profesional, sino que implica, sobre todo y abarcando en alguna medida todas las variables arriba mencionadas, una soberanía cultural; vale decir, una soberanía lingüística, tecnológica, comunicacional, estética, teórica, epistémica, axiológica... Se trata de la progresiva emergencia, en la conciencia occidental y letrada, del fantasma (¡imprescindible!) del *Otro*, del subalterno (o sub/alterno), sobre cuya posibilidad de hablar (y de pensar, de imaginar, de actuar y de organizar el mundo), en lugar de ser pasivo objeto de representación, parece aún necesario interrogarse.⁷

Y es que la obra narrativa de estos autores -y también el resto de su producción intelectual y su existencia toda como veremos- puede ser leída, en

7 Entre los múltiples materiales de la polémica, véase el sugestivo trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak: "Can the Subaltern Speak?", incluido en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana y Chicago. The University of Illinois Press (1988): 271-313. Edward Said, cuyo libro *Orientalism*, de 1978, ha influido tanto en el desarrollo de esta discusión, ofrece nuevos elementos para enriquecerla en su artículo "Representing the colonized: Anthropology's interlocutors". *Critical Inquiry*, 15 (1989): 205-225.

distintos sentidos, como un punto de fricción entre varios aspectos diferenciales en conflicto en la cultura latinoamericana. Entre las empresas de cultura desarrolladas en las últimas décadas en el continente, su obra aparece como uno de los más elocuentes puntos de engarce y también de colisión entre lo que (con pecado de simplificación) podría designarse como las concepciones y prácticas de las culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las de culturas subordinadas (agrarias, orales, indígenas o mestizas arcaicas, tradicionales, heterogéneas también en lo idiomático o lo dialectal).

Estos narradores son relativamente coetáneos⁸ y contemporáneos en la publicación de lo más importante y significativo de su obra respectiva en un período que se extiende principalmente desde 1953 (*El llano en llamas*) y 1967 (*Cien años de soledad*). Algunos otros títulos deben destacarse junto con estos dos hitos en el desarrollo de la narrativa latinoamericana: *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo; *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964), y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de Arguedas; *Hijo de hombre* (1960), de Roa Bastos; *La hojarasca* (1955), y *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), de García Márquez, así como algunas obras más recientes de Roa Bastos y García Márquez: *Yo el Supremo* (1974), del primero, y *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989), entre otras, del segundo.

Si se considera la procedencia familiar, el nivel de educación, el estatus profesional y hasta el origen étnico, se tendería a clasificarlos como "intelectuales" y miembros de una clase media predominantemente blanca, urbana y occidentalizada. Sus posiciones filosóficas y las características de su producción literaria, sin embargo, exigen un examen más detenido. Porque estos narradores, a lo largo de su vida, han mostrado un profundo interés por las culturas populares, indias o mestizas, de sus respectivos países que dista mucho de ser una mera curiosidad intelectual. Cada uno de ellos, en diferentes momentos, ha atribuido una importancia fundamental para su formación humana y su práctica literaria a la experiencia de contacto directo con esas culturas vividas durante la infancia. Aunque todos ellos han declarado en algún momento acerca de la influencia recibida de una cultura nativa o tradicional,⁹

8 João Guimarães Rosa (1908-1967), José María Arguedas (1911-1969), Juan Rulfo (1918-1986), Augusto Roa Bastos (1917) y Gabriel García Márquez (1928).

9 Para el caso de Rulfo, véase "Juan Rulfo examina su narrativa" (Diálogo con estudiantes en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 13 de marzo de 1974). *Escritura*, Caracas. 2 (1976): 305-317. Para Roa Bastos, véase: Tomás Eloy Martínez: "Todo Roa Bastos". "Papel Literario" de *El Nacional*, Caracas (21 de mayo de 1978): 1 y 4. También, Milagros Ezquerro: *Augusto Roa Bastos*. Colección Historia de la Literatura Latinoamericana, N° 11. Bogotá. La Oveja Negra. 1984: 169. Para Rosa, véase su entrevista con

Lezama Lima y Mario Vargas Llosa, contraste que no es menos útil como punto de partida de nuestro acercamiento. Con Cortázar, de hecho, protagonizó Arguedas una infortunada polémica cuando el intelectual argentino reaccionó contra sus planteamientos y él respondió en términos aún más duros, en uno de esos episodios donde ninguno de los participantes escucha realmente a su contraparte, mucho menos comprende su posición.³

Arguedas escribió sus "Diarios" en 1969, poco antes de su trágico suicidio. La lectura de esas angustiadas líneas permite clarificar algunos de los criterios utilizados por él para distinguir los dos grupos. En primer lugar, se refiere a "los otros" como escritores profesionales,⁴ habitantes de grandes ciudades y pertenecientes a las "altas esferas de lo supranacional". Para enfatizar la diferencia entre ellos y el grupo de "escritores provinciales" que siente como propio, afirma:

Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João [Guimarães Rosa] y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesión; el Embajador [Guimarães Rosa] fue médico; Juan se quedó en empleado. **Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio [...]** Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente [sic] para interpretar el caos y el orden (25-26).

La división se funda también en la diferencia de cada grupo respecto a su actitud hacia sus fuentes de información y en los respectivos métodos de producción literaria. La percepción arguediana de Alejo Carpentier, por ejemplo -contrastada con la de Rulfo- resulta significativa en este sentido:

Tú [Rulfo] fumabas y hablabas, yo te oía. Y me sentí pleno, contentísimo, de que habláramos los dos como iguales. En cambio, a don Alejo Carpentier lo veía como a muy "superior", algo así como esos poblanos a mí, que me doctoreaban [...] ¡Es bien distinto de nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajó antes y después. [...] a don Alejo no me atrevía a acercarme [...] lo sentía como a un europeo muy ilustre que hablaba castellano. Muy ilustre, de esos ilustres que aprecian lo indígena

³ Véase la entrevista con Cortázar en *Life* en español (7 de Abril de 1969). La reacción de Arguedas lleva el título de "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar" y fue publicada en *El Comercio* (Lima, 1º de mayo de 1969). Es recogida por César Lévano en su libro: *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Lima. Gráfica Labor. 1969: 93-96.

⁴ Acerca de Carlos Fuentes, por ejemplo, escribe: "¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes lo encontré escribiendo como un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos rápido en su casa. El tenía que volver a la máquina" (24).

americano, medidamente. Dispénseme, don Alejo; no es que me caiga usted muy pesado; oí en usted a quien considera nuestras cosas indígenas como excelente elemento o material de trabajo (16-17).

Como podemos observar, Arguedas se esfuerza por dibujar un umbral entre los "Rulfianos" y los "Cortázares": Los primeros se inclinan con interés hacia una particular zona rural, tienen una motivación vocacional hacia la escritura y dejan que sus obras reciban la influencia de su sentir y su conocimiento intuitivo. Los otros, en cambio, son descritos como ciudadanos y cosmopolitas, como profesionales, y su trabajo es más bien conducido por una planificación intelectual y ayudado por técnicas literarias conscientemente utilizadas. Tales criterios, especialmente si se atiende a la manera como son formulados, podrían ser considerados ingenuos y cuestionados desde una racionalidad eurocéntrica y letrada. Esto sin embargo, no los invalida.

En 1974, Angel Rama estima acertada la clasificación arguediana, escrita en "ese modo oscuro, intuitivo, certero, coloquial y hasta vecinal con que observa la realidad", ya que encuentra en el etnólogo y narrador peruano, "el mejor sismógrafo para registrar estas particularidades coloquiales".⁵ En su libro sobre Arguedas, Martin Lienhard llega aún más lejos, al vincular la validez de esta tipología con una legítima forma de "pensamiento mítico" sobre la que se funda "[...] una clasificación literaria que, quizá por primera vez, lleva el sello del pensamiento salvaje", y añade:

los criterios arguedianos cobran su plena vigencia sólo cuando se los sitúa en el lugar a partir del cual se han organizado: un pensamiento predominantemente mítico. Es por ello que la "precisión clasificatoria" que atribuimos a José María Arguedas [es] un fenómeno perfectamente apreciable a condición de desplazarlo hacia un sistema de clasificación construido sobre bases distintas de las de la racionalidad occidental.⁶

Esta percepción arguediana del "grupo", realizada "desde adentro", podría decirse que procede desde el punto de vista de una racionalidad alternativa, y que establece desde el comienzo la heterogeneidad cultural y el carácter conflictivo del objeto de nuestro estudio. Desde esa perspectiva, nos proponemos explorar en este capítulo los diversos aspectos que vinculan a estos autores y a sus obras, tomando en consideración sus semejanzas y puntos

⁵ "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". *Revista de Literatura Iberoamericana*. Universidad del Zulia. (Maracaibo, Venezuela). 3 (abril de 1974). Recogido en *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá. Procultura/Colcultura. 1982: 225.

⁶ Martin Lienhard: "Los diarios". En su: *Cultura popular andina y forma novelesca*. Op. cit.: 67. Este planteamiento viene a ser reforzado en su libro *La voz y su huella* (véase p. 84), donde coloca a estos escritores como una de las manifestaciones más recientes de la "literatura alternativa" fundada en las culturas orales tradicionales.

de contactos, explícitos o no, su programa común de ficcionalizar las comarcas interiores y el papel desempeñado dentro de sus obras, en el cumplimiento de su propósito narrativo, por diferentes representaciones de la oralidad. Esperamos que este análisis nos ayude a comprender mejor la posición de los escritores que nos interesan en relación con el proceso literario latinoamericano en su conjunto.

Hablar acerca de Arguedas, de Rulfo, de Rosa, de Roa Bastos, como de un grupo, significa, desde un primer momento, insertarse en la conflictiva cuestión de las relaciones interculturales. Evoca inmediatamente las discusiones sobre el sujeto del conocimiento y del discurso como entidades no indiferentes, no "transparentes", los virtuales protagonistas de una "violencia epistémica". Esta consideración no puede sino vincularse al legítimo y creciente reconocimiento actual de la multiplicidad y legitimidad de las racionalidades interpretadoras, sistematizadoras y valorizadoras de la realidad (proletaria, femenina, tercermundista, étnica, homosexual, generacional, marginada o periférica en cualquier otro sentido), las cuales siempre aparecerán -desde la mirada de los sectores dominantes- como subjetivas, prejuiciadas y subversivas.

En efecto, esta lectura no puede dejar de injertarse en la problemática abierta por la conciencia, cada vez más aguda, de que el poder, desde los ejes o centros hegemónicos hacia las marginalidades o periferias, no se ejerce únicamente a partir de una supremacía de carácter político, social o étnico, no se funda sólo en razón de sexo, edad o condición profesional, sino que implica, sobre todo y abarcando en alguna medida todas las variables arriba mencionadas, una soberanía *cultural*; vale decir, una soberanía lingüística, tecnológica, comunicacional, estética, teórica, epistémica, axiológica... Se trata de la progresiva emergencia, en la conciencia occidental y letrada, del fantasma (¡imprescindible!) del *Otro*, del subalterno (o sub/alterno), sobre cuya posibilidad de hablar (y de pensar, de imaginar, de actuar y de organizar el mundo), en lugar de ser pasivo objeto de representación, parece aún necesario interrogarse.⁷

Y es que la obra narrativa de estos autores -y también el resto de su producción intelectual y su existencia toda como veremos- puede ser leída, en

⁷ Entre los múltiples materiales de la polémica, véase el sugestivo trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak: "Can the Subaltern Speak?", incluido en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana y Chicago. The University of Illinois Press (1988): 271-313. Edward Said, cuyo libro *Orientalism*, de 1978, ha influido tanto en el desarrollo de esta discusión, ofrece nuevos elementos para enriquecerla en su artículo "Representing the colonized: Anthropology's interlocutors". *Critical Inquiry*, 15 (1989): 205-225.

distintos sentidos, como un punto de fricción entre varios aspectos diferenciales en conflicto en la cultura latinoamericana. Entre las empresas de cultura desarrolladas en las últimas décadas en el continente, su obra aparece como uno de los más elocuentes puntos de engarce y también de colisión entre lo que (con pecado de simplificación) podría designarse como las concepciones y prácticas de las culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las de culturas subordinadas (agrarias, orales, indígenas o mestizas arcaicas, tradicionales, heterogéneas también en lo idiomático o lo dialectal).

Estos narradores son relativamente coetáneos⁸ y contemporáneos en la publicación de lo más importante y significativo de su obra respectiva en un período que se extiende principalmente desde 1953 (*El llano en llamas*) y 1967 (*Cien años de soledad*). Algunos otros títulos deben destacarse junto con estos dos hitos en el desarrollo de la narrativa latinoamericana: *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo; *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964), y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de Arguedas; *Hijo de hombre* (1960), de Roa Bastos; *La hojarasca* (1955), y *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), de García Márquez, así como algunas obras más recientes de Roa Bastos y García Márquez: *Yo el Supremo* (1974), del primero, y *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989), entre otras, del segundo.

Si se considera la procedencia familiar, el nivel de educación, el estatus profesional y hasta el origen étnico, se tendería a clasificarlos como "intelectuales" y miembros de una clase media predominantemente blanca, urbana y occidentalizada. Sus posiciones filosóficas y las características de su producción literaria, sin embargo, exigen un examen más detenido. Porque estos narradoras, a lo largo de su vida, han mostrado un profundo interés por las culturas populares, indias o mestizas, de sus respectivos países que dista mucho de ser una mera curiosidad intelectual. Cada uno de ellos, en diferentes momentos, ha atribuido una importancia fundamental para su formación humana y su práctica literaria a la experiencia de contacto directo con esas culturas vividas durante la infancia. Aunque todos ellos han declarado en algún momento acerca de la influencia recibida de una cultura nativa o tradicional,⁹

⁸ João Guimarães Rosa (1908-1967), José María Arguedas (1911-1969), Juan Rulfo (1918-1986), Augusto Roa Bastos (1917) y Gabriel García Márquez (1928).

⁹ Para el caso de Rulfo, véase "Juan Rulfo examina su narrativa" (Diálogo con estudiantes en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 13 de marzo de 1974). *Escritura*, Caracas. 2 (1976): 305-317. Para Roa Bastos, véase: Tomás Eloy Martínez: "Todo Roa Bastos". "Papel Literario" de *El Nacional*, Caracas (21 de mayo de 1978): 1 y 4. También, Milagros Ezquerro: *Augusto Roa Bastos*. Colección Historia de la Literatura Latinoamericana, N° 11. Bogotá. La Oveja Negra. 1984: 169. Para Rosa, véase su entrevista con

es José María Arguedas, precisamente el que recibió una influencia cultural más fuerte, quien nos entrega una confesión más conmovedora a este respecto:

[...] yo soy hechura de mi madrastra. [...] tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto temor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de ésas en que se amasa harina para hacer pan [...] Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado.

Así viví muchos años. [...] Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. [...] quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que tenían a quienes [...] les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor.¹⁰

Esta experiencia -articulada y fortalecida posteriormente por su formación intelectual letrada- parece haber impulsado a los escritores miembros de esta suerte de equipo intelectual a aproximarse a esas culturas con marcado respeto y aprecio por sus valores intrínsecos, a estudiarlas como etnógrafos o folkloristas, a difundir por varios medios sus características distintivas;¹¹ a centrar en ellas el asunto y la problemática planteadas en su producción

Günter Lorentz en el libro *Diálogo con América Latina*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria de Valparaíso/Pomaire. 1972. Para Gabriel García Márquez, véase Plinio Apuleyo Mendoza: *El olor de la guayaba*. Bogotá. La Oveja Negra. 1982: 30.

¹⁰ "Intervención de José María Arguedas" en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima. Latinoamericana Editores. 1986: 36-37. (1a. ed.: 1969). El simposio se realizó en Lima en 1965. Véase también el "Tercer Diario" en *El zorro de arriba...*, p. 197, y la entrevista de Arguedas con Sara Castro-Klaren, en *Hispanérica* IV, 10 (abril 1975): 45-54.

¹¹ Valgan como ejemplo los numerosos trabajos de investigación y artículos de prensa publicados por Arguedas acerca de diferentes manifestaciones de la cultura quechua: véase la recopilación *Formación de una cultura nacional indioamericana* (México. Siglo XXI. 1975), compilada y prologada por Angel Rama. O la recopilación de estudios realizada e introducida por Augusto Roa Bastos, con el sugestivo título de *Las culturas condenadas* (México. Siglo XXI. 1978), donde se recogen estudios y testimonios culturales seculares de varias etnias del actual Paraguay, algunas de ellas en definitivo proceso de extinción. Recuérdese finalmente la impresionante serie de fotografías de Juan Rulfo sobre el paisaje y la gente de Jalisco, difundidas a través de exposición itinerante y del volumen *Inframundo: El México de Juan Rulfo* (Hannover, Estados Unidos. Ediciones del Norte. 1983), que incluye textos de García Márquez, J.E. Pacheco y Elena Poniatowska, entre otros.

ficcional, y finalmente, a manifestar reiteradamente una profunda preocupación por su destino, amenazado hoy por todo tipo de agresiones por los representantes del mundo "civilizado".

Los vínculos "factuales" y las relaciones "directas" entre estos narradores son numerosos y pueden documentarse fácilmente a través de la observación puntual de las semejanzas y referencias mutuas en sus obras. Junto a las peculiaridades y diferencias que por supuesto los distancian, hay sorprendentes parecidos entre algunas de sus estrategias narrativas, sus temas predominantes, sus modalidades de construcción ficcional de personajes populares y de sus respectivos discursos, y hasta algunos de sus argumentos específicos.¹² Más aún, hasta podría rastrearse una red de interreferencias explícitas mutuas, tanto en la obra crítica y ensayística, como en la intertextualidad de los relatos. Resulta interesante tener en cuenta, por ejemplo, los trabajos críticos de Roa Bastos sobre Arguedas y Rulfo,¹³ o los de Arguedas sobre Rulfo y Rosa.¹⁴ Los préstamos intertextuales son también comunes. Un lector atento de *Yo el Supremo*, se descubre súbitamente leyendo en la novela de Roa (de acuerdo a las pautas de intertextualidad propias de esta obra) párrafos enteros de *Gran Sertón: Veredas* insertados sin señal alguna en el discurso de uno de los personajes roabastianos.¹⁵ La presencia intertextual del relato rosiano "La tercera orilla del río" puede notarse también en la principal novela del paraguayo,¹⁶ así como en el citado "Primer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Aunque el valor crítico de estos vínculos explícitos es relativo, ellos evidencian, al menos, el conocimiento e interés mutuo que ha existido entre la mayoría de estos autores y son un primer indicio para el ulterior trabajo investigativo.

Otra señal de importancia en la consideración de estos escritores como un equipo intelectual es la atención de algunos investigadores hacia la confluencia

¹² Compárense como ilustración los cuentos "¿No oyes ladrar los perros?", de Rulfo en *El llano en llamas* y "El baldío", de Roa Bastos en *El baldío*. Buenos Aires. Losada. 1966.

¹³ Véase: "Todas las sangres la sangre". *Panorama*. Buenos Aires. 1969 y 'Los trasterrados de Comala'. "Papel Literario" de *El Nacional*. Caracas. 15 de noviembre y 5 de diciembre de 1981.

¹⁴ Véase: 'Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano'. "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Lima, 8 de mayo de 1960: 3, sobre Rulfo, y 'Yo no le tengo miedo a nadie'. "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Lima. 3 de diciembre de 1967: 34, sobre Rosa.

¹⁵ Véase por ejemplo la pág. 354 de la edición venezolana, Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1986, edición que será utilizada para todas las citas en adelante.

¹⁶ Este relato es parte del volumen titulado *Primeras Historias*. Barcelona. Seix Barral. 1971 (1ª. ed. brasileña: 1942). Agradezco esta indicación a mi amigo y profesor John Gledson, de la Universidad de Liverpool.

de sus obras y su propuesta de articulación entre ellas. En un influyente artículo de 1972,¹⁷ Antônio Cândido abre -desde la crítica- un espacio de relación entre estos autores al proponerlos, con los paradigmas de Rulfo y Guimarães Rosa, como narradores "Superregionalistas" y considerar de hecho su obra como una superación de fases anteriores de regionalismo, tanto por su dominio técnico, su validez y autoconciencia estética, como por su equilibrio entre una proyección universalista y un apego a las fuentes regionales tradicionales. El artículo de Cândido es también importante porque plantea el aún irresuelto problema de la denominación del grupo y porque enfatiza que este fenómeno más reciente se enraiza en la fuerte tradición regionalista, una de las tendencias fundamentales de la literatura latinoamericana. Al momento de escribirlo, Cândido está sin embargo demasiado cerca de su objeto de estudio para poder ofrecer una caracterización definitiva del grupo.¹⁸

Angel Rama proseguirá esta empresa en varios artículos de los años 70 y sobre todo en su obra *Transculturación narrativa en América Latina*. El concepto antropológico de transculturación, propuesto en 1940 por Fernando Ortiz como alternativa necesaria a la imprecisa y etnocéntrica voz anglosajona *acculturation*, utilizada por antropólogos anglo-norteamericanos, es elaborada por Rama de manera productiva y aplicado a la literatura latinoamericana, en especial a la del grupo de narradores que nos ocupan. La transculturación es definida como proceso de interacción cultural (bi- o multi-direccional) presente en una serie variada y numerosa de manifestaciones, no sólo en el ámbito literario o artístico, sino en todas las facetas de la práctica cultural, como lo destacó Fernando Ortiz.¹⁹ Rama se concentra en el estudio de este grupo de narradores interesados en las "trastierras" o comarcas interioranas, a quienes (tal vez por estimar su obra como la muestra más clara del fenómeno

¹⁷ "Literatura y subdesarrollo". En: César Fernández Moreno (Comp.): *América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI. 1972: 335-353.

¹⁸ Suponemos, por ejemplo, que es esta proximidad la que lo inclina a incluir en esta fase nitidamente de la de los llamados "superregionalistas", no tanto o sólo por la elección temática (léase, por ejemplo, su novela *El hablador* -1987- cuyo centro de interés es precisamente el conflicto intercultural), sino por la propuesta estético-ideológica neoconservadora hacia la que deriva esa obra.

¹⁹ Ortiz lo plantea explícitamente de esta forma en "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba", *Loc. cit.* Y en efecto, son hechos de transculturación tanto las novelas urbanas que se apropian de manifestaciones culturales populares de los estratos llamados "marginales", como las *fast foods* basadas en platos tradicionales mexicanos; tanto el rito del *yawar fiesta*, representado en la novela homónima de Arguedas, donde se evidencia la apropiación de la actividad agropecuaria y sobre todo del valor ritual y simbólico de la tauromaquia en un pueblo de la Sierra Sur peruana, como el long play *Nothing but the Truth*, de Rubén Blades, donde la salsa caribeña y el rock se interpenetran nuevamente para producir un sofisticado producto artístico con repercusión tanto en los Estados Unidos como en el Caribe.

transculturador en el espacio literario) designa paradigmáticamente como *narradores de la transculturación*, sintetizando su propuesta de la siguiente manera:

...la construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas en sus ricas regiones, al recibir el impacto de una civilización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente, sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar. En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que esta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas (122-123).

Vale la pena notar el énfasis puesto por Rama en la base regional de estos productos culturales, como se mostrará más adelante. Pero estas "comunidades enclaustradas" del continente no son sólo escenario privilegiado (aunque no exclusivo) de tal conflicto transculturador, sino también fuente documental básica y repertorio de posibilidades procedimentales que permitirán a este equipo de narradores -en ejercicio de una intertextualidad, no ya literaria, sino cultural-²⁰ lograr en sus relatos ese efecto característico de *otredad*, un recurso de gran potencial estético que consiste en la desfamiliarización espacial, étnica, lingüística, axiológica y genérico-narrativa del contexto sociocultural en general.

Se trata pues de un conjunto de textos que no sólo ficcionalizan, sino que encarnan ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos. Las tensiones entre regiones rurales aisladas y centros metropolitanos, entre economías agropecuarias e industriales, entre culturas orales tradicionales y letradas modernizadas, entre lenguas indígenas o formas dialectales populares y las normas canónicas del español y el portugués -tensiones estas que son características del proceso histórico y cultural de América Latina- viven e interactúan también en muchos de los niveles estructurales de estas novelas. Tanto los autores, como los relatos (y dentro de ellos numerosos personajes, variantes lingüísticas, símbolos, y estrategias constructivas) cumplen así un papel de *mediación cultural* entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales distintas y contrastantes. "Mestizos de dos almas", como el propio Supremo y como Miguel Vera, los llamaría Roa Bastos.

La mayor parte de esta narrativa se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas latinoamericanas a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literario, propias de la modernidad occidental. En este sentido son también, por definición, obras de carácter heterogéneo, en el sentido otorgado a esta expresión por Antonio Cornejo Polar:

[...] una producción literaria compleja cuyo carácter básico está dado por la convergencia, inclusive dentro de un solo espacio textual, de dos sistemas socioculturales diversos. A grandes rasgos, uno de estos sistemas que corresponde al lado occidentalizado de los países andinos, rige el proceso de producción, los textos resultantes y el circuito de comunicación de esta literatura; el otro, el indígena, funciona como referente, aunque en determinadas circunstancias pueda observarse que éste refluje sobre el discurso literario que intenta revelarlo y lo transforma.²¹

La representación ficcional de una realidad local o regional ha sido una sostenida tradición en las letras latinoamericanas y es por ello que el contraste con formas previas de regionalismo -dentro, esta vez, de la diacronía del proceso literario- pueda ser otro útil acercamiento a nuestro objeto de estudio. En los relatos de los "transculturadores" se ha eliminado la distancia característica que establecía el regionalismo tradicional entre la "corrección", el "buen tono" (gramatical, ético, ideológico, cultural en general) del narrador ficcional (y algunos de los personajes) y las peculiaridades del universo regional representado. En un clásico regionalista como *Doña Bárbara*, por ejemplo, el discurso del narrador extradiegético y el de Santos Luzardo, el protagonista y símbolo de la educación urbana y de la modernidad, coinciden significativamente, mientras contrastan a su vez, de manera significativa, con el habla de los personajes populares. El valor moralizante, pedagógico, de semejante contraste aparece con claridad para el lector. En los textos de los transculturadores, en cambio, se acepta, como premisa técnica, estética -y también ideológica- el abandono del control autorial, para ceder la preeminencia -en la ficción- al mundo otro de la "trastierra", a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral, como veremos en detalle en el análisis de los textos rulfianos.

No se trata, por supuesto, de un intento de expresión "directa" o "desde adentro" de voces y perspectivas populares, tareas imposibles de hecho para la

²¹ "Sobre el concepto de heterogeneidad", incluido en su libro: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. 1982: 88.

ficción literaria. Tales funciones comunicacionales sólo pueden ser ejercidas por los miembros de las comunidades rurales respectivas y efectivamente lo son, a través de sus propios recursos culturales: el discurso mítico, el relato oral tradicional, la canción, los ritos comunitarios. El trabajo de los "transculturadores" va por otro camino: el de explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos -llegando en ocasiones a rupturas drásticas con normas y códigos hegemónicos- para ficcionalizar ese universo rural popular. En este intento, ellos han llegado a alejarse bastante en ocasiones de las convenciones narrativas, poniéndose a veces en el riesgo de una ruptura drástica con los códigos estéticos establecidos. A partir de una honda vivencia personal de los valores de esas culturas otras, nutridos por una extensa documentación antropológica y luego de un laborioso trabajo de concepción y elaboración literaria, han logrado una rica ficcionalización de sus respectivas regiones, llegando a hacerlas así más asequibles, literalmente más legibles, para una comunidad lectora que -dentro o fuera de América Latina- les es relativamente ajena.

Este contraste con formas previas de regionalismo resulta necesario para apreciar los rasgos diferenciales de los narradores aquí estudiados. No se trata sin embargo de una división drástica. Por el contrario, la obra de los transculturadores debe apreciarse en mi opinión como una manifestación renovadora de la tradición regionalista. De hecho, esta narrativa puede ser considerada como la transformación o superación del regionalismo tradicional. Y es así como lo han percibido tanto Cándido como Rama. El primero, como hemos visto, se refiere a ellos como "Superregionalistas", queriendo atribuirles con esta expresión el logro de una nueva etapa en la misma dirección. Rama, por su parte, propone una clasificación del Regionalismo en tres generaciones que coincide en líneas generales con la del crítico brasileño, especialmente en lo que se refiere a la tercera, caracterizada por Rama como "transmutación del regionalismo":

En América Latina, el regionalismo vino para quedarse, y aún se lo percibe en los jóvenes narradores. Lo podemos comprobar si somos capaces de concebir al regionalismo como una fuerza creadora que se manifiesta al compás del proceso cultural que se construye incesantemente en la región y no como la fórmula estética restringida que produjo en los 20 y los 30 [...] Si liberamos al regionalismo de una determinada formulación estética, recuperando la significación propia del término, tal como se la dieron los teóricos, lo volveremos a encontrar en obras plenamente logradas de la nueva narrativa: *Los ríos profundos*, *El llano en llamas*, *Sagarana*. Las operaciones creadoras que sostienen estas obras particulares no buscan cancelar la expresividad regional ni sustituir la estructura alcanzada por el sistema literario latinoamericano, sino regenerarlas en el ritmo del tiempo, habida cuenta de nuevas exigencias estéticas.²²

²² A. Rama: "Medio siglo de narrativa latinoamericana", incluido en su recopilación titulada *La novela latinoamericana*. 1920-1980. Op. cit.: 127.

Desde este punto de vista, si no fuera porque esta terminología ha sido ya utilizada dentro de la historia literaria con unas connotaciones muy específicas, el término más preciso para este fenómeno sería el de "Neorregionalismo".

Este último nombre sugiere otra línea de exploración para la caracterización de esta tendencia narrativa: la importancia que tiene para ella no sólo la tradición literaria regionalista, sino la realidad regional y el concepto mismo de región. En efecto, para Cornejo Polar, la región es capaz de funcionar como útil parámetro ordenador de la literatura continental. Regiones, en este sentido, serían aquellos ámbitos geosocioculturales que divergen de las delimitaciones nacionales ya sea por defecto (regiones intranacionales como las tierras altas de Jalisco, por ejemplo, o la Sierra Sur peruana), ya por exceso (las regiones transnacionales como la andina). Pero también podrá admitirse una tercera posibilidad: la de regiones "Sui generis, sin contigüidad espacial", según Cornejo;²³ es decir, aquellas dispersas en el continente, pero vinculadas por el parentesco de sus bases históricas, de sus estructuras sociales, económicas, políticas, de su tipo de composición etnocultural o de su dinámica de relación con otras regiones. Es el caso clarísimo de los grandes conglomerados urbanos, lo que autoriza la utilización de lo urbano latinoamericano como categoría "regional". Válida también es el de las regiones interioranas, las "trastierras", que aquí nos interesan. Y así como parece legítimo hablar de "novela urbana", también podría serlo el referirse a una "narrativa de la trastierra", que es en gran parte la que aquí intentamos describir.

En efecto, la base geosociocultural de esta narrativa puede ubicarse en aquellas regiones relativamente aisladas de muchos de nuestros países designadas como *hinterlands* o *trastierras*:²⁴ comarcas interiores, "de tierra adentro", alejadas con frecuencia del activo flujo e intercambio de información y de bienes que caracteriza a los puertos de importancia y a las ciudades grandes; se trata, pues, por lo común, de regiones escasamente pobladas, ajenas durante

23 A. Cornejo Polar: "Novela regional, nacional, latinoamericana". Ponencia inédita leída en el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" en 1982. p. 3. Véase también, del mismo autor: "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias" en: Ana Pizarro (Coord.): *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Op. cit.: 130-131.

24 La expresión *hinterland*, de origen alemán, y uso común en inglés, denota aquellos territorios alejados de las grandes ciudades y puertos, escasamente poblados, poco productivos y culturalmente "atrasados" o "primitivos". A causa del indeseable perspectivismo colonialista del término anglosajón, se ha comenzado a usar, como alternativa en castellano, la expresión "trastierra", que preferimos. Véase el artículo citado de Roa Bastos sobre Rulfo, titulado precisamente "Los trasterrados de Comala".

largo tiempo y tardíamente afectadas por las innovaciones de la modernidad. Teniendo en consideración los autores que abordamos en este estudio, es posible poner como ejemplo sus respectivas áreas culturales de referencia: las zonas rurales de Jalisco y estados circunvecinos, para Rulfo; la Sierra Sur de los Andes peruanos en el caso de Arguedas; el sertón brasileño para Guimarães Rosa; y para Roa Bastos, el campo paraguayo en general.

La base poblacional de estas comarcas está constituida por comunidades indígenas o campesinas arcaicas relativamente pequeñas, con variable grado de miscigenación, secularmente asociadas al ejercicio de la agricultura o la ganadería, y sujetas por largo tiempo a la opresión económica, social y cultural de los sectores hegemónicos. El aislamiento, garantizado en buena medida por las condiciones geográficas, fue capaz de preservar por siglos la integridad básica de sus respectivas culturas.²⁵ Desde la segunda y tercera décadas de este siglo, sin embargo, el acelerado desarrollo de las comunicaciones (terrestres, aéreas, electrónicas), el incremento de las migraciones hacia las ciudades y el empuje innovador de empresas mineras o agroindustriales, trajeron consigo una agudización de las relaciones y de los conflictos interculturales.²⁶ Es cierto que las culturas regionales tradicionales poseen y ejercitan constantemente mecanismos de resistencia ante el influjo modernizador. Sin embargo, la agresividad, el dinamismo, la potencia impregnadora de masas, el soporte oficial y el prestigio institucional de los instrumentos de expansión cultural modernizadora son tan enormes, que han colocado a aquellas culturas en situación de fragilidad a veces extrema. Una conciencia aguda de tal precariedad cultural parece haber actuado como acicate del proyecto de los "transculturadores".

En este capítulo hemos venido estudiando la validez de considerar a Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa y Roa Bastos como participantes en una empresa literaria conjunta. Las sensibles observaciones de uno de ellos acerca de su "aire de familia", su compromiso compartido y fervoroso en los problemas de carácter intercultural, las múltiples similitudes e interreferencias de su producción intelectual, las proposiciones de varios críticos y la base regional como punto de referencia fundamental para su narrativa han servido como elementos conductores de esta indagación.

En los capítulos subsiguientes, me propongo examinar sus obras con mayor detalle, especialmente en lo que se refiere a otro elemento que contri-

25 Véase, para el caso peruano: José María Arguedas: "La sierra en el proceso de la cultura peruana", en su *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Loc. cit.: 9-27.

26 En el mismo volumen de Arguedas, véanse los trabajos "Puquio, una cultura en proceso de cambio" (34-79) y "Evolución de las comunidades indígenas" (80-147).

buye a relacionarlos: la oralidad. Como se trató de mostrar en el capítulo inicial, la oralidad tradicional ha sido llamativamente persistente en estas comarcas interiores hasta convertirse en un elemento axial en la conformación de su contextura cultural. Por esta razón, ella ha sido considerada por todos estos escritores como un factor clave en su esfuerzo por ficcionalizar estas regiones.

Como espero señalar en los capítulos siguientes, este complejo fenómeno cultural de la oralidad ha sido apropiado por nuestros escritores de diversas maneras. Está presente, por supuesto en el plano temático cuando determinados personajes de raigambre oral y letrada son confrontados, o voces y sonidos adquieren el estatus de protagonistas de la acción representada. Puede también penetrar la intimidad de la elaboración del lenguaje, cuando las palabras son trabajadas de manera que trasciendan su papel habitual como instrumentos convencionales o portadores de significación y se transformen en representaciones fonéticas intraducibles. La oralidad puede aparecer también como factor determinante en el diseño de la estrategia narrativa de algunos relatos. Finalmente, puede ejercer una influencia importante en la conformación de la visión de mundo de los escritores traspuesta a través de los relatos, hasta volverse una de las piedras fundamentales de su concepción misma de la vida y la literatura.

Como veremos, este grupo de escritores se ha apropiado de las manifestaciones más visibles o anecdóticas de la oralidad, tales como la imagen del cantor o narrador oral tradicional o como la situación de intercambio oral en la reunión vespertina de vaqueros o agricultores alrededor del fuego al final de un día de trabajo. Pero ellos también han hecho contacto con la significación más profunda de la oralidad para la mente humana y la sociedad: sus propios mecanismos de percepción (predominantemente auditivos), de registro mnemónico, de interpretación (a través de una dialéctica de lo concreto o de una hermenéutica mítica) y de expresión oral. Es esto lo que les ha permitido alcanzar en su narrativa un notable efecto de oralidad que ha mostrado ser crucial para la construcción de su universo ficcional.

CAPÍTULO TERCERO EL UNIVERSO ORAL DE JUAN RULFO

Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas, yo volví a oír la voz profunda y oscura. [...] Y aunque usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único solista en que creo porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria.

JUAN RULFO¹

La ficción rulfiana es un universo de sonido. Su escritura, como pocas dentro y fuera del ámbito latinoamericano, está ligada a la esfera perceptual de lo auditivo. Llama al lector desde una cualidad vibratoria, desde un sistema de ritmos, desde un encantamiento de calidades musicales. Lo trata como a un oyente, como a un interlocutor distante, que no puede sino ceder en ocasiones —en busca de una más completa comprensión del texto— a la recitación en voz alta, a la conversión del hilo escriturario en significante sonoro; o al menos, a su pronunciación imaginaria.

Y es que en el orbe literario rulfiano el espectro sonoro se presenta de múltiples formas: en la voz de un narrador personaje o en el silbido del viento, en el eco de un grito o en los esperados ladridos de los perros, en el murmullo de los muertos parlanchines o en el “ruidazal” levantado por el río o los disparos. Hasta en el mismísimo silencio está presente, porque la ausencia total de sonidos, ese trasfondo de mudez que se enfatiza con alguna frecuencia en

¹ Reina Roffé: *Autobiografía armada*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor. 1973. Este libro está integrado por una colección de fragmentos de diversas entrevistas realizadas por diferentes personas en varias oportunidades entre 1954 y 1972, pero recompuestas como si se tratara de una extensa narración autobiográfica. El libro posee un impactante carácter de oralidad, debido a su fragmentariedad, a sus reiteraciones y a la estructura abierta del texto en general, la cual parece estar determinada por las asociaciones mentales en el curso de una conversación informal entre amigos. Lo citaremos con frecuencia en este capítulo, porque además de documentar y fundar nuestras proposiciones, ofrece al lector una impresión única de Rulfo como hombre y como escritor.

sus relatos, actúa precisamente como caja de resonancia. Por todas las regiones del texto rulfiano pueden percibirse así la presencia y el valor de significación de lo fónico representado en la escritura. Igualmente, los diversos recursos fonológicos del lenguaje son aprovechados en su plena capacidad, llegando ellos mismos a convertirse, en ocasiones, en los protagonistas del proceso de producción del significado.

Una de las razones principales de la incomparable tensión artística lograda por Rulfo radica en esta paradoja fundamental: el texto, la palabra escrita, desea producir un efecto de oralidad. Mediante una utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz. En una de sus entrevistas más conocidas, Rulfo nos entrega una formulación precisa de su propósito:

Precisamente, lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino **escribir como se habla**.²

Esta radical calidad fonética del discurso rulfiano está estrechamente vinculada con su esfuerzo por ficcionalizar la sociedad rural jaliscense y su cultura tradicional, predominantemente oral. Pero esta apropiación literaria de elementos populares orales no es un ejercicio mecánico de transcripción o imitación. Es más bien una práctica artística sumamente elaborada, basada sobre su experiencia temprana como oyente y practicante del habla popular tradicional. En efecto, en los textos ficcionales que aquí nos conciernen, la oralidad popular no es ni puede ser reproducida de manera directa, sino sólo representada mediante una habilidosa y sofisticada elaboración lingüística y literaria. La propuesta de Rulfo acerca de "escribir como se habla" no debe entenderse por tanto como una especie de transcripción de habla real alguna. La lengua hablada por sus personajes y sus narradores es más bien un discurso altamente elaborado con el fin, precisamente de evocar en el lector/oyente una *impresión de oralidad*.

El método utilizado por Rulfo no será entonces —como en el caso de un etnólogo en su trabajo de campo— la grabación magnetofónica y la posterior transcripción de materiales orales auténticos. Su método será más bien la búsqueda, mediante el trabajo escriturario, de la resonancia interior de una manera de hablar y de contar historias, percibida y asimilada durante su infancia, y renovada en sus contactos posteriores con la gente de su pueblo. Es así como Rulfo siente su relación con su propia escritura literaria:

No es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir a observar: "A ver cómo hablan. Voy a aprender

² Luis Harss: "Juan Rulfo o la pena sin nombre". En: *Los nuestros*. Buenos Aires. Suramericana. 1966: 335.

su forma de hablar". Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa y así hablan las gentes de esos lugares. [...] Ahí ya fue, simplemente el lenguaje que habla la gente.³

De hecho, algunos autores como Rowe y Schelling llegan a proponer que este acceso ficcionalizado a lo popular no se alcanza de una manera positiva (es decir, en tanto representación ficcional recuperadora de una voz popular), sino más bien negativa, a través de la elaboración de un lenguaje oralizado cuya virtud consiste en su capacidad de interrupción, boicoteo y dislocamiento de las perspectivas y formas expresivas propias de la escritura para abrir en el texto un espacio a la ajenezidad de la cultura otra:

In what way does the popular manifest itself in Rulfo's writing? Certainly not as a voice expressed (the voice of the peasants, the people and so on). It is more a question of a voice, or more precisely speech, which penetrates, interrupts, laughs, causes to stumble. The world of his characters cannot manifest itself directly as writing (it is an oral not a written world), but it can and does interfere with the codes of the written world. Rather than the illusory pretension of a direct transcription of orality, Rulfo opts for tracing the contours of an oral world through its clashes with the written.⁴

En cualquier caso, algunas de las declaraciones formuladas por Rulfo expresan la claridad que él mismo sentía poseer acerca de los propósitos de su escritura:

Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo, ni de sociólogo. *Lo que hago es una transposición literaria de los hechos de mi conciencia*. La transposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad.⁵

La importancia de sus palabras acerca de esta temprana experiencia de una cultura oral reside en que ella parece haber dejado en él una marca indeleble, marca que se manifiesta no sólo en su manera de contar sus cuentos, sino también en su forma de percibir el mundo y de relacionarse con él. En una visita a Caracas realizada hace más de veinte años (la única oportunidad en que pude escucharlo personalmente) y haciendo uso de su peculiar sentido del humor, Rulfo enraizó su vocación de contador de cuentos en su temprana familiaridad con la narración oral:

Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias. Yo no sólo iba a titular los cuentos de *El llano en llamas* como los *Cuentos del tío Celerino*, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan

³ R. Roffé: *Op. cit.*: 69.

⁴ W. Rowe y V. Schelling: *Memory and Modernity*. *Loc. cit.*: 209.

⁵ *Ibid.*: 72-73.

mucho que por qué no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo...⁶

Al igual que en los casos de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa, sus compañeros principales en el proyecto de ficcionalización de las comarcas orales latinoamericanas, estos contactos infantiles de Rulfo con la narración y el habla popular y, a través de ellos, con una modalidad tradicional de pensamiento, le otorgaron un instrumento único para realizar su propósito literario y permitieron que su escritura pudiera empaparse de ese peculiar sabor de oralidad que aún domina en muchas comunidades campesinas e indígenas de América Latina. Como se evidencia en sus palabras recogidas en otra entrevista, él llega a sentir la escritura como un diálogo interno:

Yo no conocía a nadie [en Ciudad de México], así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir, precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo. Algo así como querer platicar un poco. En mi soledad en que yo... con quien yo vivía. Se puede decir: yo vivía con la soledad. Yo platicaba, charlaba con la soledad.⁷

La ficción rulfiana puede, por tanto, ser leída como modelo preeminente de representación artística de una cultura oral popular. En las páginas que siguen, intentaré mostrar con cierto detalle las diferentes formas que toma esta elaboración estética en sus obras.⁸ Consideraré para ello cuatro aspectos: primero, la textura oral del discurso narrativo; segundo, el predominio de lo fonético sobre lo visual y la manera como el sonido deviene protagonista en este mundo oral; tercero, el proceso de elaboración fonética del lenguaje; y cuarto, los diferentes recursos utilizados para representar la mentalidad oral de una cultura oral, así como otras observaciones relacionadas con la problemática de la comunicación intercultural.

1. "ESCRIBIR COMO SE HABLA"

El primer contacto que tiene el lector con los relatos de Rulfo es el que experimenta frente a sus títulos. Probablemente sea mucho después cuando se da cuenta de que estos títulos consisten de hecho, en su mayoría, en enunciados

⁶ "Juan Rulfo examina su narrativa". *Op. cit.*: 305. Más adelante en el mismo diálogo, expresa: "Me gustan los monólogos porque después que murió el tío Celerino yo tenía que ir del rancho al pueblo donde vivíamos y para que no se me hiciera muy largo el camino me soltaba platicando y discutiendo conmigo mismo, y peleándome... y entonces empecé a hablar solo. Claro que no hablo solo así en la ciudad porque me dicen que estoy loco, pero en el campo sí, donde no me vea nadie, hasta canto, cosa que no sé (308).

⁷ Reina Roffé: *Op. cit.*: 53.

⁸ Para todas las referencias y citas de Rulfo usaré la edición venezolana de sus *Obras completas*. (Caracas. Biblioteca Ayacucho. N° 13. 1977. Prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli), declarando entre paréntesis el número de página correspondiente.

orales, en fragmentos de habla, paradigmáticamente colocados como testimonio de la radical oralidad del texto que los sigue. Algunos de ellos ("Nos han dado la tierra") son afirmaciones portadoras de una furiosa ironía. Otros son exclamaciones de desespero ("¡Diles que no me maten!") o ingenuas autojustificaciones ("Es que somos muy pobres"). En ocasiones, el título porta la angustia de una pregunta ("No oyes ladrar los perros"), mientras en la mayoría ("En la madrugada", "La noche que lo dejaron solo") pueden percibirse como fragmentos de la historia oral que está por comenzar.

Para el lector, estos títulos son la primera indicación de que el texto es la representación ficcional de una voz narrativa, de que los narradores de Rulfo se muestran, casi siempre de manera explícita, como hablantes (es decir, como participantes de un intercambio verbal directo) y no como escribientes (es decir, como participantes en un intercambio mediado por el texto). De una manera u otra, cada palabra en el discurso ficcional rulfiano funciona como la representación de una voz. Puede decirse que el narrador y, por supuesto, los personajes responden al programa trazado por Rulfo para sí mismo como escritor: ellos no escriben sino que hablan. Sus respectivos discursos son básicamente voces, no textos escritos.

En *Pedro Páramo*, la narración de Juan Preciado —aquella que abre la novela y que a lo largo de ella se revela como fuerza narrativa conductora— es, desde la primera palabra, una voz. La revelación explícita de su radical oralidad, no se realizará sin embargo sino mucho más tarde, cuando la presencia de Dorotea, su interlocutora, se haga evidente. En un artículo de 1983, Martin Lienhard llama la atención del lector de manera elocuente no sólo acerca del carácter oral del discurso de Juan Preciado, sino también sobre la forma sorpresiva y "espectacular", de acuerdo a sus palabras, como se produce esta revelación hacia la mitad de la novela:

El espejo del texto nos envía de su autor la imagen de un "escritor oral", una imagen ilusoria. El texto remite, pues, (imaginariamente), las condiciones de su producción a la oralidad; lo hace, además, con un truco espectacular: el lector del inicio de la novela lee el discurso de Juan Preciado como si se tratara de un discurso narrativo tradicional que carece de interlocutor y que se supone, por convención, "escrito"; la irrupción de un interlocutor (Dorotea) hace aparecer retrospectivamente **todo lo leído como "oral"**, como si el texto dijera al lector: "te equivocaste: estabas convencido de leer, pero en realidad estabas escuchando. [...] el texto pone el dedo en la oposición oral/escrito; la ficción de la producción del texto expresa más que nada un anhelo de signo utópico, el de convertir la escritura en oralidad para devolver al lenguaje esa inocencia que perdió con la aparición de la escritura alfabética, que coincide en América con la irrupción de los europeos y la desestabilización de las sociedades autóctonas."⁹

⁹ Martin Lienhard: "El sustrato arcaico de Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tlaloc", en: José Manuel López de Abiada (Ed.): *Homenaje a Gustav Siebenmann*. Munich. Wilhelm Fink.

Lienhard se refiere aquí a la “irrupción” de Dorotea, la mujer que comparte la tumba con Juan, a comienzos del fragmento Nº 35 de la novela,¹⁰ cuando le pregunta: “¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” (147). Es éste el comienzo de un diálogo de ultratumba entre los dos personajes, diálogo rodeado por las voces y los murmullos de sus compañeros en el más allá. Lo que Juan ha narrado hasta aquí, incluyendo las intervenciones de otros personajes, aparece ahora, desde esta perspectiva, como una secuencia de discursos orales directos. Esta situación es confirmada por el mismo Juan al hacer algunos comentarios acerca de su propia narración oral y directa: “[...] como le decía [...]” (148) o “[...] ya te lo dije en un principio [...]” (149).

En este mismo fragmento de la novela (147-150), pueden encontrarse innumerables ejemplos del predominio de los aspectos orales y auditivos de la comunicación. Juan se revela allí como una suerte de receptáculo altamente sensible de la audición, capaz de registrar y reproducir múltiples sonidos y voces que le atraen, le molestan, le obsesionan y hasta llegan a ser presentados como la causa misma de su muerte. Una selección de sólo una de estas páginas ilustra suficientemente esa madeja de alusiones a la percepción auditiva y hasta referencias explícitas a su preeminencia sobre la percepción visual. Resulta también interesante notar allí la repetición de palabras y frases que, como se explicará más adelante, están directamente relacionadas con la producción oral tradicional:

Es cierto, Dorotea. **Me mataron los murmullos.** [...] Sí, Dorotea, me mataron los murmullos. [...] cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. Llegué a la plaza, tienes razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente [...] de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. **Yo los oía.** Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero **las oía igual**, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. [...] Vi que no había nadie, aunque **seguía oyendo el murmullo** como de mucha gente [...] Un rumor parejo, sin ton ni son, **parecido al que hace el viento contra las ramas, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar** (148).

En las últimas líneas de la cita, un nuevo signo de la oralidad se pone de relieve. No es sólo que el texto escrito está casi por completo ausente del relato

(como observaremos más adelante), sino que hasta el lugar de una “inscripción oral” —en el árbol o en sus ramas— aparece como ocultado o borrado de la narración. Lo visual, lo espacial (característico de las formas de percepción de la mente grafémica) ceden su lugar a lo fonético. Esta suerte de desprecio extremo por cualquier tipo de inscripción es expresado en otros textos ficcionales mediante la amputación en un diálogo de las intervenciones del interlocutor letrado y de los textos presumiblemente resultantes del intercambio, como veremos en el Capítulo Quinto, y resulta muy revelador de la influencia de la oralidad en las culturas de las comarcas interiores, así como de su percepción y representación por parte de los narradores.

En la novela rulfiana, Juan Preciado es probablemente el personaje más evidentemente relacionado con el orbe de la oralidad. Pero el resto de los fragmentos de la novela, aquellos que no aparecen explícitamente narrados a través de él, se muestran también como habitantes de ese mundo. En muchos de ellos,¹¹ centrados principalmente sobre los oscuros manejos de Pedro Páramo con su familia y sus empleados, predomina el diálogo como modalidad expresiva. Otros fragmentos, como los monólogos de Pedro (43, 66) o de Susana (40, 55), aparecen como discursos interiores, como hablas autodirigidas. Acerca de esta oralidad profunda que permea la totalidad de la novela, Rulfo ha declarado sucintamente que “*Pedro Páramo* es un lenguaje hablado”.¹²

Si volvemos ahora la mirada hacia los cuentos, hallaremos en ellos un panorama similar en cuanto a las voces narrativas. Cinco modalidades básicas de narración pueden ser observadas en *El llano en llamas*. En algunas ocasiones, dos o más de ellas son combinadas en el mismo cuento, pero en todos los casos la marca de la oralidad prevalece y se hace notar.

La modalidad más frecuente es la narración en primera persona, centrada en el protagonista, tal como ocurre en “La cuesta de las comadres”, “Es que somos muy pobres”, “Talpa”, “El llano en llamas”, “La herencia de Matilde Arcángel” y “Anacleto Morones”. En todos estos casos, el protagonista dirige su discurso narrativo hacia un destinatario, un oyente cuya presencia es casi siempre implícita, pero siempre perceptible a partir del tono empleado por el narrador. En todas estas historias, la acción ha tenido ya lugar en el pasado

1983. vol. I, p. 477. La versión reelaborada de este trabajo aparece en el libro citado *La voz y su huella*: 180-189. En este artículo, Lienhard defiende de manera convincente la tesis de que la fuente de la mitología literaria rulfiana se centra en la cultura mexicana tradicional, más que en las tradiciones griega o cristiana, como afirmara, entre otros, Carlos Fuentes.

¹⁰ Es éste precisamente el fragmento con el cual, de acuerdo con varios de los análisis estructurales, se abre la segunda parte de la novela. Véase, por ejemplo: Magda Portal: *Análisis semiótico de Pedro Páramo*. Madrid. Narcea. 1981.

¹¹ Fragmentos Nº: 6, 7, 10, 12, 19, 22, 23, 36, 38, 42, 45, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 65 y 67. Para la numeración de los fragmentos, que varía de una edición a otra de acuerdo a la ubicación de los “blancos” que los separan, he seguido la segunda edición (México. Fondo de Cultura Económica. 1961), que fue considerada por el autor como definitiva y tomada como texto base para la edición venezolana.

¹² *Autobiografía armada*: 69.

reciente y el narrador la relata *a posteriori*.¹³ Las frases iniciales de “Es que somos muy pobres” constituyen un buen ejemplo del tono coloquial que caracteriza esta forma narrativa:

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajárenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje [...] (14).

De hecho, en este caso da la impresión de que el narrador está produciendo un reporte oral de todas las calamidades que lo agobian a él y a su familia; reporte destinado a un interlocutor a quien parece no haber visto por algún tiempo, pero que está familiarizado con los personajes y su situación. A pesar de no ser mencionado y de permanecer casi completamente desconocido para el lector, su presencia está implícita en el tono coloquial de la voz del hablante y en la ausencia de explicaciones detalladas.

Un segundo tipo de narración (o más bien una variedad del primero) es empleada en la segunda mitad de “El hombre”, en algunos fragmentos de “En la madrugada”, en “Acuérdate” y —de manera algo diferente— en “Luvina”. Esta modalidad correspondería a lo que Angel Rama denominó “monodílogo”.¹⁴ Como en el Capítulo Cuarto se tratará en detalle sobre esta estrategia específica de narración, sólo señalaremos aquí que un monodílogo es la representación ficcional del habla de uno solo de los personajes participantes en un diálogo. En la obra de los transculturadores, el segundo participante, cuya existencia y características sólo pueden ser inferidas de las referencias del hablante, es casi siempre el representante de una cultura diferente. En otras palabras, este interlocutor ajeno aunque presente de alguna manera, aparece distanciado o rechazado al haber sido sus intervenciones excluidas o borradas, podría decirse, del texto. El interés de tal modalidad narrativa surge, como se verá, de sus relaciones con las posibilidades y limitaciones de la comunicación intertextual.

En otros cuentos predomina el diálogo sobre cualquier otro modo narrativo. A pesar de que la forma dialógica es utilizada con frecuencia a lo largo de todo el libro, destaca de forma notable en “El día del derrumbe” y en “Paso de Norte”. No hace falta enfatizar la calidad oral de este tipo de comunicación. Sin embargo, en el caso de “El día del derrumbe” convendría señalar que los interlocutores, copartícipes de una misma perspectiva cultural, parecieran hablar ante una audiencia popular, tratando de recordar y relatar lo sucedido en el día señalado por el título, y en particular lo que se refiere a la visita del gobernador. Esta situación se asemeja a la de las composiciones

¹³ En el caso de “La herencia de Matilde Arcángel” el narrador aparentemente se está dirigiendo a una audiencia (literalmente: un grupo de personas que están escuchando). En “El llano en Llanas”, hay un “yo” que habla por los demás, usando la primera persona.

¹⁴ *Transculturación Narrativa en América Latina*. Op. cit.: 46.

orales descritas por Albert Lord, donde el o los narradores improvisan un relato ante una audiencia y en directa comunicación con ella.

La cuarta modalidad consiste en la narración extradiegética y se encuentra en relatos como “¡Diles que no me maten!” o “La noche que lo dejaron solo”. Pero hasta esas situaciones donde la fuente narrativa está obviamente más cercana al texto escrito a causa de su anonimato y de su distancia con respecto a la acción representada, no están, en el caso de Rulfo, tan lejos del universo oral. En primer lugar porque están rodeadas de los extensos diálogos que ellas mismas introducen; pero sobre todo porque su propio discurso aparece “contaminado” por la perspectiva y el tipo de expresión coloquial de tales diálogos. En “¡Diles que no me maten!”, por ejemplo, las secciones una y cuatro están enteramente constituidas por diálogos y el narrador externo interviene sólo ocasionalmente, situándose en la perspectiva del protagonista, como si se apropiara de sus palabras (56-57). Una situación similar puede hallarse en “La noche que lo dejaron solo”. En el siguiente fragmento de este último relato, por ejemplo, el lector encontrará que la expresión “Obre Dios” pareciera haberse deslizado del discurso del personaje (destacado por las comillas en el original) al discurso en tercera persona del narrador externo:

Había que “encumbrar, rodear la meseta y luego bajar”. Esto estaba haciendo, Obre Dios. Estaba haciendo lo que le dijeron que hiciera, aunque no a las mismas horas (68).

Existe finalmente el monólogo interior, como en “Nos han dado la tierra” o “Macario”. A pesar de que en estos casos no hay por supuesto una enunciación externa dirigida a un interlocutor, la impresión que recibe el lector es la del flujo interno de la voz, la de un habla interior dirigida al mismo enunciador.

Este notable predominio de la expresión oral en la obra de Rulfo contrasta claramente —como decíamos más arriba— con la ausencia casi total de representaciones o referencias al discurso escrito. Dos significativas excepciones merecen un examen más detenido. Son significativas, digo, porque en ambos casos (aunque de forma diversa) la tecnología escrituraria es empleada como instrumento de dominación en el seno de las comarcas orales de la ficción rulfiana.

La primera aparece en la sección 56 de *Pedro Páramo*. Gerardo Trujillo, el abogado del terrateniente, le comunica a Pedro que piensa abandonar Comala y, con la esperanza de recibir una recompensa por sus servicios, le pide que le reciba de vuelta las escrituras de propiedad de sus tierras. Tales documentos son el encubrimiento legal de “ciertas irregularidades” cometidas por su jefe para incrementar abusivamente su patrimonio. Ya afianzado en su poder, sin embargo, estos trucos legales, al igual que los papeles mismos que

los sustentan, aparecen para Pedro como innecesarios. En su mundo, inserto en la cultura oral tradicional de Jalisco, la mayor fuente de poder es la violencia del más fuerte. Y así lo declara: "Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?" (178).

El segundo caso se encuentra en el volumen de cuentos. La única escritura a la que se hace referencia en *El llano en llamas* es el documento entregado por un funcionario oficial al grupo de campesinos de "Nos han dado la tierra", al mismo tiempo que formula un cínico comentario sobre la amplitud de la tierra que les ha sido asignada:

Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos (5).

La tierra es ciertamente amplia ("son miles y miles de yuntas", añadió), pero también inútil. Nada crecería en ella. Los campesinos tratan por supuesto de quejarse ante el "delegado". Pero él no presta atención a sus reclamos, formulados obviamente de manera oral, y finalmente se libra de ellos pidiéndoles que los sometan *por escrito*:

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. [...] la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros [...] ni maíz ni nada nacerá.

Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse [...]

—Espérenos usted, señor delegado [...] Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír (4-5).

Estos fragmentos son un testimonio elocuente de los conflictos entre los intereses y las razones de los campesinos y los del gobierno "revolucionario" y sus representantes, quienes después de haber distribuido entre los pobres una tierra improductiva (reservándose en ocasiones la mejor para sí mismos) alardean en público acerca de la reforma agraria tan radical que han realizado. Lo que resulta más impactante para nosotros en este caso es la confrontación cabal entre la oralidad que para los campesinos es el medio natural de expresión y de defensa de sus derechos, y la escritura, que se yergue ante ellos como una barrera sociocultural infranqueable, al ser utilizada por el funcionario como recurso para marginarlos. De acuerdo a lo indicado por Lévi-Strauss en varias ocasiones¹⁵ la escritura aparece allí como portadora de una implícita violencia y funciona en los relatos de Rulfo como instrumento de opresión en manos de una clase dominante.

¹⁵ Véase especialmente: "La lección de escritura", en: *Tristes Trópicos. Op. cit.* y la entrevista de Lévi-Strauss con G. Charbonnier. *Op. cit.*

2. UN MUNDO DE SONIDO

Una de las ideas más interesantes desarrolladas por los estudios de la oralidad y particularmente enfatizada por Walter Ong,¹⁶ es la que se refiere a la condición oral o letrada de una cultura en una sociedad determinada (considerando por supuesto una amplia gama de situaciones intermedias) y la atención predominante que sus miembros tienden a colocar en alguno o algunos de sus sentidos perceptivos. Parece hoy día completamente aceptado el hecho de que la transición entre la oralidad primaria y una situación de amplia difusión de la escritura ha acarreado invariablemente, en las diferentes sociedades y momentos históricos donde ha tenido lugar, un cambio complejo y gradual de la preeminencia de lo oral/auditivo a la preeminencia de lo visual. En efecto, tal como ha argumentado Ong de manera por demás convincente, una de las transformaciones más significativas experimentadas por la mente humana a raíz de la aparición y difusión de la escritura es el desplazamiento del foco perceptual del oído al ojo. De acuerdo con esta proposición, la existencia y la progresiva difusión de registros escritos en una diversidad de áreas y actividades ha ido modificando gradualmente el equilibrio del sistema sensorio humano en el sentido de un predominio cada vez más marcado de la visión sobre la audición. Esta transformación pudiera parecer en un comienzo algo banal y poco significativo. Sin embargo, al considerarla con detenimiento, se advierte su plena relevancia y sus implicaciones para el funcionamiento de la mente y la conducta humana.

Para una mente gráfemica o "letrada", por ejemplo, "ver claro" equivale a comprender; y la verdad de un hecho determinado consiste en aquello que el sujeto ha presenciado "con sus propios ojos" o —de otra manera— aquello que resulta avalado por los signos adecuados de autenticidad, que suelen ser gráficos: un sello, una firma, una "escritura". Lo "meramente" escuchado, por el contrario, suele ser despreciado como rumor que muy probablemente resultará ser incierto o, en el mejor de los casos, impreciso. Una mente "oral" procede, por supuesto, de manera diferente: si la veracidad de un hecho en particular ha de ser establecida en el seno de una cultura de este tipo, no existirá comprobante o documento alguno sobre el cual pueda apoyarse. El crédito se colocaría más bien sobre el testimonio oral y público de algunos de los más ancianos y respetados miembros de la comunidad, sobre la memoria colectiva avalada por ellos. Al referirse a este cambio de criterio de certeza, Martin Lienhard expresa:

En una cultura oral o predominantemente oral, la memoria colectiva da fe de los comportamientos pasados de los individuos. Desde la Edad media, con el prestigio creciente de la escritura y el desarrollo de un verdadero "fetichismo de

¹⁶ Véase: W. Ong: *Orality and Literacy. Loc. cit.*: 71-74

la escritura", el testimonio oral deja de tener valor, a menos de ser consignado en el papel y certificado por un notario.¹⁷

Esta diferencia de énfasis en el balance o equilibrio del aparato sensorio y sus naturales implicaciones en la vida cultural y social son importantes a la hora de acercarse a la comprensión de las sociedades predominantemente orales y a los productos literarios que pretenden ficcionalizarlas.

En el caso particular de México y del Estado de Jalisco, donde se ubica ficcionalmente toda la narrativa de Rulfo, Jean Meyer, el historiador que ha conducido una de las más prolongadas y sistemáticas investigaciones acerca de la Revolución Mexicana y la guerra de los Cristeros,¹⁸ ha descrito con claridad la situación de oralidad parcial que dominaba para los años veinte en esas áreas y ha relacionado esta situación con la primacía del mundo oral/auditivo sobre el mundo de la visión:

[...] 60 per cent of the Cristeros had never been to school, which did not mean that they were complete strangers to the written world. [...] Manuscripts and interviews bear abundant witness to refuting any supposition that illiteracy confirms idiocy in rural life: on the contrary, they show that these people were remarkably capable of expressing themselves on matters close to their hearts. Accounts of travels, reports of battles, personal adventures and often the most arduous metaphysical questions [...] provided exercise for these rustic brains. **This culture was basically oral**, even in the written supports that it employed. A book would be passed from hand to hand, and read standing up by someone who could do so, before a circle of women working or men on guard. **It was a trully oral culture**, from the Catechism of Fr. Ripalda to the secular and sacred plays that were acted in the porches of the churches.¹⁹

No debe sorprender a nadie entonces que en *Pedro Páramo* y en los cuentos de *El llano en llamas*, obras narrativas centradas referencialmente en esa cultura y en esa época particular, abunden los síntomas del predominio de la oralidad. Tratemos de acercarnos a ellos para observarlos con detenimiento e intentar comprenderlos mejor.

Una vez más, son los títulos los que proveen los mejores ejemplos iniciales del predominio de lo oral. La aliteración está presente en el nombre de ambos libros: "P" + vocal acentuada + "o" en *Pedro Páramo*; "LL" + "a" acentuada en *El llano en llamas*. Este tipo de recurso fonético prolifera a lo

¹⁷ *La voz y su huella. Loc. cit.: 28.*

¹⁸ Véase: Jean Meyer: *La revolución mexicana: 1910-1940*. Barcelona. Dopesa. 1973. *La Cristiada. La guerra de los cristeros*. México. Siglo XXI. 1973. 3 vols. *The Cristero Rebellion*. Cambridge. Cambridge University Press. 1976. (Edición abreviada).

¹⁹ *The Cristero Rebellion*: 181-182.

largo de cada uno de los textos ficcionales y —junto a otros recursos de elaboración de lenguaje— será analizado en detalle en la próxima sección. En las siguientes páginas deseo más bien considerar las formas como el sonido mismo (voces humanas, ruidos de animales o de elementos naturales) llega a desempeñar papeles de importancia, papeles cruciales en ocasiones, en el desarrollo de la trama narrativa y en el proceso de producción del significado.

El carácter oral en el discurso de un narrador ficcional o la representación misma del habla no son por supuesto, de manera alguna, recursos innovadores. La oralidad, que está en la raíz de toda narración, de toda comunicación humana, permanece presente de manera residual, como se ha visto, en múltiples manifestaciones antiguas y modernas de narración escrita. La voz humana está por supuesto presente en la mayoría de los textos ficcionales como parte de la realidad representada y en los diálogos directos e indirectos como uno de los más importantes recursos narrativos. En el marco de la narrativa latinoamericana contemporánea, escritores de filiación urbana, letrada y modernizada como Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Alfredo Bryce Echenique o Luis Rafael Sánchez, tienden a usar narradores hablantes (no escribientes) como rasgo característico en la mayoría de sus obras. No es a este hecho evidente que me estoy refiriendo aquí al hablar de la narrativa rulfiana. Lo que deseo destacar más bien es que en ella la presencia de la voz humana va mucho más allá de la función convencional de representación del habla.

La mayoría de los trabajos críticos acerca de *Pedro Páramo* han llamado la atención acerca de la presencia agobiante y continua de los murmullos y los suspiros que pueblan esta novela, dotándola de una peculiar atmósfera narrativa de ultratumba. Hemos hablado ya del carácter oral del narrador principal y de sus fuentes de información que son precisamente esos murmullos de los muertos. Muchos pasajes podrían desplegarse y analizarse frente al lector para ilustrar este hecho. He elegido fragmentos de dos de ellos donde la presencia del sonido y su relevancia para el personaje de Juan Preciado son particularmente impactantes:

En la destiladera las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el **agua clara caer sobre el cántaro**. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre el suelo mojado.

"¡Despierta!", le dicen.

Reconoce el sonido de la voz [...]

"¡Despiértate!", vuelven a decir. **La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos**. Se oyen las gotas de agua que caen de la destiladera sobre el cántaro raso. Se oyen los pasos que se arrastran... y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado [...] (123).

La observación detenida de este fragmento puede ser muy útil, por los numerosos elementos vinculados al mundo del sonido que se evidencian allí y que podríamos resumir de la siguiente manera:

- a) la obvia concentración del aparato sensorio en la esfera auditiva;
- b) la alusión directa y reiterada a las funciones del hablar y del escuchar;
- c) la repetición en sí misma: aparte de otras expresiones semánticamente cercanas, el verbo oír, por ejemplo, es repetido con frecuencia y, como veremos más adelante, ésta es precisamente una manifestación típica de la oralidad;
- d) la presencia de un ritmo construido gradualmente por medio de tales repeticiones así como de la selección léxica, ritmo que en definitiva termina por acercar el sonido de las palabras a su significado,
- e) el efecto de la aliteración en “a” acentuada en una de las oraciones iniciales (en negritas), efecto que viene a ser reforzado por la reiteración de algunas palabras (gotas, caer, agua, cántaro, pasos, llanto...) y la de algunas breves construcciones sintácticas (uno oye, se oye).

El mismo pasaje es útil para presenciar el papel activo asignado a la voz, que deviene protagonista de la acción narrada. En la segunda oración subrayada de aquel texto, esa voz no aparece como el resultado de una acción humana, sino como el sujeto, ella misma, de una acción, capaz de penetrar y de controlar al personaje ficcional. Similares características pueden ser apreciadas, en un denso tejido de varios efectos y técnicas, en la siguiente selección de fragmentos, tomados de un pasaje diferente:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Esto me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo.

—Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna [...]

Luego dejé de oírla [...]

Sí —volvió a decir Damiana Cisneros—. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. [...]

Y lo peor es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de una hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. [...]

—¡Damiana! —grité— ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “¡...ana...neros...! ¡ana...neros...!” (136-137).

En muchos de los cuentos, un énfasis similar es otorgado al sonido de la voz humana y a sus efectos distorsionantes. En “El llano en llamas”, por ejemplo, la secuencia de apertura comienza con una serie de gritos y ecos, que son presentados al lector como sujetos personalizados de la acción narrativa:

“¡Viva Petronilo Flores!”

El grito se vino rebotando por los paredones de la barranca hasta donde estábamos nosotros. Luego se deshizo.

Por un rato, el viento que soplaba desde abajo nos trajo un tumulto de voces amontonadas, haciendo un ruido igual que el que hace el agua crecida cuando rueda sobre los pedregales. En seguida, saliendo de acá mismo, otro grito torció por el recodo de la barranca, volvió a rebotar en los paredones y llegó todavía con fuerza junto a nosotros:

“¡Viva mi general Petronilo Flores!” (3).

Como puede percibirse claramente aquí, el sujeto de la acción es la voz humana, el grito en sí mismo, que rebota en las paredes de la montaña, para ser seguido del “tumulto de las voces amontonadas” traídas por el viento, y por un segundo grito, que se comporta como si tuviera vida independiente, hasta terminar con la frase pronunciada por un hablante anónimo.

Junto con la voz humana, muchos otros sonidos naturales son colocados en el centro de la escena narrativa en diversos cuentos. En “No oyes ladrar los perros”, por ejemplo, ese ladrido es esperado ansiosamente por el protagonista-narrador como una señal de la proximidad del pueblo donde encontraría ayuda para su hijo malherido que lleva a cuestas:

Tú que llevas las orejas afuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros (74).
Y Tonaya no se vé ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca (75).

Mira a ver si ves algo o si oyes algo [...]

[...] al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír (76).

En “La cuesta de las comadres”, el ladrido de los perros es presentado de manera semejante cuando el narrador expresa: “[...] oí pasar por todos lados los **ladridos encarrerados** de sus perros” (10), en un extraño desplazamiento metonímico: no es el grupo de perros el que corre y ladra, sino los ladridos mismos los que realizan la acción de correr.

En “Es que somos muy pobres”, el río aparece como una fuerza natural, la última de una serie de tragedias que el protagonista y su familia han tenido que soportar. Al desbordarse, se lleva consigo a la vaca de la familia, que significaba la última esperanza de sostener una crianza decente para Tacha, hermana del narrador. Pero es en particular el ruido hecho por el río el que es percibido y reportado por el protagonista como una voz ominosa que anuncia la llegada de la inundación:

El estruendo que traía el río al arrastrarse [...]

reconocí el sonido del río [...]

ese sonido se fue haciendo igual [a sí mismo] [...]

el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca [...]

el chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y al salir en grandes chorros por la puerta (14).

Más adelante en el cuento, la voz del río recobra su papel protagónico una vez más, al superponerse al habla humana haciéndola inaudible, es decir, reduciéndola al silencio:

Después nos subimos por la barranca, porque queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un **gran ruidazal** y sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada (15).

En “Luvina”, el sonido de otro elemento natural, el viento, aparece en primer plano como signo principal del abandono y la decadencia que permea toda la atmósfera del caserío. Desde el comienzo mismo del cuento, el protagonista se queja de su soplar inclemente, que erosiona el suelo, marchita las plantas y hasta es capaz de penetrar con violencia en las casas del pueblo y hasta en su propia interioridad, como signo tal vez del choque cultural que está a punto de experimentar:

Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras [...] Sólo a veces [...] florece el chicalote [...] Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces **uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar** [...] ese viento [...] se planta en Luvina, prendiéndose de las cosas como si las mordiera [...] rasca como si tuviera uñas: **uno lo oye** mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, **raspando** las paredes, **arrancando** las tecatas de tierra, **escarbando** con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos (60-61).

El análisis detallado de este fragmento muestra nuevas evidencias de la continua y variada manifestación de la oralidad. Resulta interesante observar también aquí la elaboración de las cualidades del sonido, las cuales —al menos por momentos— logran alcanzar una correspondencia impresionante entre sonido y sentido. En el primer fragmento subrayado en la cita anterior, por ejemplo, la reiteración de “r” y de “i” parece reproducir un sonido y evocar un sentimiento relacionados con aquellos producidos por el roce del viento en las ramas o por la fricción del cuchillo sobre la piedra de amolar, tal como se analizará con mayor detenimiento en la siguiente sección. Lo que conviene advertir en este momento es que la presencia permanente y protagónica del viento es representada por un sonido cuya percepción incesante por parte del maestro (“uno lo oye [...] uno lo oye”) es una de las principales causas de su desesperación. Al recordar más adelante sus primeras impresiones de Luvina, descrita como “el lugar aquel donde sólo se oía el viento” (63), el sonido del ventarrón dominará sus pensamientos. Un ventarrón tan violento y persistente que llega a violar el santuario hallado por los afuereños en la iglesia del lugar, transformando el lugar sagrado en un infierno:

Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar dismantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte.

Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas, golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis [...] que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes (63-64).²⁰

Hablando en una de sus entrevistas de la tristeza de la música popular mexicana, Rulfo llegó a hacer referencia explícita a la fascinación que sentía por el mundo del sonido:

[...] aquí en México la gente es muy triste. Y la música los alegra. Es gente muy triste, hay que verlos cuando se ponen a cantar. La canción mexicana es triste, no hablo del corrido, de los boleros, de lo que cantaba Pedro Infante o Jorge Negrete, esas gentes raras. Sino simplemente de la canción del pueblo. **Yo los he estado oyendo**, a veces, en las noches; y **no he dormido por oírlos** cantar en el requinto —que le llaman allá, en Jalisco—, una guitarra de cinco cuerdas. Son canciones que duran a veces dos y hasta tres horas y entre una estrofa y otra se fuman un cigarro y se toman unos tragos de tequila, platican, y luego continúan con la canción. Y son muy tristes, a veces, se pasan toda la noche cantando.²¹

Aparte de esta notable atención dedicada al sonido, resulta interesante notar en su testimonio la aguda observación que realiza de las peculiaridades de esta manera de cantar en un ámbito oral. Este tipo de práctica, donde se canta por varias horas y la canción es interrumpida muchas veces para dar lugar a la interacción de los concurrentes, los chistes, la bebida y el baile, no puede sino recordarnos la proposición de Walter Ong acerca de las extensísimas sesiones de relatos orales —a menudo cantados, otras veces recitados— improvisados en el seno de las culturas orales en interacción activa siempre con audiencias participantes.²²

En este mundo ficcional, donde la presencia del sonido es elaborada de tantas maneras diferentes, el otro extremo está también presente: el silencio, la ausencia de toda voz, de todo ruido; un silencio que paradójicamente puede ser escuchado por algunos de los personajes como agudo contraste o contraparte del sonido, produciendo en ellos diversas reacciones, puesto que están muy alertas a la esfera de lo oral. El mejor ejemplo surge de nuevo en las palabras de Juan Preciado, un sujeto extremadamente activo en este sentido:

20 En esta cita, además la repetición de ciertas frases contribuye a crear un efecto de desesperación (nótese en la frase: “Lo estuvimos oyendo”) o en palabras muy cercanas (cruces/viacrucis, rechinaban/rechinar) que parecen reflejarse unas a otras en un abismo de sonidos y de ecos.

21 Reina Roffé. *Op. cit.*: 78.

22 Nótese también en este fragmento la distancia que toma Rulfo respecto de los cantantes considerados como “populares”, así como de otros artistas más sofisticados, al referirse a ellos como “esa gente rara”.

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: "¡Ay vida, no me mereces!"

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle, pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido, ni el resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia [...] (129).

Como en muchos otros pasajes de la ficción rulfiana, el silencio aparece aquí como inevitable y contrastante telón de fondo para destacar el alto valor otorgado al sonido.²³ Su presencia ayuda a dar relieve a los ruidos y las voces, los que aparecen entonces con una resonancia cercana a lo mágico y a lo sagrado, como sucedió con el ruido del viento en "Luvina". La palabra oral es considerada así como un evento en sí mismo capaz —en este marco ritual— de transformar su significado en realidad por el hecho de ser pronunciada. Así ocurre por supuesto en muchas culturas orales,²⁴ donde —mediante el cumplimiento de ciertas condiciones especiales— la palabra es percibida como portadora de poderes transformadores tanto del mundo exterior como de la interioridad del ser humano. Es la palabra del chamán, del curandero, del brujo, del mago. Este tipo de relación entre palabra y acción está también presente en el mundo representado por Rulfo, un mundo que proviene culturalmente de concepciones mágicas como éstas, propias de las culturas orales. En tal ambiente, el nexo entre significado y significante se hace sumamente fuerte, al punto de cuestionar, como ha señalado William Rowe,²⁵ la ampliamente aceptada doctrina saussureana de la arbitrariedad del signo lingüístico.

Una consecuencia directa de esta relación tan estrecha entre sonido y sentido es que un texto que adquiere esta cualidad (como la mayoría de las obras literarias de primera magnitud), termina por ser, en definitiva, intraducible. En otras palabras, cualquier traducción, por buena que sea, pierde en buena medida su fuerza semiótica original en su camino hacia otra lengua donde los vínculos originales entre sonido y sentido muy probablemente han desaparecido casi por completo. Es por esta razón que la siguiente sección será dedicada a explorar esta relación mediante el análisis de la elaboración lingüística en los textos de Rulfo.

²³ Ese contraste es sentido claramente por Rulfo, quien dijo una vez "Dicen que los silencios son más emotivos que las palabras". "Juan Rulfo examina su narrativa". *Op. cit.*: 317.

²⁴ W. Ong: *Orality and Literacy*. *Op. cit.*: 31-33

²⁵ W. Rowe: *Juan Rulfo: El llano en llamas*. *Op. cit.*: 74.

3. ELABORACION DEL LENGUAJE

A causa de la especial atención que presta a la presencia y a las cualidades del sonido, el acercamiento rulfiano a la literatura se asemeja al del poeta lírico, para quien sonido y sentido resultan en definitiva inseparables. En su libro acerca de *El llano en llamas*, William Rowe se aproxima al estudio de esta realidad a través, principalmente, del análisis de "Es que somos muy pobres", llegando a la conclusión de que:

The sound—qualities of language are constantly brought to attention by Rulfo through a number of techniques, the most obvious being alliteration, asonance and repeated syllables. These form a constant undercurrent in his prose, and sometimes intensify to become themselves the main focus of attention. [...] Rulfo's world is an aural one, where meanings are embedded in sounds.²⁶

Desde un punto de vista semejante, intentaré considerar este proceso en el conjunto de la obra rulfiana, con especial atención al valor significativo de la reiteración.

Hoy en día, desde el punto de vista de la comunicación práctica, la repetición es utilizada casi exclusivamente con propósitos publicitarios. Excepto con la finalidad de asentar ciertas convicciones o promover el consumo de bienes y servicios, tiende a evitársela puesto que atenta contra la eficiencia, uno de los valores principales de las sociedades occidentales contemporáneas. Aparte de estos fines publicitarios o de la función estética admitida dentro del discurso literario, la repetición de palabras o frases y el cuidado acerca de de las cualidades fonéticas de un mensaje son considerados como pérdida de tiempo y dinero.

También en este aspecto, la situación de una cultura oral, relativa o totalmente desprovista del soporte escriturario, donde repetir es recordar y donde sólo se sabe realmente aquello que se recuerda,²⁷ es muy diferente. Como hemos visto ya, en este tipo de sociedades el balance del aparato sensorio humano tiende a enfatizar la importancia del sonido, que es para ellas el recurso principal de la comunicación y de la preservación del conocimiento. En ellas, por otra parte, la posibilidad de comprenderse a sí mismas y de comprender la realidad externa depende aún en buena parte de la mediación analógica del mundo. Esta "ciencia de lo concreto"²⁸ no comparte las tendencias hacia la conceptualización y la abstracción, estimuladas notablemente por la difusión de la escritura y la imprenta, en las sociedades occidentales y occidentalizadas.²⁹

²⁶ *Ibid.*: 74.

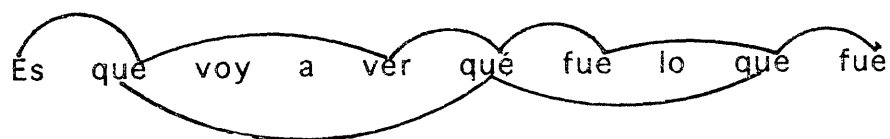
²⁷ W. Ong. *Op. cit.*

²⁸ Véase: Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. *Op. cit.* Capítulo primero.

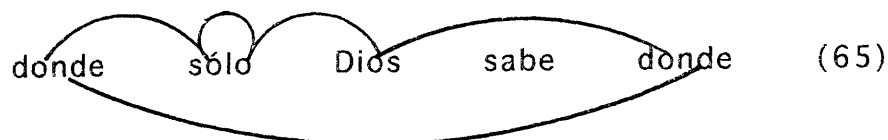
²⁹ Véase: E. Havelock: *Preface to Plato*. *Op. cit.* También: J. Goody: *The Domestication of the Savage Mind*. *Op. cit.*

No es difícil comprender por tanto, las razones del uso frecuente de tales recursos fonéticos en el proyecto rulfiano de ficcionalización de una cultura oral.

La presencia y el valor de la repetición puede ser observado primeramente en la menor escala posible: la repetición de fonemas dentro de la palabra o de la frase con el objeto de producir determinados efectos. Es esto exactamente lo que se entiende por aliteración, uno de los principales procedimientos usados en la composición lírica. La aliteración es sumamente frecuente en la narrativa rulfiana como uno de los recursos más útiles hallados por el escritor para producir una impresión de lenguaje oral-popular. Por ejemplo, en una expresión como "Es que voy a ver qué fue lo que fue" (43) el lector difícilmente dejará de notar la vibración de unos sonidos como eco de otros, como intenta mostrar el siguiente gráfico:



Aparte del valor fonético de la reiteración, esta oración muestra otra tendencia característica del uso oral tradicional del lenguaje: la redundancia de la expresión "lo que fue" parece corresponder a la necesidad de una mente oral de apoyarse en expresiones reiterativas, aunque sean tautológicas, con el fin de sostener los procesos mentales, al reducir la presión impuesta sobre ellos por la mayor velocidad de la comunicación oral. Un ejemplo similar de ambos efectos puede encontrarse también en la siguiente frase:



Aparte de la aliteración en sí misma, donde se enfatiza "d", "o" y "s", en la frase se observa un efecto cíclico, logrado por la (también redundante) repetición de la primera palabra, "donde", justo al final de la frase, alcanzando con esto una efectiva simetría en torno a la palabra "Dios", que funciona como eje central.³⁰

La repetición en el nivel fonemático está con frecuencia relacionada con la onomatopeya, un recurso de significación que en el caso de Rulfo puede

³⁰ En una variante de esta modalidad, leemos: "como sólo Dios sabe como" (15).

relacionarse con el estrecho vínculo de la "mente oral" con el mundo natural concreto. William Rowe ha analizado uno de los casos más ilustrativos de onomatopeya: "el chirriar de las chicharras",³¹ que de nuevo implica una repetición redundante. Si bien el sustantivo elegido, "chicharra", es en sí mismo una onomatopeya, al reproducirse el sonido zumbante del insecto con el verbo "chirriar", se viene a reforzar esta cualidad sonora. Casos similares abundan en la narrativa rulfiana.³²

A menudo los efectos onomatopéyicos no son tan nítidamente identificables con este o aquel objeto, sino que están en el texto de manera más difusa para producir efectos que el lector asimila de manera más genérica y menos consciente, pero que no dejan de ser efectivos en la producción de significado. En la descripción inicial del acercamiento a Luvina, por ejemplo, citada más arriba, el maestro utiliza y repite palabras y sonidos que parecen tener el mismo cariz agresivo del soplar inmisericorde del viento sobre la áspera superficie del desierto. En ese fragmento, como se vio, la elaboración de efectos de sonido se pone de manifiesto al reiterarse de manera irritante los fonemas /ch/, /i/, /r/ y /rr/, que evocan el silbido agudo del viento al chocar con las hojas, las vibraciones de éstas o el chasquido del cuchillo en la piedra de amolar. La continuidad enervante del soplo del viento es reforzada por la repetición de tres gerundios en "ando", así como de otras partículas y morfemas.

Y es que los relatos rulfianos también incluyen la reiteración en los niveles morfológico y sintáctico, cuando ciertas palabras o frases se cargan de significación precisamente por el hecho de ser repetidas de manera notable. En las escasas siete páginas de "Luvina", por ejemplo, el verbo "decir" es utilizado, en diversas formas, no menos de treinta veces. El efecto comunicativo de tal reiteración viene a ser reforzado por el uso, también frecuente, de otros verbos cercanos en su significación como "hablar", "preguntar", "llamar" o "contar", así como —al otro extremo del diagrama comunicacional— los verbos "oír", "escuchar", "responder". En un cuento cuyo protagonista es identificado por el narrador extradiegético como "el hombre aquel que hablaba" (61) y cuya trama se centra precisamente en el acto de contar una experiencia de incomunicación cultural, la contribución de tales repeticiones al significado del relato se hace evidente.

En el mismo cuento el lector podrá percibir la frecuentísima utilización de la expresión comparativa "como si", al igual que el uso de frases similares

³¹ William W. Rowe: *Juan Rulfo. El llano en llamas*. Londres. Grant & Cutler / Thames Books. 1988: 74.

³² Por ejemplo: "Pácatelas y pácatelas" (81) expresa los disparos de una escopeta; "chifle y chifle", los silbidos de uno de los personajes (*id.*). Mientras tanto, se utiliza "tracatera" por balacera (43).

como "igual que si" (61) o "como quien dice" (65). Ellas se relacionan perfectamente con el clima de incerteza que permea todo el relato y especialmente con la impresión de ajenidad, esa especie de choque cultural experimentado por el maestro en el pueblo de Luvina. Es así como las repeticiones van contribuyendo, de manera casi inconsciente para el lector, a la producción del significado.

Un caso adicional donde la reiteración de morfemas presta una contribución notoria a la producción de significados es el del siguiente pasaje:

En la destiladera las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el **agua clara caer sobre el cántaro**. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre el suelo mojado. / "¡Despierta!", le dicen. / Reconoce el sonido de la voz [...] / "¡Despiértate!", vuelven a decir. La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen de la destiladera sobre el cántaro raso. Se oyen los pasos que se arrastran... y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado [...] (123).

En relación con la llamada economía cultural de la oralidad, las repeticiones del texto rulfiano se asemejan a lo que Albert Lord, estudioso de los mecanismos de producción de los relatos orales tradicionales, denominó "fórmula". Como demuestra satisfactoriamente en el libro citado *The Singer of Tales*, las fórmulas son recursos imprescindibles en la composición-durante-la-recitación de los antiguos narradores, que se han arraigado en el habla popular de muchas comunidades orales de la actualidad. Estas auténticas *frases-hechas*, literalmente prefabricadas, funcionan como apoyo del discurso narrativo oral, para dar oportunidad al narrador de organizar mentalmente la continuación de su historia. En el cuento llamado "En la madrugada" encontramos un caso interesante: cuando el viejo peón Esteban es acusado por voces anónimas de haber matado a su patrón Don Justo, su discurso oral aparece como puntuado por la reiteración de oraciones adversativas muy similares, algunos de cuyos elementos (una vez más, significativamente, el verbo "decir", "bien pudo ser", "yo no me acuerdo") podrían ser tomados como expresiones formulaicas:

Me lo vinieron a decir [...] Y **que dizque** yo lo había matado, **dijeron los díceres**. Bien pudo ser, pero yo no me acuerdo [...]
¿Cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? Y sin embargo, **dicen** que maté a Don Justo [...]
Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. [...]

... me van a juzgar [...] porque criminé a Don Justo. Yo no, me acuerdo, pero bien pudo ser (31-32).

Como puede verse, la acumulación de referencias a lo **dicho** es llamativa. En la producción de la narrativa oral tales referencias metadiscursivas son muy frecuentes.³³ Algunas de ellas ("Y que", "dizque", colocadas en el texto rulfiano de manera redundante una tras la otra) han llegado incluso a perder contacto con su significación original, el verbo "decir" y han pasado a desempeñar más bien la función de muletillas o comodines lingüísticos que llenan el vacío de las pausas del hablante, cuando éste debe detenerse para planear lo que dirá inmediatamente después. En la escritura, la diferente velocidad del proceso y la falta de una audiencia directa que pudiera impedir el recurso de detenerse a pensar han vuelto inútiles y obsoletas estas expresiones. Por eso tales comodines no se encuentran por lo común en los textos escritos sino cuando existe —como en el caso de Rulfo— la voluntad de dejar una huella explícita del proceso oral. En tales casos, ellos desempeñan la *función de síntomas de oralidad*.

Pero la repetición de frases puede también cumplir una *función estructuradora* que en un relato oral tiene gran importancia. Estas repeticiones se originan en las formas narrativas orales, donde no se producen de manera idéntica, literal (recuérdese que el concepto de reiteración literal es también un resultado de la difusión de la escritura). Sin embargo, ellas ayudan, tanto al narrador como a su audiencia, a establecer, seguir y eventualmente recuperar la secuencia de lo narrado. Así aparece en algunos de los cuentos rulfianos. En "Luvina", por ejemplo, cuando el maestro y su esposa Agripina se ven confrontados con la radical extrañeza y desolación del poblado, ella contesta a varias preguntas de su marido con el mismo alzarse de hombros que el narrador recoge con palabras casi idénticas:

Y ella se alzó de hombros [...]

Y ella se alzó de hombros [...]

Y ella volvió a alzarse de hombros" (63).

La triple reiteración de la frase con sólo una ligera variante en la tercera ocasión es ciertamente una forma de caracterizar la parquedad del personaje femenino y de reforzar los sentimientos de desesperación de la pareja. Pero esta reiteración, que incluso aparece en la página impresa como un impacto visual,

³³ En Perú, los contadores de cuentos y cantores populares repiten con mucha frecuencia en su discurso la expresión quechua "Nispa nin", que significa literalmente "dice diciendo", como una convención que al mismo tiempo declara el carácter oral del acto de contar que está teniendo lugar y permite al narrador prepararse a continuar su relato. Agradezco esta referencia al Prof. William Rowe.

contribuye también a estructurar todo el pasaje y hasta llega a dotarlo de un ritmo peculiar, de un efecto casi musical. Esto nos recuerda la recurrencia del tema o frase musical que no siempre se repite de manera idéntica una vez que ha sido establecida mediante la repetición.

Esa influencia de la repetición de ciertas oraciones en la estructuración de la historia puede ser percibida aún mejor en "No oyes ladrar los perros", donde similares referencias a la luna en cuatro diferentes ocasiones parecen guiar al lector del comienzo al final del cuento, constituyéndose ante él en un potente elemento estructurador y otorgándole además una impresión casi cinematográfica del paso del tiempo:

La luna venía saliendo de la tierra como una llamarada redonda (74).

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra (75).

La luna iba subiendo, casi azul sobre el cielo claro (75).

Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna (77).

Ahora bien, la repetición no es siempre de idénticos fonemas, palabras u oraciones. En ocasiones la insistencia es más bien en un mismo significado. Los párrafos iniciales de "Nos han dado la tierra" ofrecen un ejemplo perfecto de este tipo de reiteración de carácter semántico, al acumular diferentes expresiones de negación en contraste irónico con la frase afirmativa que lleva como título:

Después de tantas horas de caminar **sin** encontrar **ni** una sombra de árbol **ni** una semilla de árbol, **ni** una raíz de **nada**, se oye el ladrar de los perros.

Uno ha creído a veces, en medio de este camino **sin** orillas, que **nada** habría después; que **no** se podría encontrar **nada** al otro lado [...] (3).

Diferentes y sucesivas expresiones de negación se acumulan en estos párrafos en un intento, al parecer, de contradecir la confusa y en definitiva irónica afirmación del comienzo. "No" —parecieran decir al lector— "los campesinos no hemos recibido ninguna tierra que merezca tal nombre". En aquel momento inicial, ellos aún abrigan la esperanza de recibir finalmente la tierra prometida, pero el desenlace final de la historia resulta comprobar lo presentido en aquellas primeras líneas. Más adelante, el lector notará también una acumulación semejante de vocablos negativos, relacionada esta vez con la resistencia de los campesinos a hablar, como si la sequedad y la esterilidad del yermo que les había sido otorgado injustamente y sobre el cual caminaban estuviera asociado de alguna manera con su incapacidad o su simple negativa a la expresión oral:

No decimos lo que pensamos. Hace tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca

con el calor de afuera y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar (3).³⁴

Como podrá apreciarse ahora, después de los ejemplos analizados, la repetición constituye un recurso fundamental en el proyecto rulfiano de representar una cultura oral. Está relacionada, como se ha visto, con el estrecho engarce que en sus relatos mantienen sonido y sentido, vínculo éste característico de las culturas orales, donde la íntima interrelación de cada uno de los aspectos de la realidad parece ser mucho más fuerte y explícitamente sentida que en las sociedades modernizadas y es por tanto manifestada por prácticamente todas las formas de expresión de la cultura. También se ha vinculado la reiteración con los modos peculiares de producción discursiva oral donde funciona al mismo tiempo como instrumento para la estructuración narrativa³⁵ y como indispensable apoyo mnemotécnico utilizado tanto por los narradores tradicionales como por su audiencia respectiva. Finalmente, hemos apreciado sus posibilidades como fuente de patrones rítmicos y hasta musicales.

En su intento de ficcionalizar el lenguaje popular, Rulfo rara vez se apoya sobre la transformación fonética de las palabras como forma de evocar una determinada forma local de pronunciarlas. Tal vez en calidad de experimento utiliza este recurso en algunos relatos, particularmente en "Paso del Norte", en frases como: "pa onde" (para donde), "pal" (para el), "pos" (pues), "pa qué" (para qué), "ora ya no" (ahora ya no) (78). En el resto de los cuentos se encuentra también alguna muestra dispersa de este procedimiento, pero en general su escritura es bastante discreta en este respecto. Una de las razones de esta moderación en el uso de "transcripciones fonéticas" del habla y la pronunciación coloquial popular puede haber sido su resistencia a perder la unidad de expresión que pudo lograr en su escritura. De haberse permitido el uso de este recurso —sin duda más fácil pero también más manido y desacreditado— de lograr un efecto de autenticidad, su obra no hubiera significado un avance tan importante respecto del regionalismo tradicional. En las novelas y cuentos regionalistas de los años treinta y cuarenta, y aun después, estas expresiones de ruptura de la norma fonética solían aparecer como rasgos pintorescos al ser contrastadas con las del narrador principal, cuyo lenguaje seguía en términos generales los patrones del español culto. Con la combinación de otras técnicas narrativas y ayudado por su sensibilidad y experiencia personal, Rulfo logró una prosa dotada de un convincente estilo oral popular sin necesidad de recurrir a efectos más evidentes y transitados. Su escritura ha

³⁴ Hay aún otro ejemplo en la p. 4: los dos párrafos que comienzan: "No, el llano no es cosa que sirva..."

³⁵ En la ausencia del soporte textual, estas formas equivalen a los signos de puntuación, a la distinción entre párrafos o entre capítulos en la comunicación escrita.

resultado entonces innovadora porque, después de una difícil y exigente tarea de selección, depuración y elaboración, parece haber alcanzado el preciso tono requerido para la representación ficcional de la cultura jaliscense tradicional.

Tal vez sea esa su gran contribución al proceso de unificación del código lingüístico en las obras de la narrativa latinoamericana, observado por críticos como Rama.³⁶ En sus obras no existe esa brecha lingüística entre el narrador y los personajes populares, brecha que se hacía tan explícita en la novela regionalista y que resultaba magnificada por el uso de comillas y glosarios. En los relatos rulfianos, protagonistas y narradores son con frecuencia una y la misma persona y su habla popular se impone como código lingüístico unificado para toda la obra. Es por ello que, a pesar de que pueden encontrarse allí diferentes modalidades y técnicas narrativas, ellas confluyen todas hacia el objetivo común de representar la voz y la perspectiva de los personajes orales populares. En la próxima sección trataremos de aproximarnos a esta mente oral ficcionalizada.

4. UNA MENTE ORAL EN UNA CULTURA ORAL

En su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, Angel Rama clasifica las manifestaciones de los procesos de transculturación literaria en tres tipos. El lenguaje es el primer campo de batalla entre formas tradicionales y propuestas innovadoras. Y uno de los grandes logros presentes en la ficción de los transculturadores consiste —como acabamos de observar en el caso de Rulfo— en la superación de esa escritura escindida, propia del regionalismo narrativo tradicional, a través de la unificación del lenguaje narrativo, donde el escritor renuncia al expediente relativamente más fácil de la yuxtaposición de coloquialismos y asume con mucha mayor confianza y libertad su propio estilo de español coloquial americano.³⁷

El segundo y más difícil reto enfrentado por este equipo intelectual es el relacionado con la estructuración literaria de estas obras de ficción. Hacia mediados de este siglo, la fractura entre las propuestas vanguardistas y las del

³⁶ Véase: A. Rama *Transculturación...*: 41-43.

³⁷ De acuerdo con Rama, los transculturadores, "reducen sensiblemente el campo de los dialectalismos y de los términos estrictamente americanos desentendiéndose de la fonografía del habla popular, compensándolo con una confiada utilización del habla americana propia del escritor. [Por este medio] se proponen la unificación lingüística del texto literario respondiendo a una concepción de unicidad artística evidentemente más moderna, gracias a una muy nueva e impetuosa confianza en la lengua americana propia, la que el escritor maneja todos los días. [...] El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella. [...] Si esta comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística." (*Transculturación...* Op. cit.: 41-43).

regionalismo tradicional se había hecho honda y patente. Paradójicamente, la respuesta más exitosa producida por los transculturadores no consistió en la imitación de los nuevos códigos narrativos. Ellos recibieron por supuesto el estímulo de estas novedades desarrolladas a partir de la vanguardia, pero fue finalmente en el legado tradicional de sus propias regiones donde encontraron en germen las formas narrativas más idóneas (particularmente las formas de la narración oral) para responder a sus necesidades. Estas formas narrativas tradicionales, que habían pasado a ser vestigios desde hacía ya tiempo, fueron reactivadas por muchos de estos escritores y demostraron su gran utilidad para los nuevos propósitos ficcionales, como se intentará mostrar en el próximo capítulo a través del análisis de *Gran Sertón: Veredas*.

Pero es al tercer tipo de fenómenos, ese que Rama denominara "cosmovisión", al que atenderemos en la presente sección. Numerosos estímulos culturales, muchos de ellos provenientes del irracionalismo europeo, influenciaron todas las áreas de la vida intelectual latinoamericana desde las primeras décadas del siglo y particularmente a través de las vanguardias artísticas y literarias. Uno de los síntomas más claros de este proceso fue el desarrollo de una nueva concepción del "mito", surgida en gran parte como consecuencia del desarrollo del psicoanálisis y del nuevo pensamiento antropológico. El mito no será concebido entonces como superstición o como mera segregación cultural imaginaria, sino como forma legítima y autónoma de conocimiento y comprensión de la realidad. Un proceso semejante de repliegue cultural ("desculturación") y de búsqueda de recursos en la renovación de algunos elementos de la reserva tradicional ("neoculturación") tuvo lugar en esta área. Angel Rama lo expresa magníficamente y vale la pena citarlo *in extenso*:

El discurso literario de la novela regionalista respondía básicamente a las estructuras 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 a la lengua popular del personaje. [...] 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 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 establece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconstruyen 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. [...] 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.³⁸

La lectura culturalista que realiza Rama de los procesos literarios latinoamericanos, y particularmente de los relativos a la transculturación literaria, nos es de gran ayuda para comprender mejor lo que llamaríamos la representación en la obra narrativa de una "mente oral" en una "cultura oral" dentro del ámbito de la ficción rulfiana, ya que este mundo cultural no sólo se funda en su asimilación de formas de expresión orales populares, sino también de las perspectivas y modos de pensamiento que les son correspondientes. Como lo expresara William Rowe, "Rulfo writes not only about an oral culture but from one".³⁹

El "repliegue cultural" significa, en el caso de Rulfo y también en el de la mayoría de los transculturadores, un retorno —ficcional— a una economía cultural de la oralidad propia de tiempos pasados. Como explicábamos en el Capítulo Primero, tanto los procesos internos del individuo como las visiones de mundo de la colectividad entera tienden a ser profundamente influenciados por el predominio de un medio oral tradicional. Al igual que los narradores que han compartido su proyecto de representación ficcional de las comarcas interiores de América Latina, Rulfo trabaja en cada uno de sus relatos no sólo hacia la construcción de una expresión oral convincente, sino también —a través principalmente de esa expresión— en la configuración de una mente oral, de una manera de pensar, sentir y percibir la realidad que en ocasiones puede resultar sumamente desconcertante para un lector urbano, letrado y occidentalizado.

Este hecho impone a ese lector la exigencia de abrirse a lo otro, a la diferencia de lo evocado por el texto, de prepararse a no imponer una explicación sobre la realidad ficcional que provenga exclusivamente de su propia formación racionalista y occidentalizada. En su análisis de "Macario", uno de los cuentos rulfianos que pueden ser más impactantes para el lector, y dirigiéndose principalmente a lectores del ámbito anglosajón, Rowe enfatiza esta necesidad de aprender una manera diferente de "leer a Rulfo":

The absence of explanation permits the story to open up a deep and disturbing level of reality, which cannot be resolved by conventional social morality and which one might call primitive, provided that word does not suggest an attitude of superiority. [...] Macario in fact resists rationality which adults seek to impose on children, and by the same token the story confronts the reader with the fact that our own rationality might be distorting and repressing. Thus the process of

³⁸ *Transculturación...* Op. cit.: 52-53.

³⁹ *Juan Rulfo...* Op. cit.: 79.

reading reaches a point where our need to explain is confronted with the fact that this might involve imposing social categories which would explain away and betray the experiences portrayed.⁴⁰

Este arte de "leer a Rulfo" (también para nosotros, lectores latinoamericanos) parece implicar entonces como precondition la necesidad de abrir un espacio a la otredad de lo que leemos. El mismo Rulfo parece haber estado muy consciente de este hecho cuando declaró acerca del impacto psíquico que se imagina reciben los campesinos al verse obligados a trasladarse a Ciudad de México en busca de trabajo:

[...] estas gentes muchas son analfabetas. [...] me interesa la ciudad de México en el aspecto más bien de inmigración. No el aspecto económico, sino tal vez el impacto psíquico, el shock que reciben al querer adaptarse a un medio hostil, que a veces los rechaza y a veces los absorbe. Siempre se sienten un poco angustiados. Tienen otro tipo de sensibilidad esas gentes. Hay que mirar cómo destruyen con facilidad las vidas humanas, por ejemplo. Pero al mismo tiempo en que tal vez les esté vedada cierta posibilidad del dolor, les está vedada la alegría.⁴¹

En esta sección intentaré mostrar algunas manifestaciones de la presencia de este modo de pensar alternativo y de esta manera otra de concebir la realidad propia de la ficción rulfiana. En mi última cita hay un ejemplo que viene perfectamente a cuento para comenzar este análisis, porque uno de los más impactantes *leit motifs* en su ficción es precisamente esa actitud despreocupada, ajena, de muchos de sus personajes hacia la muerte. Como enfatizara Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*,⁴² la muerte no es una palabra prohibida para el mexicano corriente, no es un evento que deba ser escondido o disimulado, como para muchos occidentales, a través de eufemismos; no es tampoco un acontecimiento rodeado necesariamente de dramatismo, de retórica o de desesperación. Se trata más bien de una realidad cotidiana, de una parte de la existencia asumida con una naturalidad que para un extraño resulta pasmosa. Esta familiaridad con la muerte, cuyos vínculos con la tradición del México antiguo ha establecido Martin Lienhard en el caso de *Pedro Páramo*,⁴³ alcanza en los relatos rulfianos extremos increíbles.

⁴⁰ *Ibid.*: 11 y 13.

⁴¹ Reina Roffé. Op. cit.: 77.

⁴² Véase: Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1980: 49. (1ª. ed. 1950).

⁴³ Véase el libro citado *La voz y su huella*, donde leemos: "Una lectura superficial, pero atenta a los elementos 'antiguos' de *Pedro Páramo* descubre, a nivel temático, la abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares de México, más que nada a las concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba [...] Una lectura más

El relato del protagonista de "La cuesta de las comadres" es uno de los mejores ejemplos de esta falta de concernimiento por la vida humana. A pesar de que se trata de una muerte violenta y súbita y de que afecta a personas bastante cercanas al narrador, es enfrentada por él con una impresionante sangre fría como algo completamente irrelevante. El asesinato que él mismo ha cometido es revelado cuando la narración va ya bien avanzada mediante la llana afirmación: "A Remigio Torrico yo lo maté" (10), como si se tratara de un detalle anodino, uno entre muchos otros, que él casi olvida mencionar.

En "El hombre", esta actitud es compartida por José Alcancía quien explica la más cruenta masacre con absoluta naturalidad, sin inmutarse y sin perderse un solo detalle. De manera semejante, los participantes en el diálogo de "Acuérdate" sólo revelan el hecho de la muerte violenta de Urbano Gómez al final mismo de la historia y de nuevo como un elemento más entre los muchos que recuerdan de ese personaje.

Todo esto implica por supuesto la existencia en la sociedad representada de un diferente código de valores morales, un hecho que podría aceptarse sin mayor dificultad a partir de la perspectiva de relativismo cultural asumida por la antropología contemporánea. Pero en los cuentos de Rulfo estos fenómenos van aún más allá, parecen apuntar también hacia una diferencia en el funcionamiento de los procesos mentales. En la mayoría de los personajes rulfianos, estos procesos parecen contrastar con los que un lector estándar consideraría normales. En ellos las funciones lógicas parecieran operar con un distinto ritmo, con un conjunto diferente de criterios y fundados, en fin, en una racionalidad alternativa que bordea en ocasiones la esfera de lo mítico.

Un lector enfrentado —principalmente mediante las narraciones monológicas— con los procesos mentales de algunos de los personajes de Rulfo probablemente resultará impresionado por la extrema lentitud de su desarrollo y por el carácter excesivamente explícito y gradual con el que procede su raciocinio. Al inicio de "Nos han dado la tierra", por ejemplo, la conciencia del narrador parece operar con un razonamiento sumamente elemental y crudo, más bien aditivo que deductivo, como si la inclemente agresión de los elementos naturales y la decepción sufrida al advertir que la tierra asignada a ellos era un trozo de desierto hubiera alterado sus funciones lógicas. Paso por paso y laboriosamente alcanza una conclusión acerca del número total de sus camaradas, conclusión que seguramente aparece como obvia para el lector desde el comienzo:

paciente revela, además, la posibilidad de referir las articulaciones principales de su cosmología literaria a una cosmología mexicana tradicional" (181-182).

Ese alguien es Melitón. Junto con él vamos Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro. Yo los cuento: dos adelante, otros dos atrás. Miro más atrás y no veo a nadie. Entonces me digo: "somos cuatro" (3).

Una situación similar se presenta cuando el mismo narrador-personaje reflexiona acerca de las razones de que él y sus compañeros hayan sido despojados de sus caballos y sus armas. El efecto esta vez resulta de una sutil ironía, una especie de guiño de ojo entre el hablante básico y el receptor del discurso que mantiene sin embargo vigente la ingenuidad del narrador protagonista:

Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado [...] Pero los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos [...] paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo para que se les bajara la comida.[...] Pero también nos quitaron los caballos junto con la carabina (4).

Los procesos mentales del joven narrador de "Es que somos muy pobres" siguen un patrón similar de lentitud, gradualidad e ingenuidad. Parecieran necesitar una abundancia de explicaciones acerca de las relaciones causales efecto que podrían en realidad ser elididas:

[...]la vaca esa que era de mi hermana Tacha porque mi papá se la regaló para el día de su cumpleaños [...] el río se debía de haber llevado, quién sabe desde cuándo, el tamarindo que estaba en el solar de mi tía Jacinta, porque ahora ya no se ve ningún tamarindo (15).

Estas últimas líneas nos remiten a una segunda característica de la representación rulfiana de la mente oral: su estrecha relación con el mundo material concreto y especialmente con el mundo natural. Para el protagonista narrador, el tamarindo que ha desaparecido no es en absoluto indiferente. El se refiere a un tamarindo en particular, "el único que había en el pueblo" (15). Como el viejo peón Esteban de "En la madrugada" respecto de la suya, este muchacho expresa también un sentimiento de especial ternura hacia la vaca llamada "La Serpentina" y hacia su becerrito, y se refiere a ambos como si fueran seres humanos:

[...] no sabemos si el becerrito está vivo, o si se fue detrás de su madre río abajo. Si así fue, que Dios los ampare a los dos (15-16).

El personaje puede abrigar sentimientos tan delicados como éstos hacia la naturaleza y ésta puede también llegar a ser sumamente dura y agresiva en ocasiones. Pero en esta cultura agraria, rural, el mundo natural nunca está lejos de la atención y de los sentimientos de los personajes. Esta proximidad a la naturaleza, esta especie de sentimiento empático de familiaridad con los

animales, las plantas y otros elementos naturales que llega a veces a tener un sabor indudable de animismo, puede percibirse en múltiples pasajes de los relatos rulfianos.

Una exploración exhaustiva de este fenómeno debería prestar particular atención a la llamativa presencia tanto real como simbólica de animales en "El llano en llamas", al frecuente uso de analogías animales en "Paso del Norte", a la naturaleza casi animal del niño narrador de "Macario", y sobre todo a la curiosa mezcla de elementos naturales externos y procesos internos en "Es que somos muy pobres". Este último caso resulta particularmente impactante porque el narrador logra unificar como si se tratara de un sólo proceso la invasión del río crecido y salido de madre que produce la inundación del poblado y el proceso de cambios orgánicos sufrido por su hermana Tacha con el advenimiento de su pubertad, siendo ambos percibidos como señal ominosa de males por venir:

La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas [...] Esa es la mortificación de mi papá. Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. **Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y mientras, la creciente sigue subiendo.** El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (16-17).

Como hemos visto, diferentes áreas de la realidad son presentadas ante el lector a través de percepciones y concepciones que le son ajenas. En uno de los cuentos, sin embargo, esta sensación de alteridad es magnificada al extremo y puede ser percibida como conjunto. "Luvina" es la sede de esta confrontación, porque se trata justamente de un relato acerca del conflicto entre dos diferentes culturas encarnadas en la gente del pueblo por una parte y por la otra por el maestro, su familia y el colega recién llegado que actúa como su fantasmal interlocutor. Un maestro innombrado, sentado en la fonda de un villorrio cercano, trata de transmitir a su silencioso y también anónimo interlocutor la extraña experiencia que él y su familia han vivido en Luvina, mientras trabajaba o trataba de trabajar como maestro en la escuela local. Su recuento, que ocupa la mayor parte de la historia, está flanqueado por el relato de un testigo extradiagético que sin mayor comentario nos informa acerca de las acciones del maestro en la fonda.

Como la mayoría de las narraciones monodialógicas que estudiaremos en el próximo capítulo, "Luvina" es una exploración del contraste entre dos universos heterogéneos y dos códigos culturales contrastantes. En "Luvina" tanto el maestro como su interlocutor que supuestamente viene a tomar su lugar en la escuela del pueblo, pertenecen en principio a una cultura occidentalizada y letrada. Como docentes que son, han venido precisamente —respondiendo a una tradición generada por el ideal de Vasconcelos— a transmitir y consolidar esa cultura a través del sistema escolar. Mientras tanto, la cultura otra, la oral, rural, tradicional, aparece sólo a través de las percepciones del protagonista y de los efectos que ha causado en él. Este relato y su protagonista constituyen por tanto un caso especialmente interesante de transculturación narrativa.

Y es que el discurso de este personaje es ante todo un testimonio de la radical extrañeza, del agudo sentimiento de alteridad que él experimenta en Luvina. Esta impresión de un mundo ajeno, hostil, absurdo, va surgiendo gradualmente en diferentes momentos del relato. Al comienzo (60-61), queda perplejo al enfrentarse con esa naturaleza árida, estéril, agresiva de "piedras crudas" y "plantitas tristes", donde el cielo está siempre nublado sobre "aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos" y la tierra aparece "reseca y achicada como un cuero viejo", lleno de "terrones endurecidos como piedras filosas". Para ese maestro, Luvina aparece entonces como un lugar muy triste, donde el viento es "la imagen del desconsuelo" y su silbido incesante deviene un símbolo potente, omnipresente de la extrañeza.

La otredad de semejante pueblo viene a ser reforzada por su contraste con el presente de la narración en la "fonda", donde el ambiente es más bien tranquilo y alegre y es referido por el narrador testigo con palabras que evocan sentimientos similares:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los cachimines; el rumor del aire moviendo suavemente las ramas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda (61).

Sabemos también acerca de la primera impresión recibida por el maestro al llegar al poblado quince años atrás: "Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire" (63), una iglesia abandonada, ni fonda ni posada. Sólo el sentimiento de ser espiado por las rendijas de puertas y ventanas. La situación empeora sin embargo cuando se encuentra con algunos de los pobladores, porque le parecen raros y atemorizantes, en especial la bandada de viudas a quienes llama "parvada de murciélagos", "figuras negras sobre el negro fondo de la noche" (64).

En su exploración del pueblo atiende en particular a las diferencias culturales en la percepción del tiempo ("es que allá el tiempo es muy largo",

64), de la muerte, ("que para ellos es una esperanza", 65) y de las extremadamente duras condiciones de vida que los luvinenses consideran como inevitable ley y mandamiento divino (véase por ejemplo pp. 64-65). El maestro se refiere también a las costumbres diferentes, advirtiendo a su relevo docente sobre el impacto que probablemente recibirá en un lugar donde no se consigue ni cerveza:

[...] allá ni siquiera eso se consigue. [...] Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. Yo que se lo digo (62).

El mayor choque cultural ocurrirá, sin embargo, cuando el maestro se vea enfrentado cara a cara con los luvinenses, conozca sus opiniones sobre el gobierno, constate su fidelidad a sus antepasados, y sobre todo sus creencias, de fuente predominantemente indígena al parecer, acerca de su relación mítica con el sol y con el viento:

Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba (66).

Para el maestro, entonces, *el Otro* es de hecho Luvina. Y esta impresión de alteridad de hace explícita en su dificultad de encontrar las palabras adecuadas, capaces de transmitir semejante experiencia. Es por ello que continuamente se ve forzado a apoyarse sobre oraciones de carácter comparativo y por ello que, con llamativa frecuencia, se repite la frase "como si". Al final, la atmósfera de Luvina se vuelve completamente irrespirable para él:

Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad (65).

Se siente decepcionado porque ha perdido la batalla cultural. Fue enviado allí para "civilizar" aquella gente primitiva e ignorante, pero su batería de ideas modernas, occidentalizadas, resultó rechazada y es él quien en definitiva termina poniéndolas en tela de juicio, preguntándose si tenían algún valor:

Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. [...] En esa época tenía yo mis fuerzas. Estaba cargado de ideas... usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo (66).

De manera semejante, en este "experimento" su integridad moral y psicológica también se desmoronan y lo hallamos al final alienado, solo,

emborrachándose para soportar su desesperación, narrando su triste historia a un interlocutor silencioso, fantasmal, como si fuera una víctima paradigmática de las dificultades del diálogo intercultural.

Bajo la óptica de esta perspectiva no es difícil advertir, a partir de una primera lectura de los relatos rulfianos que este mundo representado está muy lejos del que podría concebirse desde un marco de pensamiento urbano, modernizado, letrado y "oficial". Sus personajes muestran más bien una visión de la realidad que tiende a ser local y práctica, en vez de panorámica o intelectual. Sólo saben sobre lo que se vincula con su experiencia personal y dan razón de lo que se relaciona con el conjunto de valores que recibieron de sus antepasados a través de la tradición oral. Una buena muestra de este "parroquialismo" de su mirada es la manera limitada, reducida, local, como son percibidos por ellos los eventos de relevancia nacional como la Revolución Mexicana y particularmente la rebelión de los Cristeros o la reforma agraria. Una visión de conjunto de estos procesos se encuentra llamativamente ausente de esta narrativa. Los acontecimientos son percibidos únicamente en una escala concreta, limitada, aquella que guarda relación directa con sus vidas. Ese es el caso de la cuadrilla rebelde recibida por Pedro Páramo en su hacienda, o el de la injusta distribución de la propiedad en "Nos han dado la tierra". En este sentido, el narrador de "El día del derrumbe", en su recapitulación de lo ocurrido durante la visita del gobernador, nos entrega una interesante revelación acerca de la concepción de los sucesos y las figuras "históricas" en el ámbito de su comunidad:

Y a la hora de los discursos se paró uno de sus acompañantes [...] Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquel. Siempre creímos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función. Hasta que el catrincito aquel nos vino a decir que se trataba de don Benito Juárez (95).

Como puede observarse, hasta en el caso de una persona supuestamente bien informada como el narrador de este relato se muestra ignorante acerca de los héroes nacionales de primera magnitud y sobre el proceso histórico general tiene sólo una idea vaga y confusa.

Con relación al gobierno en sí mismo, lo que se percibe es un sentimiento de rencor y desconfianza, expresado por ejemplo de manera nítida en algunas de las respuestas de los luvinenses al maestro. Este parecía haber anunciado alguna ayuda oficial, pero termina convencido también en este sentido de su error, como parte del proceso transcultural que está viviendo:

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, Profesor? ¿Tú conoces al gobierno? Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.

Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no sabe si existen (65-66).

Ahora bien, el clímax de este rechazo de la perspectiva oficial se encuentra en "El día del derrumbe", donde "el gobierno", una idea que sintetiza en sí misma lo que es ajeno a la comunidad, resulta encarnado por la figura del oportunista y abusivo gobernador del Estado quien viene supuestamente a traerles ayuda después del derrumbe del que han sido víctimas, pero quien termina comiendo y bebiendo a su costa y pronunciando un discurso ridículamente retórico, lleno de palabras altisonantes y vacío de ideas. El narrador, un miembro de la comunidad cuyos sentimientos parecen ser compartidos por su interlocutor inmediato y por toda la audiencia, hace algunos finos comentarios satíricos acerca de la apariencia y conducta del gobernador y en especial sobre su grotesco apetito y sus pésimos modales de mesa, que nos entregan una imagen bastante realista de su verdadero valor:

La gente estaba que se le reventaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajalote y de que si había chupado los huesos y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándolas con salsa de guacamole; en todo se fijaron. Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta que sólo le sirvió para espolvorearse de vez en cuando los bigotes (95).

Se puede notar también que el centro de atención del cuento es la manera de hablar del "afuerreño". Y es que el uso del lenguaje —del lenguaje hablado, principalmente— parece ser uno de los focos de confrontación intercultural en las obras de los escritores que aquí nos interesan. La mayor parte del cuento está centrada así sobre el discurso oficial pronunciado por el gobernador. Al presentarse esta pieza oratoria como su principal aporte a un pueblo afectado por gravísimas dificultades a causa del derrumbe, no deja de significar una fina parodia de la revolución que para algunos mexicanos no fue mucho más allá de las palabras retóricas. Melitón parece haber aprendido el discurso de memoria y sus compueblanos le piden que repita algunos fragmentos como la parte culminante de aquella función. Esta recitación, por supuesto, que parece repetirse de cuando en cuando, lejos de significar un homenaje, funciona más bien como burla paródica y carnavalesca. Aparte de "Anacleto Morones", es éste el único cuento rulfiano donde el humor es utilizado en forma consistente

como recurso literario. Nótese que aquí la presencia de repeticiones y redundancias —a diferencia de las observadas en otros textos donde se desea producir un efecto de oralidad popular— tienen como fin acentuar el ridículo y el absurdo de la situación:

Fui parco en promesas como candidato, optando por prometer lo que únicamente podía cumplir y que al cristalizar tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos. [...] Sí, conciudadanos, me laceran las heridas de los vivos por sus bienes perdidos y la clamante dolencia de los seres por sus muertos insepultos bajo esos escombros [...] yo en los considerandos de mi concepto ontológico y humano digo: ¡Me duele! [...] (97).

Pero este humor satírico, cómico y trágico a la vez, conduce al lector desde la sonrisa hasta la reflexión sobre los problemas de la comunicación cultural, porque la conducta del gobernador y de su comitiva expresan una concepción oficial acerca de la inferioridad de los campesinos. De acuerdo con los principios de la narración rulfiana, el relato elige la perspectiva popular, para realizar así una inversión carnavalesca, donde la figura de autoridad resulta burlada por sus súbditos con el fin de restablecer el balance social perdido. El derrumbe y la visita del gobernador, eventos que muy probablemente habrían sido reportados por los medios de comunicación de una manera radicalmente diferente, son representados aquí desde la perspectiva popular y local proveniente de un contexto de oralidad cultural.

"El día del derrumbe" presenta aún otro aspecto interesante desde el punto de vista de la construcción ficcional de una modalidad de pensamiento dominada por la oralidad: la presencia y el funcionamiento de la memoria. Los dos participantes en el diálogo están tratando de reconstruir un evento de importancia para la comunidad. Lo hacen frente a una audiencia anónima ("esos señores") en un esfuerzo por establecer ciertos hechos de la reciente historia local, según pareciera. A pesar de que no se trata en absoluto de una situación ritual, seria o formal, es una práctica que forma parte del ámbito de la cultura oral. En ella, el "oficiante" principal insiste en reiteradas ocasiones acerca de la importancia de la memoria ("¿Tú no te acuerdas?" [...] "Eres bueno para eso de la memoria, Melitón [...] Tú que tienes tan buena memoria": 94-95) y Melitón parece de hecho haber aprendido el discurso de memoria, al menos aquellos fragmentos donde las circunstancias favorecían su concentración.

Este ejercicio de memorización es importante para la comunidad en su conjunto —a pesar de que se refiere a sucesos y personas que pueden parecerse poco significativos— porque implica la posibilidad de recordar sin apoyarse en documentos escritos. En "Acuérdate", otro de los cuentos de *El llano en llamas*, desde un comienzo, desde el título mismo, el narrador reitera

muchas veces la misma forma imperativa del verbo, así como otras expresiones semánticamente próximas:

Te debes acordar de él (71).

[...] la debes haber conocido (72).

[...] sólo que te falle mucho la memoria no te has de acordar de eso (72)

Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo (73).

En este cuento, que de principio a fin es uno de esos fragmentos de habla mencionados antes, los esfuerzos orientados hacia el recuerdo preciso de nombres propios y vínculos familiares entre la gente del pueblo son ayudados por un recurso mnemotécnico: el uso de una especie de cadena genealógica que guarda cierta semejanza con las genealogías orales tradicionales como las que podemos encontrar en Homero, en la Biblia, o en algunos relatos cosmogónicos de fuente indígena:

Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas [...] Acuérdate que le decíamos el Abuelo por aquello de que su otro hijo, Fidencio Gómez tenía dos hijas muy juguetonas: una prieta y chaparrita [...] otra que era rete alta [...] Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena [...] (71).

Los dichos, refranes y proverbios también funcionan en las culturas orales tradicionales como elemento de ayuda-memoria no sólo con el fin de preservar y transmitir el conocimiento, sino también de estructurarlo y hacerlo accesible y funcional. Y estas formas están presentes por supuesto en la narrativa rulfiana de maneras que testimonian la aguda capacidad creativa de las colectividades populares. En "Paso del Norte", por ejemplo, el discurso del padre, que evidencia un tono autoritario y didáctico, es particularmente rico en este tipo de expresión cuya función parece guardar relación con las repeticiones formulaicas que mencionábamos más arriba:

Y como dice el dicho: "si la campana no repica es porque no tiene badajo" (78). Trabajando se come y comiendo se vive. Apréndete mi sabiduría. Yo estoy viejo y ni me quejo (79).

El trabajo da pa todo y continás pa las urgencias del cuerpo (79).

...soltarme como caballo entre las milpas (79).

[...] otros [...] han pasado como las aguas de los ríos, sin comerse ni beberse (79).

Apréndete esto, hijo: en el nidal nuevo, hay que dejar un güevo (80).

Aprende algo [...] Restriégate con tu propio estropajo (80).

En esta última sección del capítulo dedicado a Rulfo, he tratado de mostrar varios síntomas de la presencia de una "mente oral", recursos usados por el autor en su propósito de representación ficcional: un conjunto diferente de valores y principios, así como una racionalidad alternativa son evidenciados en la actitud predominante de los personajes hacia la muerte y en sus procesos de razonamiento llamativamente lentos, graduales, explícitos e ingenuos. La preeminencia del mundo concreto y la relación empática con la naturaleza aparecen también como una característica común que apunta en la misma dirección. Mientras tanto, la otredad cultural aparece como conjunto en "Luvina", un cuento que por ello se convierte en pieza crucial para comprender el conflicto cultural. La perspectiva local e inmediata es también constante. No hay señales de una visión más abstracta o más amplia, de carácter histórico o dimensión nacional sobre la realidad, y esto queda claramente reflejado en las ideas de los campesinos acerca de las figuras históricas, del gobierno y de sus representantes. Finalmente, la relevancia de la memoria en el medio oral no sólo aparece temáticamente representada, sino también encarnada por el carácter proverbial de la sabiduría popular. En pocas palabras: las concepciones, las maneras características de percibir y de pensar de una comunidad oral tradicional, aquellas que Rulfo compartió, al menos parcialmente, durante su infancia, son apropiadas exitosamente por el escritor con el objeto de producir en sus lectores una impresión de aquella alteridad, de aquel mundo otro.

A pesar de que muchos otros elementos de la narrativa rulfiana pudieran ser también analizados en este capítulo como parte de esta exploración de la presencia de la oralidad en su proyecto ficcional, es necesario volver ahora la mirada y la atención hacia otro escritor y hacia otro aspecto de nuestro objeto de estudio, con el fin de obtener una visión más amplia y completa del problema.

CAPÍTULO CUARTO
EL MONODIALOGO COMO ESTRATEGIA NARRATIVA ORAL
EN JOÃO GUIMARÃES ROSA

¡Ah, pero en el centro del sertón, lo que es locura a veces puede ser la razón más cierta y de más juicio!

GRAN SERTÓN: VEREDAS¹

El guión que precede a la primera palabra de la novela *Gran Sertón: Veredas* introduce el relato en primera persona del viejo Riobaldo Tararana, un discurso oral ficcionalizado que se desarrolla, sin solución de continuidad,² a lo largo de las casi quinientas páginas de la novela, recogiendo los avatares de su vida de *jagunço*, así como las reflexiones e interpretaciones sobre el sertón que van siendo enhebradas por su memoria de contador oral a esa extensa exposición autobiográfica.³ Ahora bien, no se trata aquí de un monólogo tradicional ni de un discurso interno del tipo “corriente de conciencia”. El habla de Riobaldo está siempre dirigida a un narratario ilustrado y de procedencia urbana. La presencia de este interlocutor, aunque tiene sólo un carácter latente, aunque no aparece representada sino de manera indirecta, está sin embargo señalizada con muchísima frecuencia a lo largo del relato y resultará —como veremos— fundamental para comprender la economía narrativa de la novela en tanto proyecto estético ideológico.

¹ João Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1963. (1ª. ed. 1956). En este trabajo citaremos —siempre que no se indique otra cosa— de la reconocida versión española de Angel Crespo: *Gran Sertón: Veredas*. Barcelona. Seix Barral. 1975: 215.

² En efecto, carece el texto de divisiones internas en partes, capítulos o fragmentos; está igualmente exento de la intervención directa de otros hablantes y, por supuesto, de la conducción enmarcadora o interpretativa de un narrador extradieгético

³ La memoria personal se imbrica así con las interrogantes morales, psicológicas, metafísicas que lo han angustiado durante la vida: Dios y el Diablo, el alma, el poder, el amor, la compasión, la posibilidad de conocer y de juzgar, la justificación de la conducta humana.

Ya en 1965, el crítico brasileño Roberto Schwarz había llamado la atención sobre este rasgo fundamental e innovador de la novela, calificando el discurso riobaldino que la constituye enteramente de “diálogo pela metade”, de “monólogo inserto em situação dialógica”.⁴ Unas dos décadas más tarde, Angel Rama, en su obra germinal *Transculturación narrativa en América Latina*, sugiere para esta peculiar modalidad ficcional el acertado término de *monodílogo*, definiéndolo —a partir de Schwarz— como “habla que nace de un interlocutor que la promueve”.⁵ Dentro de la tesis general del libro, el monodílogo es propuesto como una de las más notables respuestas narrativas transculturadas al conflicto entre la tendencia literaria regionalista —portadora en cierta medida de la herencia cultural de las comarcas interiores del continente, pero ya caduca en su forma tradicional a mitad de este siglo— y los aportes modernizadores de la vanguardia narrativa europea y norteamericana:

Este interlocutor que nunca habla, pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del “reportaje” para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral. [...] es por lo tanto el esfuerzo por construir una totalidad, dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural, pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador. Este mismo está transculturado, pues para realizarse apela en primer término a una manifestación tradicional, el discurso hablado, extendiéndolo homogéneamente a todo el relato.⁶

Tanto Schwarz como Rama enfatizan —y con toda razón— el carácter activo, catalizador, unificante, del destinatario del discurso. Y es que en realidad su presencia —indirecta e implícita— testimonia, representa, el influjo de la modernización sobre sectores campesinos, relativamente aislados. Esta presencia, como hemos dicho, es sólo latente, indirecta. Desde la perspectiva de este trabajo, me parece muy necesario también poner de relieve y encontrar explicación a tal marginación del interlocutor ilustrado, a su postergación y rebajamiento, cuando se le silencia sistemáticamente para dar primacía al discurso oral popular a través de la estrategia narrativa monodialógica.

No quiero decir con esto, por supuesto, que *Gran Sertón: Veredas* o ninguna de las obras de Rosa pueda ser leída como una pura representación mimética del habla popular real. Esta narrativa, por el contrario, ha sido ampliamente reconocida como una de las elaboraciones de lenguaje más radicalmente innovativas de la literatura contemporánea. *Gran Sertón: Veredas* en particular, sin duda el producto culminante de la obra literaria rosiana, es considerada correctamente por la crítica como una de las más complejas

⁴ Roberto Schwarz: “Grande Sertão: a fala”. En su *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1965: 38.

⁵ *Loc. cit.*: 46.

⁶ *Ibid.*: 46-48.

novelas latinoamericanas de todos los tiempos. Y una de sus dificultades reside precisamente en el hecho de que esta sofisticada estructura artística ha asumido como su fuente cultural fundamental y se ha apropiado de múltiples formas orales y tradicionales de pensamiento y expresión. En el perfecto equilibrio logrado por Rosa entre elementos de la cultura rural y las formas literarias más modernas y refinadas parece estar la clave de su éxito como renovador del regionalismo.⁷ Acerca de este difícil balance obtenido por Rosa, Alfredo Bossi ha expresado:

La transfiguración de la vivencia rústica, ¿interesa *principalmente* en cuanto mensaje o en cuanto código? Lo que va a quedar en primer plano en la conciencia del hombre culto, ¿será el replanteo de la vida y de la mentalidad rural y agreste o el experimento estético? Es cierto que la crítica más reciente, prefiriendo el punto de vista técnico en el espíritu del neoformalismo, tiende a pasar por alto la compleja red de estilos de pensamiento que sirvieron de contexto y subyacen a la ficción de Rosa. Una lectura que ignore estas vinculaciones puede derivar hacia una curiosa ideología, especie de trascendentalismo formal, no menos arriesgada que el contenidismo bruto que le es simétrico y opuesto. Una vez más se impone la búsqueda del nexo dialéctico que desnude la homología entre los planos inventivos de la obra y sus contextos de base.⁸

A pesar de que *Gran Sertón: Veredas* ha sido ya estudiada desde muchos enfoques y utilizando diversas metodologías,⁹ parece necesario también atender a la manera como esta adopción de una estrategia narrativa particular, el “monodílogo”, contribuye a este balance. Desde este último punto de vista, el monodílogo puede válidamente interpretarse como una llamada de atención hacia el acercamiento problemático, hacia la toma de contacto conflictiva entre dos universos culturales diferentes, entre dos formas de pensamiento y expresión heterogéneas.¹⁰ Se trata del (des)encuentro, del diálogo a medias, entre el habla manifiesta del sertanero Riobaldo y el discurso activo, pero implícito, acallado, del otro personaje sólo indirectamente referido que es su entrevistador foráneo, quien queda así descentrado, desplazado a la condición marginal de otro.

⁷ Véase: Antônio Cândido: *Op. cit.*: 353.

⁸ Alfredo Bossi: *Historia concisa de la literatura brasileña*. México. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. 1979: 462-463.

⁹ Además de los textos ya citados, véase: Leonardo Arroyo: *A cultura popular em “Grande Sertão: Veredas”*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora. 1984. Antônio Cândido: “O homem dos Avestos”. En su *Tesse e Antitesse*. São Paulo. Editora Nacional. 1962. Walnice Nogueira Galvão: *As formas do falso*. São Paulo. Perspectiva. 1972. José Carlos Garbuglio: *El mundo mágico de Guimarães Rosa*. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro. 1973. Paulo de Tarso Santos: *O diálogo no “Grande Sertão: Veredas”*. São Paulo. HUCITEC. 1978.

¹⁰ En este sentido, resulta relevante el concepto de literaturas heterogéneas propuesto por Antonio Cornejo Polar en “Sobre el concepto de heterogeneidad” (88) y en otros trabajos de su volumen *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, ya citado.

Ese otro, ese "usted" al que Riobaldo no deja de aludir, puede legítimamente ser imaginado, a partir del texto, como un etnólogo, que encuentra en el ex-jefe jagunço, con toda su rica experiencia, su memoria prodigiosa, su potencia reflexiva, un informante de primera. Es cierto que ese etnólogo aporta la motivación (su pesquisa) y el marco de referencia (la entrevista) sobre los que se estructura el texto en tanto novela. Sin embargo, esa labor inductora y conductora del supuesto diálogo la realiza el investigador desde una respetuosa fantasmalidad, desde una casi-ausencia. Esta extrapolación del interlocutor letrado —significativamente paralela a la estratégica elisión del narrador extradiegético— tal vez pueda ser explicada como intento por evitar que su perspectiva interpretadora, inevitablemente ajena, etnocéntrica y más prestigiosa por su cercanía a una óptica occidental y modernizada, reduzca u opaque la relativa autonomía y peculiaridad del relato oral popular, regido por lo que hemos denominado una matriz de oralidad.¹¹

Y es que si la estrategia textual que nos interesa apunta hacia la producción en el lector de una *impresión de otredad*, de alteridad cultural, entonces la voz popular ficcionalizada debe bastarse a sí misma, debe permanecer ajena a toda pretensión explicadora, tanto por parte de un potencial narrador ficcional de tipo enmarcador, como de ese personaje ausente que es el interlocutor letrado del discurso oral. En ambos casos, tal intervención funcionaría como un poderoso filtro racionalizador, capaz de mediatizar, de traducir a su propio código y, por tanto, de desvirtuar un habla y una posición ideológico-cultural que la novela se propone representar ficcionalmente de manera directa.

Esta dialéctica de complementariedad y conflicto entre lo presente en el relato (la voz y la perspectiva de Riobaldo) y lo ausente pero imaginable a partir de aquella voz (las preguntas y anotaciones del etnógrafo, así como las concepciones sobre las que éstas se fundan), produce, a lo largo de la novela una imagen viva y patente del conflicto de comunicación cultural entre los sectores tradicionales/orales/regionales y aquellos modernizados/letrados/urbanos, dentro del heterogéneo proceso cultural latinoamericano.

Si en el capítulo anterior nos propusimos ofrecer un análisis relativamente minucioso del trabajo de lenguaje y de la construcción de una perspectiva oral en la obra de Rulfo, nos parece conveniente dedicarnos en esta oportunidad al examen de algunos recursos narrativos (y principalmente de la utilización de la modalidad monodialógica) usados por Rosa con una finalidad semejante de aproximarse a la ficcionalización de las comarcas orales. El interés de este

¹¹ Consúltase la sugestiva reflexión que ofrece Javier García Méndez respecto de la representación ficcional del habla oral cotidiana en el proceso de la narrativa latinoamericana: "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana". *Casa de las Américas*. 163 (1987): 10-30.

análisis de la estrategia narrativa monodialógica para el objetivo central de nuestro trabajo viene a ser incrementado por el hecho de que no es ella una modalidad exclusiva de *Gran Sertón: Veredas*, sino que está presente en forma germinal en otros relatos rosianos y es aprovechada al máximo en algunas de las obras de Rulfo y Roa Bastos, con un funcionamiento semiótico llamativamente similar.

1. EL Y EL OTRO

Como primer paso en el análisis del monodialogo, parece necesario aclarar cuál es la situación narrativa donde se desarrolla la novela. A partir de los datos —fragmentarios y ambiguos— aportados por el narrador, el monodialogo vendría a ser una de las dos "mitades" de una entrevista antropológica realizada hacia fines de los años veinte (95) en la casa de hacienda del viejo Riobaldo Tararana. El entrevistador, que permanece allí como su huésped al menos por tres días, ha venido en su "yip" de una "ciudad grande"; es un "doctor" "sesudo e instruido" (15) que se propone "en serio explorar al raso este mar de territorios [el sertón] a fin de comprobar lo que hay" (26). La entrevista aparece así como una parte del proceso de recolección de datos de una investigación cuyo objeto parece centrarse en el sistema de creencias y costumbres del sertón. Implícitamente, pues, el entrevistador aparece como quien pregunta, escucha, apunta en su cuaderno de notas, repregunta y reacciona verbal o gestualmente, mientras Riobaldo va contando la historia de su vida.¹²

Si bien este último no es un analfabeta, puesto que se manifiesta capaz de leer, de escribir cartas y versos, y hasta ha llegado —por tener esa instrucción— a actuar como "maestro" y "secretario" del caudillo Zé Bebelô, tampoco es propiamente un hombre ilustrado. Su educación formal es mínima y su sabiduría se basa sobre todo en lo aprendido de la experiencia personal. Es por esto que, particularmente al comienzo del relato, Riobaldo manifiesta hacia su entrevistador una actitud de marcado respeto, de admiración y acatamiento, y hasta de envidia por su disciplinada formación intelectual. "Soy sólo un sertanero —dice—, entre tan altas ideas navego mal. Soy muy pobre cuitado. Envidia tengo de gentes conforme usted, con toda lectura y suma doctoración"

¹² Resulta interesante constatar la vinculación entre esta entrevista ficcional y las muchas entrevistas reales efectuadas por Guimarães Rosa en el sertón, años antes de escribir su novela. Teresinha Souto Ward ha documentado esta vinculación puntual entrevistando a uno de los informantes reales del novelista, Manuel Nardi, quien recuerda así a su entrevistador: "Ele panhou os dado, que ele trouxe uma ruma assim de caderno espiral, pendurava aqui no pescoço. Um lápis também pendurando junto com o caderno; Tudo que ele via ele perguntava. Uma pessoa contava uma estória, ele tomava nota. Qualquer piada que saísse ele tomava nota daquilo." *O discurso oral em "Grande Sertão: Veredas"*. São Paulo/Brasília. Duas Cidades. 1984: 83.

(18). Hasta la utilización de la forma imperativa, por parte de Riobaldo, se inserta casi siempre dentro de esta actitud de sumisión, como cuando dice "tolere usted" (13), "no me recrimine" (14), "supervise usted mi describir" (179) o "No [me] juzgue usted" (327).

Así llegamos a un aspecto central de la relación: la necesidad mutua. Y es que si bien el etnólogo requiere de Riobaldo como "informante", le sirve a su vez como auditor y comentarista "calificado" de su discurso:

Se ve que usted sabe mucho, firme de ideas, además de tener título de doctor. Se lo agradezco, por consiguiente. Su compañía me proporciona altos placeres. En verdad me gustaría que viviese aquí, o cerca, sería una ayuda. Aquí no se tiene convivencia que instruya. [...] ¿Eh, que se va? ¿Jajá? Es que no. Hoy no. Mañana, no. No lo consiento. Usted me disculpe, pero en empeño de mi amistad, acepte: usted se queda. Después el jueves de mañana temprano, si usted quiere irse, entonces se va, aunque me deje sintiendo su falta. Pero hoy o mañana no. ¡Una visita en casa, conmigo, es por tres días! (26).

Progresivamente el lector va descubriendo que el narrador protagonista es también, a su manera, un investigador. Su propósito no es tanto el de contar su vida, sino —a través de este relato y de la interacción con su interlocutor— el de avanzar hacia una comprensión de sí mismo y del mundo:

¿Subentiende usted lo que es eso? [...] Yo sé que esto que estoy diciendo es dificultoso, muy entrenzado. Pero usted va adelante. Lo que envidia es la instrucción que usted tiene. **Yo querría descifrar las cosas que son importantes.** Y lo que estoy contando no es una vida de sertanero, sea que fuese yagunzo, sino la materia vertiente. Querría entender del miedo y del valor, y de la gana que lo empuja a uno a hacer tantos actos, dar cuerpo al suceder. [...] usted es hombre sobrevenido, sensato, fiel como papel, usted me oye, piensa y repiensa y redice, entonces me ayuda. Así es como cuento [...] Voy a hablarle. Le hablo del sertón. [...] Lo que mucho le agradezco es su fineza de atención (80-81).

En este proceso, Riobaldo siente que la interacción con una presencia contrastiva es fundamental. Por eso busca sin cesar el establecimiento de un terreno común, donde esta interacción pueda fundarse. Su relato avanza entonces apoyado, continuamente escoltado, por formulaciones metadiscursivas del tipo "¿Subentiende usted lo que es esto?" (80), o "a lo que, le digo a usted, pregunto, ¿es en la vida así?" (99); formulaciones que atestiguan esa necesidad apremiante de confirmar si el otro va siguiendo, comprendiendo, compartiendo, sus propias interrogantes e interpretaciones, y es capaz, consecuentemente, de ayudarlo: "Lo que le cuento a usted —expresa— es lo que sé y usted no sabe; pero lo que principal quiero contar es lo que no sé si sé, y que puede que usted sepa" (175).

En el ejercicio de esta interacción entre los dos investigadores, que buscan alcanzar sus propios objetivos en sus respectivas pesquisas, se produce

un cierto grado de acercamiento, de amistad, de confianza. Es en este momento cuando pareciera despuntar un diálogo intercultural exitoso. Cada dialogante, sacrificando su comodidad y sus ventajas, se desplaza en cierta forma de su territorio al aceptar algunas de las condiciones del código cultural ajeno. El entrevistador ha dejado la "ciudad grande" para internarse en el sertón, un terreno que le es desconocido y presumiblemente incómodo, si no hostil; y debe hacer un esfuerzo para comprender lo que le es extraño, inhabitual. Riobaldo, por su parte, se esfuerza por hacer inteligibles sus relatos y reflexiones, y busca comprobar frecuentemente la efectividad de sus esfuerzos de acercamiento. Ambos se necesitan mutuamente como otredades correlativas. Ambos podrían —sabemos al menos que Riobaldo lo intenta— aprovechar la diferencia ofrecida por el otro —su otredad, precisamente— para comprenderse a sí mismos. Entre ellos pareciera producirse en un cierto momento lo que el intelectual marroquí Abdelkebir Khatibi ha llamado un *código de hospitalidad* en la interacción; es decir una zona de acercamiento, de confluencia, un espacio de apertura —manifestado principalmente a través del lenguaje verbal y gestual— al imaginario del interlocutor, una aceptación de la mutua otredad cultural como oportunidad de contraste iluminador.¹³ Precisamente así lo entiende Riobaldo cuando dice:

Usted es hombre de pensar lo de los otros como si fuera lo suyo (79). No sé. No sé. No debía estar recordando esto, contando así lo sombrío de las cosas. [...] Usted es de fuera, amigo mío pero mi extraño. Mas, tal vez, por eso mismo. Hablar con el extraño así, que bien oye y luego lejos se va, es un segundo provecho: es como si hablase conmigo mismo. Mire vea: lo que es ruin, dentro de uno, uno lo pervierte siempre por apartarlo más de sí. ¿Para eso es para lo que mucho se habla? / Y sus ideas instruidas me proporcionan paz. Principalmente la confirmación que me ha dado de que el Tal no existe [...] (36).

En estos momentos, la comunicación intercultural positiva, productiva, parece viable. Después de todo, el diálogo representado en la novela puede pensarse como un intercambio entre "colegas" investigadores, cuyos saberes resultan complementarios.¹⁴ Pero es entonces precisamente, en el mismo momento en que creemos estar más cerca de una posible colaboración entre pares, cuando aparece la honda fractura que los distancia, cuando se manifiesta

¹³ Abdelkebir Khatibi: "Nationalism and Internationalism in Literature". Ponencia inédita presentada ante la Conference in Cross-cultural Studies. Universidad de Essex, Inglaterra. Julio de 1986.

¹⁴ Hay momentos cuando la humildad característica de Riobaldo cede terreno ante su certeza de la importancia de su saber y de su contribución al conocimiento. En medio del relato dice por ejemplo (y aquí se impone citar de la versión original): "Figuro de *cientificar* no senhor" (402), lo que la traducción española vierte como: "Me figuro instruirle a usted" (320).

más claramente la diversidad y hasta la incompatibilidad de sus saberes respectivos, así como la de sus proyectos y modos de investigación.

Como su contraparte, Riobaldo es un buscador y un conocedor; pero sus procesos noéticos, sus métodos de acceso, producción y conservación del conocimiento, difieren sustancialmente de los de su entrevistador, testimoniando de esta manera una de las más importantes implicaciones de la diferente fuente cultural, básicamente oral en el primer caso y letrada en el segundo. Sus hondas exploraciones en aquello que —desde un sistema académico, ilustrado— categorizaríamos como filosofía, teología, ética, psicología, sociología o historia, van desdoblándose a lo largo del relato hasta aportar la imagen indudable de un hombre sabio. Esta sabiduría, sin embargo, no proviene de una enseñanza formal, ni de los pocos libros que manifiesta haber leído. Su origen está más bien en la experiencia informal que la vida trae consigo día tras día,¹⁵ en la enseñanza oral transmitida a menudo a través de dichos y refranes¹⁶ y en la propia ponderación detenida de los problemas que le interesan íntimamente: “Hay cosas de todas clases —dice. Viviendo se aprende; pero lo que se aprende, más, es sólo a hacer otras preguntas mayores” (310). No se trata pues de una indagación meramente intelectual, de una investigación académica entendida y asumida como carrera profesional, sino de una búsqueda angustiada, existencial, donde se le va la vida. Como si la batalla entre Dios y el Diablo —

¹⁵ La profundidad de su reflexión, su capacidad poética para expresarla y su dependencia de la experiencia directa, vivida, pueden percibirse en el fragmento siguiente: “Usted... mire vea: lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas; pero que siempre van cambiando. Afinan o desafinan. Verdad mayor. *Es lo que la vida me ha enseñado*. Eso es lo que me alegra un montón” (24).

¹⁶ Desde la primera página de la novela, abundan las formas proverbiales que constituyen una de las marcas más características de la producción oral. Conforman ellas un verdadero código de principios y valores, además de un valioso recurso mnemotécnico y un mecanismo estructurador del discurso. Cito, como muestra algunos fragmentos de la página inicial: “En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pan o torta según te importa... el sertón está en todas partes. / ¿Del demonio? No estoy glosando. Pregunte usted a los habitantes. Con falso recelo se desdican de su nombre; sólo dicen: el Que-diga. ¡Voto a tal! no... con quien mucho se evita, se cohabita.” (13) Nótese también la frecuente referencia a lo dicho por su compadre Quelemén, a quien tiene por guía o mentor. Para un estudio sobre la presencia, tipología y función de las formas proverbiales en *Gran Sertón: Veredas*, véase: Márgara Russotto: “Narración y resistencia”, en: *1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1986: 25-33.

una de sus incertidumbres fundamentales— se fuera desarrollando en su propia alma.¹⁷

Este procedimiento de reflexión afectivo-intuitivo-intelectual, nutrido por la experiencia personal y por la sabiduría oral-popular y conservado en la memoria, aparece, al final, no sólo como diferente, sino como incompatible con el método académico del etnólogo. Es por esto que Riobaldo, al proponer en cierta forma este método a su entrevistador, defiende y justifica lo que llama su “ignorancia” —es decir: su vacío de información ilustrada— como una penumbra donde es posible repensar, donde cierta comprensión de la realidad podría ser alcanzada:

Aquí podía yo poner punto. Para sacar el final, para conocer el resto que falta, lo que le basta, que menos más, es poner atención a lo que he contado, revolver vivo lo que he venido diciendo. [...] Piense usted, opine usted. Ponga usted enredo. Va así, viene otro café, se fuma un buen cigarro. De esta manera es como retuerzo mis días: repensando. Sentado en esta buena silla grandona de desperzarse [...] **Soy un hombre ignorante. Me gusta serlo. ¿No es sólo en lo oscuro donde uno percibe la lucecita dividida?** (232-233).

La oposición entre los dos “saberes” se manifiesta también a través de un énfasis en la experiencia e internalización de lo regional, de lo sertanero como prerrequisito para la verdadera comprensión de los asuntos debatidos.¹⁸ No deja de ser importante este aspecto en conexión con las proposiciones hechas en el Capítulo Segundo acerca del valor de lo regional en el pensamiento estético de los transculturadores.

Más avanzado el relato, la inicial posición de superioridad del entrevistador ya no aparece tan clara para Riobaldo. Sobre todo si se trata de acercarse a una real comprensión de la realidad sertanera y no sólo de reunir información sobre ella. En efecto, Riobaldo desconfía cada vez más de la posibilidad de un intercambio satisfactorio: “Usted por ahora mal me entiende, si es que al final me entenderá” —dice (110); y progresivamente va reconociendo que la

¹⁷ La intensidad de este autocuestionamiento puede llegar a lo dramático. Debe tenerse en cuenta, además, que la búsqueda de Riobaldo no es primordialmente intelectual, como lo manifestara Guimarães Rosa. Véase la entrevista con Günter Lorenz, en su *Diálogo con América Latina*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria de Valparaíso / Pomaire. 1972. p. 359.

¹⁸ Durante el juicio a que es sometido el caudillo gobiernista Zé Bebelo, por parte de los comandantes *jagunços*, uno de ellos, Joca Ramiro, incapaz de contestar a la agilidad dialéctica del acusado, lo confronta con su carácter foráneo y con la inutilidad de su “sabiduría aprendida”, en medio del sertón: “—¿Vale algo querer saber muchas cosas? Usted sabía allá por cima; me dijeron. Pero de repente, llegó a este sertón, lo vio todo diverso diferente, lo que nunca había visto. La sabiduría aprendida no sirvió para nada... ¿Sirvió alguno? [...] Usted no es del sertón. No es de la tierra” (197-198). En ocasiones sentimos que tal reclamo telúrico podría haber sido dirigido por Riobaldo a su interlocutor letrado. La dinámica de la relación sostenida por ellos es similar.

carencia de una experiencia directa del sertón incide de manera importante en esta incapacidad de comprender. Cerca ya del final de la novela, Riobaldo pregunta a su interlocutor:

¿Cómo le voy a contar y usted a sentir mi estado? ¿Sobrenació usted allí? ¿Mordió usted aquello? ¿Conoció usted a Diadorín, señor mío? [...] ¿Usted debía de ver hombres al tentemano matándose a fe con babas rabias! (442).

De allí que la frase de Riobaldo "Usted sabe, usted ve", reiterada con frecuencia, como un deseo o un intento de fundar el diálogo sobre bases compartidas, resulte al final "borrada", relativamente anulada por proposiciones diametralmente opuestas, al constatar la imposibilidad última de tal comunicación:

Sucinto que sucedió, a horas tantas, estallidos y estruendos estampidos, retrenzando en el latiguar de las balas-balas, siempre de aquello. Siempre. Lo constante que yo estuve, copiando mi destino. ¿Pero cómo se lo voy a contar a usted? En lo que narro, así refrió, y vaciado. Usted no sabe, usted no ve. ¿Cuento lo que hice? Lo que adyace [...] Zapatee, a veces, golpec con pie de pilón en las tablas del entarimado tan sordo, ¿puede usted escucharlo como yo lo escuché? (442).

La relativa frustración del proyecto de diálogo puede finalmente vincularse causalmente en definitiva con la también relativa y problemática oposición oralidad/escritura, que no sólo se integra con las otras razones apenas mencionadas, sino que, de acuerdo a nuestra hipótesis, constituye una parte sustancial de la explicación del fenómeno.

2. LA ORALIDAD COMO MEDIO DE COMUNICACION, CODIGO CULTURAL Y RACIONALIDAD ALTERNATIVA

En efecto, la diferencia en el medio de comunicación utilizado prioritariamente por cada uno de los hablantes, no es indiferente o caprichosa; puede dar cuenta, hasta cierto punto, del abismo cultural que los separa. Riobaldo habla, recuerda, observa, escucha, "repiensa" y vuelve a hablar. El anónimo etnólogo de la novela, en cambio, depende mucho más de la escritura, un medio más externo y autónomo, capaz de registrar la información para su futura recuperación y elaboración, dejando la mente libre para otras tareas. Aunque en esta oportunidad su fuente es oral, traslada inmediatamente ese discurso a su cuaderno con la intención —es de suponerse— de iniciar así una cadena de transformaciones e interpretaciones que probablemente darán lugar en el futuro a un texto nuevo y "definitivo", esta vez impreso: el informe antropológico de trabajo de campo, el libro de viajes o incluso, ¿por qué no?, el relato ficcional, como en el caso concreto de Rosa.

La novela establece pues el contraste entre lo oral, presente a través del discurso explícito de Riobaldo, y lo escrito, representado como *ausencia significativa* de las notas del investigador, de sus transformaciones posteriores, hasta de sus propias intervenciones inmediatas en el diálogo. Tal contraste remite así a una diferencia importante, que en principio podría llamarse tecnológica: la de dos sistemas de producción material de significado que, a pesar de compartir en términos generales un mismo código lingüístico, exhiben una fundamental diversidad en cuanto a instrumental, procedimientos, situación y estrategia comunicativa. De acuerdo a los postulados coincidentes de los teóricos de la oralidad propuestos en el Capítulo Primero, esta diversidad del medio comunicacional usado de preferencia por cada uno de los interlocutores del monodialogo resulta en definitiva inseparable de la diferencia entre sus *códigos culturales*, y les impide una comunicación profunda y fructífera. La concepción de la novela así lo presupone. Es esa disyunción oralidad/escritura la que incide en el desencuentro de los "métodos" de investigación y en la dificultad del etnólogo para experimentar una vivencia del medio *sertanero* similar en profundidad, en grado de empatía, a la de Riobaldo y sus compañeros.

El discurso de Riobaldo —es cierto— aparece en el relato como un producto verbal tan complejo, tan elaborado y tan autoconsciente como la escritura más moderna. La llamada "lingua rosiana", célebre por su inventiva, su complejidad y su incorporación de elementos idiomáticos y culturales en general de múltiple procedencia, está presente en la novela, y alcanza en ella una de sus cimas de elaboración y sofisticación. Hay que cuidarse, por tanto de cualquier tentación romántica de recibir esta escritura como supuesta portadora de la ingenuidad o pureza de lo "auténtico". Esto no implica, sin embargo, que pueda equipararse a cualquier texto concebido como escritura. En el texto del relato, que como es obvio está fijado en su materialidad a un texto escrito, la oralidad resulta ficcionalizada; se logra en él una nítida *impresión de oralidad*, a través de la elaboración narrativa y lingüística. Esta ficcionalización de la oralidad, apoyada por la modalidad narrativa monodialógica, es mucho más que un recurso novelístico y resulta axial para la comprensión de la propuesta estético-ideológica del relato.

En efecto, el hecho de que Riobaldo hable y su interlocutor escriba no es casual o arbitrario ni se limita, por supuesto, al empleo de diferentes modalidades expresivas. Al hacerlo, cada uno se inserta generativamente en economías culturales de diverso signo, diferenciables, entre otras cosas, en cuanto a la ordenación de los respectivos aparatos sensorios (el predominio de lo auditivo o de lo visual, principalmente), a sus modos peculiares de pensamiento (concreto y aditivo por una parte, abstracto y subordinativo por la otra), a la ubicación de las fuentes de garantía de la veracidad o autenticidad, a sus procedimientos característicos de adquisición, conservación y recuperación de

conocimientos (mnemotecnia y memorización o escritura y lectura) y, por supuesto, a sus productos finales: el habla, el texto.

Al ser sólo instrumentalmente alfabeto, Riobaldo representa esa situación —ya aludida— de oralidad parcial, característica de numerosos sectores populares de América Latina y del mundo no industrializado en general. Esto le permite constatar la diferencia tan fundamental entre el intercambio oral directo —sustentado por el contexto físico, la atmósfera psicológica, la interacción gestual, la retroalimentación inmediata— y la comunicación escrita, en la que el destinatario del mensaje está ausente casi por definición y debe ser en todo caso “imaginado”, y donde la elaboración textual en pro de la precisión debe sustituir convenientemente a los elementos contextuales ausentes.

Aquí resulta por demás significativa la percepción final que tiene y expresa Riobaldo acerca de la inadecuación última del medio escrito para registrar la realidad de su experiencia y la vida que fluye —siempre dinámica, dramática en ocasiones— en el sertón. Si ya en principio ha manifestado una conciencia quemante de la inadecuación entre lo vivido y lo contado,¹⁹ cuando se trata de una relación escrita, la distancia entre la realidad experienciada y el texto se vuelve abisal. En varios momentos alude a la transcripción de sus palabras que va teniendo lugar en su presencia.²⁰ Llega un momento, sin embargo, en que esta transcripción aparece claramente como inútil, como incapaz de registrar la riqueza contextual y la intensidad emocional de su experiencia interior —vibrante en el sonido de las palabras o en el temblor del gesto— y hasta violatoria de un espacio íntimo, percibido como sagrado. Esta constatación tiene lugar en el momento culminante de su experiencia, cuando su archienemigo Hermógenes, y su amigo más íntimo, Diadorín, acaban de matarse en mutua batalla, y cuando está a punto de descubrir —revelación axial en el relato— que este último es realmente una mujer. Es el punto culminante de su recuento (y consecuentemente de la novela) y su habla —fracturada, tartamudeante— es testimonio de la honda emoción que vivió entonces y que ahora revive al contarla:

Ay, ellos iban a acometerse. Los trescientos pasos. Yo estaba corrompiéndome vivo, quedándose [...] Mi boca se llenó de salivas. Babeé... Pero ellos iban, se alzaban en torbellino [...] bramaban [...] se embistieron... [...] Diadorín —yo quería ver— asegurarlo en los ojos..., [...] El Hermógenes: inhumano, feroz [...] Y se ensañaron y barajaron [...] ¡Y yo estaba viéndolo! [...] A cuchillo a cuchillo se cortaron hasta los tirantes... [...] de repente ¡ya no vi a Diadorín! [...] Subí los abismos... [...] me desvanecí [...] (444).

¹⁹ “Hablo con torcidas palabras” (367). “Sé que estoy contando mal, por lo alto. Desenmiendo” (79). “Contar es muy, muy dificultoso” (142).

²⁰ Hasta llega a referirse (¿irónicamente?) al número de páginas que una parte específica de su relato pueda ocupar en la libreta del investigador (375 y 408).

Inmediatamente después, como si levantara la mirada de la intensidad interior, de la situación límite que está reviviendo, se percata de nuevo de la presencia del entrevistador, quien garrapatea apresuradamente sus notas y le dice, con un tono que va de la imprecación a la ironía:

Usted nonada conoce de mí; ¿sabe lo mucho o lo poco? [...] La vida vencida de uno, caminos todos para atrás, ¿es historia que instruye la vida de usted, algún? Usted llena un cuadernito... ¿Ve usted dónde está el sertón? ¿A su orilla, en medio de él?... De donde todo sale es de oscuros agujeros, quitando lo que viene del cielo. Lo sé. Conforme cuento (445).

Así, Riobaldo reconoce a su entrevistador como alteridad radical y relaciona esta alteridad con la frontera cultural marcada por la diferencia oralidad/escritura. Este otro puede llenar su “cuadernito” (nótese la ironía del diminutivo) pero su saber sobre el sertón o sobre Riobaldo (la persona y la región se superponen aquí de nuevo), será insignificante, será “nonada”. El narrador retoma entonces a su opción por la oscuridad (su carencia de información ilustrada) que es la precondición de su propio saber, para reafirmar la validez de su procedimiento, y se dispone a seguirlo practicando en el acto mismo de contar.

Desde la perspectiva estético ideológica de la novela, no se propone la oralidad como una forma discursiva inferior o superior, sino de índole diferente. No es el de Riobaldo un pensamiento “prelógico” o “irracional”, sino poseedor de una lógica propia, de una diferente racionalidad. Conviene cerrar este apartado con las palabras de Riobaldo. Después de la minuciosa descripción del momento cuando Zé Bebello es juzgado por los cabecillas jagunços, Riobaldo imagina la objeción del otro a su relato:

“Lo que no fue juicio legítimo ninguno: sólo una extracción extravagante y disparatada, locura acontecida sin sentido, en este medio del sertón...”, dirá usted.

A lo que el mismo Riobaldo se apresura a responder:

Pues: por eso mismo. [...] en el centro del sertón, lo que es locura a veces puede ser la razón más cierta y de más juicio! (215).

3. EL MONODIALOGO EN RULFO Y ROA BASTOS

Como se dijo antes, la modalidad monodialógica de narración puede hallarse también, utilizada de manera sorprendentemente similar, en algunos de los relatos de Rulfo y Roa Bastos. Es el momento de dar una mirada más detenida a esta presencia.

Ya hemos apreciado, al hablar de Ruifo, la diversidad de manifestaciones a través de las cuales se intenta ficcionalizar el carácter oral de la cultura campesina jaliscense que sirve como base referencial a toda su obra de ficción. La observación de las modalidades monodialógicas de narración en varios de sus cuentos es también una constatación importante en este sentido.

El primero de los cuentos sobre los que conviene llamar la atención en este sentido es "El hombre". Este relato está claramente dividido en dos partes por una cesura tipográfica y sobre todo por la diferencia de tiempo y de modalidad narrativa que las distingue. La primera parte (22-26) representa las acciones que tienen lugar antes de la muerte del fugitivo José Alcancía. Se trata de un texto extremadamente fragmentado y críptico, donde un narrador omnisciente cuenta, en tercera persona, el violento argumento ficcional: José ha masacrado a una familia entera al intentar vengarse del asesino de su hermano, de nombre Urquidi. Este último, que escapó de la venganza por estar ausente en el momento del ataque, lo persigue ahora encarnizadamente, siguiendo sus huellas y prometiéndose sin cesar su propia venganza. Esta parte de la historia queda inconclusa: el desenlace de esta persecución; es decir, el encuentro de ambos y la muerte también violenta de José, resultan elididos y deben ser imaginados a partir de los acontecimientos que los preceden y suceden.

La segunda parte del cuento (26-28), que es la que aquí más nos interesa, consiste en un fragmento del testimonio oral de un anónimo pastor de borregos ante la autoridad local, a quien él se refiere como "usted" y "Señor Licenciado". El pastor relata así cómo presencia los desesperados pero inútiles intentos de José Alcancía por escapar de su perseguidor, cómo traba cierta amistad con él al compadecerse de su hambre y de su desamparo, y —finalmente— cómo una mañana lo encuentra muerto, junto al río, "con la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado" (28).

Como en *Gran Sertón: Veredas*, lo que leemos aquí es la representación del discurso oral de un personaje popular, dirigido a un interlocutor cuya intervención en el diálogo está completamente cercenada. Sólo sabemos de él por las alusiones que hace el pastor a su presencia y a sus actos. En este caso, el hablante narrador es un campesino que podemos legítimamente presumir analfabeto. El otro, aparece también aquí como un superior, pero no tanto por su ciencia, como el etnólogo en la novela rosiana, ya que el título de Licenciado parece más una fórmula de respeto, sino más bien por su poder, por su autoridad —por ejemplo— para meterlo en la cárcel como encubridor de la víctima, quien era buscado por su participación en el asesinato colectivo. Como Riobaldo, el narrador asume aquí una actitud de humildad: "Sólo soy un cuidador de borregos" (26), "[...] uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro sin más trato que con los borregos" (27). También, como en el caso de

Riobaldo, hay en él una posición de respeto y acatamiento: "Usted, ni quien se lo quite, tiene la razón" (27). Pero al saberse sospechoso de complicidad con el fugitivo, transforma su declaración en alegato *pro domo* y no deja de defender su inocencia, no sin cierta agresividad:

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo de encubridor? Pos ora sí ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí, en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo, y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo salgo encubridor (28).

En esta cita deben apreciarse otros rasgos de expresión oral, como las fórmulas coloquiales y las reiteraciones y preguntas retóricas. Pero ella nos interesa especialmente aquí, porque ilustra la manera como se registra la intervención de la autoridad (comisario, alcalde o juez instructor), a través del discurso del pastor. Aunque no hay ninguna evidencia explícita, parece también aquí legítimo presumir —puesto que se trata de un interrogatorio oficial— que el contenido de la declaración ha de ser registrado en algún tipo de documento, aunque seguramente será alterado al consignarse, por la vía del resumen, la supresión de repeticiones y elementos considerados superfluos, la sustitución de los abundantes vocablos y giros populares por términos técnicos, el ordenamiento cronológico de acontecimientos, etc. De manera que, aun suponiendo la buena fe del interlocutor —suposición que el relato está lejos de autorizar— el producto escrito resultante tenderá sin duda a desvirtuar —al menos en parte— la perspectiva y también la intensidad emocional aportadas por la exposición oral.

Un caso muy semejante es el del cuento titulado "En la madrugada". Allí se percibe un marcado contraste entre la narración omnisciente extradiegética en tercera persona, que puede encontrarse en los fragmentos 1, 2, 5, 6 y 8, y el discurso oral del protagonista, predominante en las restantes secciones. La historia es simple: el viejo Esteban, guardián de un pequeño rebaño de vacas, se ve envuelto en un episodio de lucha con su patrón Justo Brambila a causa de un infausto malentendido. El patrón resulta muerto y Esteban, en la cárcel, cuenta su versión del incidente a un destinatario que permanece desconocido para el lector, alegando su ignorancia de la muerte del patrón, pero admitiendo, humildemente, aunque con reservas, que él haya podido ser la causa (inconsciente) de esa muerte:

Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los diceres. Bien pudo ser, pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros? Los debe dejar y más tratándose de un superior de uno. Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser. ¿No cree usted? Aunque mire, yo bien me acuerdo de hasta el momento que le pegué al becerro y de cuando el patrón se me vino encima, hasta allí va muy bien la memoria;

después todo está borroso. Siento que me quedé dormido de a tiro y que cuando desperté estaba en mi catre, con la vieja allí a mi lado, consolándome de mis dolencias [...] ¿Cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo (31).

Las palabras de Esteban nos informan, además, de las condiciones de explotación en las que realizaba su trabajo. Mientras tanto, a través del narrador omnisciente, sabemos que pudo ser don Justo el atacante —y por tanto el responsable del incidente—, ya que en ese momento estaba obviamente angustiado ante la posibilidad de que el incesto que acababa de cometer con su sobrina, llegara a ser descubierto. Como el pastor de “El hombre”, Esteban es un cuidador de animales al servicio de un patrón, que súbitamente se ve enfrentado a una esfera institucional (el interrogatorio policial o judicial, la cárcel) que le es ajena. Su posición respetuosa y de humilde autodefensa es también común con la del pastor. Su argumentación es más débil, sin embargo; y él lo admite, al reiterar como una especie de estribillo, la frase “bien pudo ser”. “En la madrugada” es pues también un claro caso de monodílogo. Del interlocutor, aludido simplemente como “usted”, sabemos sin embargo mucho menos que en los relatos anteriores. Apenas que entrevista a Esteban en la cárcel, imponiéndolo de la acusación que pesa sobre él. Como en “El hombre”, el desenlace final queda abierto, aunque, a partir de los presupuestos de autoridad y poder que el propio texto propone, el lector puede fácilmente asumir que Esteban será castigado por la muerte de su patrón y que las palabras de su alegato se desvanecerán.

En el caso de Augusto Roa Bastos, ya hemos visto la importancia capital que concede en su obra a las modalidades de pensamiento y expresión propios de la cultura oral popular y a la conflictiva interacción de lo oral y lo escrito, tanto en sus cuentos como en sus novelas, como trataremos de mostrar en el capítulo final. Para el problema que nos ocupa en esta sección en particular es de especial interés uno de los cambios fundamentales introducidos en la segunda versión de *Hijo de hombre*. En efecto, esta versión “corregida y aumentada” incluye un nuevo capítulo titulado “Madera quemada”²¹, que se basa en el relato titulado “Kurupí”, escrito como parte de la versión original de la novela a fines de los años cincuenta, pero sólo publicado como cuento en 1966.²² La drástica transformación de su estrategia narrativa para convertirlo en relato monodialógico es el aspecto que aquí nos interesa.

²¹ Debe distinguirse del volumen de cuentos del mismo nombre.

²² *El baldío*. Buenos Aires. Losada. 1966: 123-155. Para una juiciosa comparación entre las dos versiones, véase: Raquel Rivas Rojas: “‘Kurupí’ y ‘Madera quemada’: la progresión cuestionadora de Augusto Roa Bastos”. *Escritura*, XV, 30 (1990): 373-388.

En su forma inicial, la fuente del relato es un narrador omnisciente, relativamente tradicional, en tercera persona, que introduce de manera convencional el discurso de los personajes, mediatizándolo y explicándolo a través de sus comentarios. En la nueva versión se desarrolla el mismo hilo argumental básico: la historia del “jefe político” Melitón Isasi, quien después de despachar a todos los varones adultos para el frente de la guerra del Chaco, se convierte en un azote sexual para las mujeres de Itapé, hasta terminar literalmente crucificado por los mellizos Goiburú, ex combatientes y hermanos de la víctima más joven. La formulación narrativa, sin embargo, es ahora completamente nueva: el autor elige una perspectiva y, sobre todo, una voz, la de la beata Micaela, y deja que sea ella quien rememore los hechos, años después de ocurridos, ante la presencia silenciosa de un interlocutor letrado: el teniente Miguel Vera, ahora convertido en alcalde del pueblo.

Tanto Miguel como Micaela (adviértase la simetría de los nombres) dicen estar interesados en establecer la verdad de los hechos. Pero como en *Gran Sertón: Veredas*, llega un momento en que sus búsquedas respectivas aparecen nítidamente diferenciadas, contrastadas, siendo fundamental en esta distinción la fractura entre sus medios predominantes de comunicarse y de intentar comprender la realidad: la voz y la escritura. Las palabras discriminantes de Micaela enfatizan los ritmos dispares de estos dos medios, así como la diversidad entre una psique letrada y una básicamente oral, portadoras cada una de un código cultural, de una racionalidad que le es propia:

Las cosas empiezan siempre desde muy atrás y nadie sabe verdaderamente cuándo empiezan y menos, si usted me permite, cuándo terminan. Ahora mismo, un ejemplo de todo y por todo, andamos buscando esas cosas por detrás de lo que pasó y por ahí, mi don, qué quiere que le diga, no vamos a llegar a ningún lado. **Cuanto más cuando usted, que es letrado escribe despacito lo que yo le cuento con mucho apuro todo lo que sé que es como no saber nada de nada y yo no sé leer ni escribir. Ni siquiera firmar si no es con una cruz o la mancha de mi dedo mayor** (328-329).

Parece necesario, antes de dirigir el discurso expositivo hacia la búsqueda de un significado para esta confluencia de varios narradores en formas tan similares de monodílogo, llamar la atención sobre el hecho de que, como hemos ya visto en Rulfo y en Rosa, en este fragmento, de “Madera quemada”, se intenta no sólo referirse a una cultura oral, sino también lograr producir en el lector un efecto de oralidad. Nótese, por ejemplo aquí la utilización de las repeticiones y la supresión de los signos de puntuación en las últimas líneas, como si se quisiera recuperar en la escritura, la fluidez y menor estructuración de la expresión oral.

4. LA FICCION COMO MEDIACION INTERCULTURAL

Resulta interesante y significativo constatar que tanto Rulfo como Roa Bastos, quienes como Guimarães Rosa se han propuesto la ficcionalización de culturas rurales tradicionales, coinciden con este último en un parejo interés por la oralidad popular y llegan a utilizar la estrategia monodialógica valiéndose de recursos y alcanzando una significación que nos parece muy cercana a la de *Gran Sertón: Veredas*. La común utilización de la modalidad monodialógica por parte de estos tres autores viene a ser un nuevo elemento confirmatorio de la honda vinculación entre sus obras y proyectos intelectuales. Esta confluencia en el monodílogo, además, inscribe su producción dentro de la problemática general de la comunicación intercultural en el continente, donde ellos, a través de la ficcionalización de las culturas tradicionales de las comarcas orales latinoamericanas, intentan convertirse en *mediadores culturales* entre ámbitos socioculturales contrastantes.

Desde este enfoque común, el monodílogo se nos presenta, entonces, como uno de los procedimientos narrativos destinados fundamentalmente a reconocer y aproximarse —a través de la ficcionalización de un discurso oral popular— a las perspectivas, los modos de pensamiento y de expresión, los elementos del imaginario, característicos de culturas regionales, internas, rurales y semiaisladas de América Latina: la sertanera en el caso de Guimarães Rosa, la jaliscense en el de Rulfo y la guaraní-paraguaya en el de Roa Bastos. Al mismo tiempo, la modalidad monodialógica les permite poner en escena y problematizar las formas de contacto de estas culturas con horizontes culturales originalmente ajenos —el de la modernidad, el de la gran ciudad y el ancho mundo, también el de la letra— a los que ellas se ven enfrentadas en esa dialéctica de intercambio, apropiación, resistencia y confrontación propia de la dinámica transcultural.

A partir de este planteamiento, resulta entonces más fácil comprender la razón de ser de la supresión —en el relato— del discurso del *otro*, del entrevistador. La exclusión de este fantasmático destinatario del discurso oral popular —sea que aparezca como etnólogo (Rosa), o como autoridad local (Rulfo, Roa Bastos)— representa en general, dentro del ámbito de la novela, la reducción al silencio, a la inermidad, a la periferia, de la perspectiva modernizadora, grafémica, citadina, dominante. De esta manera, el monodílogo implica la realización —en el espacio ficcional— y la proposición —en la serie social— de una relativización y hasta de una inversión simétrica del régimen de poder intelectual;²³ poder que no deja de actuar en forma complementaria

²³ La expresión "poder intelectual" toma pie en algunos planteamientos de Michel Foucault acerca del ejercicio de dominación realizado a partir de la consolidación hegemónica de determinados saberes, métodos de investigación y formas de comunicar los resultados. Véase por ejemplo su conferencia de enero de 1976, transcrita en la recopilación de Colin

con el dominio político, social, económico, etc. Este *poder intelectual* es el que opera por lo común en documentos de carácter científico, periodístico, político, jurídico, etc., referidos a las culturas de la trastierra y a sus miembros, tales como el informe antropológico, el estudio histórico o sociológico, el libro de viajes, el reportaje periodístico, la ficha policial, el expediente judicial, el folleto turístico, etc. Un régimen semejante está también operando en la mayoría de los textos literarios llamados en general "regionalistas", alimentados documentalmente por insumos provenientes de las culturas tradicionales, pero portadores en definitiva de propuestas determinadas por los principios y valores filosóficos, sociales y estéticos de la cultura dominante, a la que pertenecen, tanto sus autores como su público lector.

Tratemos ahora de mostrar cómo se produce esta inversión en un caso concreto. En el reporte antropológico de trabajo de campo (aquel que, a partir de la ficción, podemos presumir como meta del entrevistador de Riobaldo) es en definitiva la voz del etnólogo —o más bien su escritura— la que predomina. La significación de tal texto está drásticamente determinada por la posición y la cultura del investigador. Es él, lógicamente, quien construye el objeto de su indagación, diseña el método, elige el terreno y los informantes; es él quien realiza las observaciones, quien prepara y conduce las entrevistas, quien registra, selecciona y ordena los materiales recopilados, quien los interpreta y quien elabora —finalmente— el discurso expositivo. Toda esta actividad se inscribe, por supuesto, en la tradición científico-disciplinar y cultural en general en cuyo marco él está operando. Ahora bien, después de todo este proceso, ¿dónde queda la voz (ahora sí, la voz, el discurso oral) del informante? Por honesto y riguroso que haya sido el proceso de la investigación, el texto etnológico resultante excluirá irremediabilmente una parte sustancial de la riqueza semántica implícita en el habla popular que le sirvió de base.²⁴ Semejante pérdida se producirá aun en el caso —tan corriente en las últimas décadas— de que éste último discurso haya sido registrado magnetofónicamente. Lo más probable es que tal grabación, como el cuaderno de notas o el repertorio fotográfico, que no recogen sino elementos parciales de una compleja totalidad significativa, no pasen de ser instrumentos ancillares en el proceso de la investigación. Es más, si una transcripción de lo grabado llegara a figurar en

Gordon (Ed.): *Power/knowledge. Selected Interviews and other writings*. 1972-1977. New York. Pantheon Books. 1980: 78-92. Véase también el artículo de Franz Ewald: "El problema del poder: Michel Foucault". *ECO* (Bogotá). XXXII. 197. (Marzo de 1978): 503-512.

²⁴ Véase el citado prólogo de Jean Bazin y Alban Bensa a su versión francesa del libro *The Domestication of the Savage Mind*, de Jack Goody, titulada: *La raison graphique* (Paris. Minuit. 1979), especialmente las páginas 14-16.

el texto final, habría dejado inevitablemente —en el camino de la transformación de un medio a otro— una buena parte de su valor semántico y tal vez de su potencial validez estética.

En la mayoría de las ciencias sociales se acepta el valor de la entrevista como recurso legítimo en el proceso de investigación. Recientemente, y dentro del proceso general de cuestionamiento de los métodos de investigación, especialmente de aquellos diseñados desde patrones eurocéntricos, Charles L. Briggs ha cuestionado esa aceptación indiscutida, argumentando que la entrevista no es una simple y neutra metodología de investigación, sino un evento metacomunicativo en sí mismo, vinculado a un específico código cultural, cuyas premisas, normas implícitas, principios organizativos y ritmo de desarrollo no tienen por qué coincidir necesariamente con los de los informantes, quienes viven insertos en matrices culturales diferentes, como la de la oralidad.²⁵

En su prólogo a *La raison graphique*, versión francesa de *The Domestication of the Savage Mind*, de Jack Goody, Jean Bazin y Alban Bensa formulan algunos comentarios acerca de la brecha que separa la sabiduría oral del conocimiento científico, refiriéndose en particular al conocimiento etnográfico. La pertinencia de su comentario me impulsa a citarlos *in extenso*:

Toute ethnologie est d'abord une ethno-graphie. On commence par un travail de notation des paroles entendues, par une véritable mise en texte de la culture considérée, ce qui permet ensuite de procéder à une "analyse de texte" qui met en jeu toutes les ressources du graphisme: fiches, classement de fiches, index, tableaux, diagrammes, etc. Ce "dispositif spatial de triage de l'information" qui permet l'écriture confère à l'ethnologue "le privilège de la totalisation". [...] En permettant d'ordonner, d'assembler, de reconstruire après coup ce qui dans la pratique est disparate et fragmentaire, l'analyse graphique a pour effet d'engendrer l'illusion d'une cohérence formelle parfaite. [...] Le savoir ethnologique tend ainsi à faire disparaître non seulement les conditions pratiques de l'énonciation, mais aussi les auteurs mêmes des énoncés. [...] Passer de l'oral à l'écrit, c'est aussi projeter dans un espace à deux dimensions (listes, tableaux) un ensemble quelconque d'éléments, lui imposer ainsi certains types d'ordre qui n'ont pas nécessairement leur correspondant dans l'organisation du langage parlé.²⁶

²⁵ Charles L. Briggs: *Learning how to Ask: a Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge. Cambridge University Press. 1986. La distancia de lo oral a lo escrito y la problematización de la investigación de fuentes orales concretas se evidencian, por ejemplo, en el sugestivo trabajo de Yolanda Salas de Lecuna sobre la figura de Simón Bolívar en la imaginación popular venezolana: *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Caracas. Universidad Simón Bolívar / Instituto de Altos Estudios de América Latina. 1987.

²⁶ *Op. cit.*: 14-16. Los fragmentos entrecuadrados de la cita pertenecen al texto de Goody en la traducción que se está presentando.

En contraste con la actividad científica así descrita, la diferente economía productiva de la ficción literaria, su peculiar régimen de significación, permiten a Rosa, al igual que a Rulfo y a Roa Bastos, operar en los respectivos textos monodialógicos una inversión completa de la situación. Por definición, el monodialógico implica una transgresión, en la medida en que comporta la ruptura o violación de una categoría fundamental del género narrativo que es el diálogo. Esta transgresión a una modalidad genérica codificada puede interpretarse como indicio importante de una posición crítica y casi insurreccional contra una hegemonía socio-cultural. Como veremos, en *Gran Sertón: Veredas*, la función cuestionadora del orden cultural establecido es aún mucho más clara.

Pero, ¿en qué consiste la inversión jerárquica de que venimos hablando? En los textos monodialógicos estudiados, la voz del personaje popular (ese discurso evanescente por naturaleza, que se caracteriza como hemos visto por dejar se existir a medida que va siendo producido) es paradójicamente lo que permanece, lo que se impone hasta llegar a enseñorearse del relato, a ser él mismo el relato. Así sucede, paradigmáticamente en *Gran Sertón: Veredas*, donde establece sus perspectivas, su visión de mundo, su ordenación propia (regida por la memoria y la cadena de las asociaciones relativamente libres), hasta sus mismas "imperfecciones" o desviaciones de la norma ilustrada (imprecisiones lexicales, barbarismos, alteraciones fonéticas, fragmentaciones, incoherencias, ambigüedades...), y, sobre todo, su textura —o más bien su resonancia— de oralidad coloquial, que en cierta medida incluye todo lo anterior.

Paralelamente —con una simetría que no puede sino ser significativa— la posición del *otro*, de la autoridad (intelectual o política) del entrevistador queda excluida, bajtinianamente rebajada y despojada de poder a través de la inversión carnavalesca implementada a través de la estrategia narrativa. Esta es la otra cara de la paradoja: las palabras interrogantes del entrevistador, sus notas y comentarios; es decir, aquella mitad del intercambio supuestamente destinada al privilegio de la preservación por medio de la escritura y tal vez de la imprenta, es lo que resulta ausente, preterido, olvidado, borrado. En la ficción del texto novelesco, la oralidad ha tomado —literalmente— la palabra.

La existencia de otros relatos de Guimarães Rosa muy cercanos por la materia narrada y la modalidad de entrevista ficcional a los considerados hasta ahora, pero donde se opta por soluciones más tradicionales, distintas al monodialógico, aporta un nuevo contraste iluminador sobre la razón de ser de la estrategia narrativa que nos interesa. Cuando en sus cuentos "Com o vaqueiro Mariano" (1947) y "A Estória do Homen do Pinguelo" (1962)²⁷ se hace alternar

²⁷ El relato-reportaje "Com o vaqueiro Mariano" fue publicado por primera vez en el *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) en 1947. En 1952 fue editado independientemente

la narración oral popular con el comentario explicativo-interpretativo del entrevistador foráneo sobre la forma y el contenido de aquel relato, el resultado experimenta un drástico cambio en la significación final. Algo parecido ocurre si contrastamos el capítulo "Madera quemada" de la segunda versión de *Hijo de hombre* con su antecedente el cuento "Kurup", como vimos antes. En los tres casos el peso de la perspectiva modernizada, ilustrada, se impone sobre el de las voces y perspectivas de los personajes populares, reduciéndolos a "materia prima" regional, relativizándolos como objeto de observación, estudio y reflexión, "filtrándolos", desde una racionalidad que corresponde, sin duda, a la del productor del texto ficcional y muy probablemente a la de sus lectores.²⁸

El lector de estas novelas es, por lo general, miembro de una cultura predominantemente urbana, hispano o lusoparlante, occidentalizada y letrada. Su misma capacidad de leer es ya un indicio de esa diferencia, en un continente con altas tasas de analfabetismo pleno y funcional. Si retomamos los elementos empleados por Antonio Cornejo Polar al explicar su concepto de literaturas heterogéneas, el público lector de la narrativa regionalista e indigenista, así como el criterio de literariedad que las rige, el medio impreso que utilizan, su circuito de distribución, el código genérico-literario (básicamente cuento y novela) y el código lingüístico (casi exclusivamente español o portugués) que les sirve de base, corresponden casi enteramente al universo occidentalizado.

En la producción ficcional de los llamados narradores de la transculturación, sin embargo, el lector es invitado por el texto a abandonar la confortable base interpretativa racionalista occidental de su propia cultura y a aventurarse en el terreno más incierto de lo ajeno. Esto implica, por supuesto un esfuerzo, un trabajo, una actitud abierta a las proposiciones del texto. Como quería Cortázar, además también de esta innovación desde su perspectiva, esto exige un lector activo, que parta desde una saludable relativización, desde una imprescindible puesta en tela de juicio de las posiciones propias. Sólo este cambio de actitud, esta disponibilidad, ciertamente solicitada por el texto, permitirá la formación gradual de una nueva audiencia lectora, capaz de estar abierta —con esa "hospitalidad cultural" que proponía Khatibi como presupuesto de cualquier diálogo cultural fructífero— a la otredad enriquecedora.

(Niteroi. Ed. Hipocampo), y finalmente, en 1969, fue incluido en el volumen *Estas Estorias*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1969.

28 Las culturas orales, regionales, tradicionales, no pueden por supuesto ser consideradas como inferiores a las letradas y cosmopolitas; sin embargo, no puede desconocerse el hecho de su mayor debilidad en términos de eficacia comunicacional, dinamismo, capacidad de adaptación rápida y prestigio institucional. Sus manifestaciones tienden casi siempre, por tanto, a ser opacadas u ocultadas por aquellas hegemónicas, poseedoras de mayor movilidad, así como de medios de comunicación más potentes y de influjo mayoritario.

Se trata posiblemente entonces de la gestación gradual de un nuevo lector, de ese "lector futuro", que menciona Martin Lienhard al referirse al nuevo público, tendiente a la biculturalidad hispanoquechua, que pareciera solicitado por la lectura de Arguedas y en particular de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.²⁹ De esta manera, la obra de los transculturadores, además de ser un meritorio ejercicio de "traducción cultural" contribuye, mediante la formación de esta nueva comunidad lectora a hacer más posible un diálogo cultural positivo entre los diversos actores de la multiplicidad cultural latinoamericana.

Ese proceso de "traducción cultural", con lo que implica de indeseable distorsión, es sin embargo inevitable, debido al carácter heterogéneo de las obras en cuestión. Pero sus efectos deformadores pueden ser disminuidos a través de soluciones narrativas como las aquí consideradas. Al apropiarse creativamente de elementos fundamentales de aquellas culturas populares regionales, al incorporarlos —mediante la representación "cruda" en la ficción del discurso oral popular— al ámbito propio de otra esfera cultural, las obras como *Gran Sertón: Veredas* contribuyen a abrir un espacio nuevo. La tensión creada en ellas entre realidades, valores y formas expresivas populares regionales y su plasmación artística en medio de la cultura ilustrada y cosmopolita significa así —además de una honda crítica a la hegemonía de un modelo cultural sobre otros— el esfuerzo por tender un puente entre los dos mundos.

Desde este ángulo, el proyecto de Guimarães Rosa y de los otros narradores de la transculturación implica una suerte de insurrección contra los prejuicios y valores estéticos y culturales dominantes. Y los relatos de carácter monodialógico vienen a situarse a la cabeza de este proyecto desestabilizador de la norma institucional. Porque en ellos el desplazamiento, la marginación, del interlocutor letrado crea un vacío que puede ser ocupado por el lector, quien —enfrentado a la impresión de otredad cultural producida por el texto— queda ciertamente más vulnerable, pero definitivamente más libre ante la posibilidad —y también el reto— de enfrentar un diálogo intercultural imaginario.

29 Cultura popular andina y forma novelesca. *Loc.cit.*: 190-191. Véase también: Jesús Díaz Caballero: "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XII, 25 (1987): 167.

CAPÍTULO QUINTO
LA ESCRITURA COMO UTOPIA ORAL EN
AUGUSTO ROA BASTOS

Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el son-ido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento que nunca es un murmullo solitario por más ínfimo que sea.

YO EL SUPREMO ¹

Las dificultades y posibilidades de la comunicación intercultural se encuentran también en el centro mismo de los intereses de Augusto Roa Bastos en tanto intelectual y narrador. Si en los textos de Rulfo hemos observado una amplia variedad de "huellas" de oralidad, así como abundantísimos ejemplos de la preeminencia de lo acústico; si en *Gran Sertón: Veredas* hallamos un complejo y valioso ejemplo de una estructura novelesca fundada en una antigua forma oral-tradicional de narrar, es el momento de volver ahora la mirada hacia la obra de Augusto Roa Bastos, donde nos aguarda una visión comprensiva y conceptualmente muy rica del problema de la oralidad habitando los textos mismos de su producción ficcional. Es éste el caso más difícil de todos los estudiados, no sólo por la complejidad particular de algunas de las obras roabastianas, sino sobre todo porque su narrativa, en conjunto, implica una peculiar concepción de la vida y de la literatura fundada en fuentes orales tradicionales guaraníes. Tal concepción resulta ser, en último término, una verdadera utopía del lenguaje en general y de la escritura literaria en particular, en tanto aspira al reencuentro con el mundo viviente de la oralidad. Este universo ficcional consiste hasta el momento de siete colecciones de cuentos publicadas entre 1953 y 1980 ² y de un tríptico novelístico que incluye *Hijo de*

¹ Augusto Roa Bastos: *Yo el Supremo*. Loc. cit.: 17.

² *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires. Losada. 1953. *El baldío*. Buenos Aires. Losada. 1966. *Los pies sobre el agua*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1967. *Madera quemada*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1967. *Moriencia*. Caracas. Monte Avila. 1969. 2a ed.: Barcelona. Plaza & Janés. 1984. *Cuerpo presente y otros cuentos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1971. *Antología personal*. México. Nueva Imagen. 1980.

hombre (1960,1983), *Yo el Supremo* (1975) y *El Fiscal* (aún inconclusa).³

En este capítulo final de nuestro trabajo, nos proponemos analizar algunos de los principales acercamientos hechos desde la ficción de Roa Bastos al conflicto cultural de la oralidad y la escritura, observando simultáneamente el desarrollo de tres momentos en esa obra narrativa. En primer lugar, y trabajando fundamentalmente sobre el corpus de la obra cuentística, hará falta establecer algunos elementos conceptuales y procedimentales básicos de su discurso literario, tales como el modelo dualista o binario y los conceptos de "Moriencia" y de "misión". En segundo término, se intentará una lectura de ambas versiones de *Hijo de hombre*, destacando en ella la confrontación significativa entre Miguel Vera, quien representa conflictivamente la perspectiva urbana, letrada e institucional, y del otro lado la posición rural, oral y tradicional, encarnada por un grupo de personajes populares y de manera especial por Macario Francia, el anciano narrador oral. En la parte final del capítulo, trataremos de mostrar, dentro de la complejidad estructural de *Yo el Supremo* como texto de arte, la clara proposición de una utopía del lenguaje oral como una de las claves fundamentales para la comprensión del dilema oralidad/escritura en la producción literaria robastiana como conjunto.

1. LA VIDA COMO MISION UTOPICA

Una de las características más notables de la producción robastiana es la recurrencia de variados patrones dualísticos, de parejas de opuestos complementarios y en ocasiones intercambiables, no sólo en la historia narrada, sino también en el discurso. Como hemos intentado mostrar en trabajos anteriores,⁴ este modo binario de pensamiento y expresión halla su fuente en la cultura oral guaraní y es asumido por Roa como una suerte de modelo estético fundamental a lo largo de toda su trayectoria literaria. Es éste uno de los más llamativos ejemplos de lo que Angel Rama, siguiendo a Fernando Ortiz, llamara

³ *Hijo de hombre*. Buenos Aires. 1961. *Hijo de hombre. Segunda versión*. Asunción. El lector. 1983. A lo largo de este capítulo, citaré de la segunda versión, pero incluyendo, entre paréntesis la página correspondiente de la edición original. *Yo el Supremo*. Buenos Aires. Siglo XXI Argentina Editores. 1975. Citaré aquí a partir de la edición venezolana (Caracas. Biblioteca Ayacucho. Nº 123. 1986). Roa Bastos ha trabajado ya por varios años en *El Fiscal* y hasta se ha publicado algún fragmento de ella. Sin embargo, se dijo también en una nota de prensa que había destruido la obra en curso para comenzar completamente de nuevo.

⁴ Véase: "La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos". En Fernando Burgos (Ed.): *Las voces del Karai: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid. 1989: 155-162. Una versión más completa de este artículo aparece en *Hispanérica*, XVIII, 52 (1989): 3-15, bajo el título de "Muerte, binariedad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos".

"neoculturación positiva en el ámbito literario",⁵ procedimiento estético que consiste en apropiarse creativamente de ciertos elementos de la cultura tradicional popular, someterlos a una posterior elaboración artística y llegar así a resementizarlos en el marco de un proyecto de escritura ficcional.

Los binarismos son utilizados por Roa en una gran cantidad de modalidades diferentes, como la oposición y/o inversión de palabras, de unidades sintácticas mayores⁶ o de personajes ficcionales.⁷ Los patrones binarios pueden llegar incluso a determinar la estructura profunda de textos ficcionales completos, apuntando así, por consiguiente, a su significado simbólico final.⁸ El desarrollo de mi argumentación en este capítulo requiere desarrollar con algún detalle uno de los más importantes binarismos: la pareja conceptual vida/muerte, ampliamente presente a lo largo de la obra ficcional robastiana, así como también explorar su relación con la concepción ideal de la vida como misión.

Una de las primeras impresiones recibidas por los lectores de Roa es la constatación de la presencia tan frecuente de la muerte como eje temático. Es difícil encontrar un cuento suyo donde la muerte no se haga presente en el punto de partida o en el desenlace, o no funcione acaso como el móvil constante (aunque no siempre evidente) de la historia. Muy pronto también el lector atento descartará como explicación de esta ubicuidad de la muerte la de ser exclusivamente un recurso generador de interés, de intensidad o dramatismo.

En *El trueno entre las hojas*, su primer volumen de cuentos, distante trece años del segundo y nítidamente diferenciable como momento inicial de la trayectoria narrativa, las numerosas muertes representadas tienen un carácter factual, físico; funcionan más bien como demostraciones de una violencia cruda y descarnada. Su papel semántico principal, dentro de la propuesta dominante de ese primer momento, se orienta hacia el testimonio sociopolítico, es una denuncia de esa vida-como-muerte del hombre paraguayo, secularmente explotado y oprimido, y una proclama de su rebeldía.

⁵ Véase: *Transculturación narrativa en América Latina*: 32-56.

⁶ Por ejemplo: "El gentío está riéndose a gritos como si llorara a carcajadas". *Moriencia*, 23.

⁷ El caso más evidente es el de Cristaldo y Chepé, quienes aparecen como dobles complementarios el uno del otro: "A Chepé lo conocimos ya viejo. Igual que al maestro Cristaldo. Usted se fue del pueblo mucho antes que yo, pero se acordará todavía lo parecidos que eran, a pesar de sus diferencias el maestro y Chepé. Lo veíamos a uno reflejado en el otro, como formando una sola persona. Uña y carne. Flaquito, inacabado, muy blanco el uno. Alto, el otro, desgalichado, muy oscuro." *Moriencia*, 12.

⁸ Esto es especialmente claro en "Borrador de un informe", donde lo que debió haber sido escrito y lo que es escrito en realidad en un informe oficial alternan en el texto del relato como una clarísima denuncia de la tergiversación y manipulación de que son objeto muchos documentos oficiales asumidos generalmente como patrón de verdad en la sociedad letrada.

En las restantes colecciones de relatos, la denuncia sigue existiendo, pero no ya como propuesta obvia ni principal. La isotopía "muerte" entra en un campo semántico más diversificado y complejo. Deja de ser un hecho en el desarrollo de la historia narrada, para convertirse en un problema, tanto para los personajes como para el lector. No se concibe ya como un instante fronterizo —el fallecimiento físico— que significa, sin más, la conclusión de la vida humana. Es, más bien, un proceso que —como se verá más adelante— llega a ser también un regreso (al nacimiento, a la previda) y un eje significativo que al tiempo cuestiona e ilumina el sentido de toda la existencia humana, proponiendo una particular concepción de la vida.

La mayoría de los relatos de estos volúmenes posteriores a *El trueno entre las hojas* y, por supuesto los de *Moriencia*, remiten a esa presencia ubicua de la muerte.⁹ Pero es en la primera sección de este último donde ese núcleo temático vibra con mayor intensidad y donde, por consiguiente, pueden hallarse las principales claves para su interpretación. Desde su título, que proviene del primero de sus cuentos y que coincide también con el de todo el libro, esta sección inicial se aglutina en torno al tema de la muerte, en tanto contraparte de la vida. "Nonato", el primero de los cinco relatos que la componen, presenta a un personaje infantil que intenta desafortadamente regresar a la vida intrauterina (vida antes de la vida) mediante un tránsito por la propia muerte. Desde el otro extremo de la existencia, el relato correspondiente opuesto es "Cuerpo presente", donde el velorio de Chepé Bolfvar es escenario apropiado para mostrar su supervivencia después de la muerte física (vida después de la muerte).

Entretanto, otros dos relatos —"Moriencia" y "Bajo el puente"— se desarrollan en la etapa de madurez de Chepé y del maestro Cristaldo respectivamente. La vida de estos dos compueblanos se representa allí como una lenta y misteriosa preparación para la muerte, como una *Moriencia*, que en ambos casos aparece como un nuevo nacimiento y como un viaje. No se trata aquí —ya lo apuntábamos antes— de la muerte como situación fáctica, habitualmente inesperada y dolorosa, pero en definitiva asimilable racionalmente como límite natural de toda existencia humana. Se trata más bien de una presencia desestabilizadora de las certezas racionales, cuestionadora de las obviedades de la vida.¹⁰ No es el fin de un trayecto, sino más bien la posibilidad de un

⁹ Para citar sólo algunos ejemplos destacados, considérese la muerte como detonante, catalizador y desenlace en "Borrador de un informe"; el instante de la muerte propia como sorpresivo descubrimiento del narrador dentro de la historia que está relatando en "Contar un cuento"; la muerte que se lleva a cuevas sin saberlo y que se trueca oscura, enigmáticamente, por la vida recién nacida en "El baldío", o la muerte no ocurrida, pero omnipresente en "El pájaro mosca".

¹⁰ El quinto de los relatos de la sección, "Ración de león", ilustra adecuadamente esta dimensión. La vida que está en un hilo en este caso es apenas la de un perrito mascota, que además no llega a morir. Sin embargo, la sola posibilidad de su muerte suma a su dueño,

tránsito. Cuando ha sido adecuadamente "preparada" —"cortejada", podría decirse— durante la vida (y es eso precisamente lo que hacen Nonato, Chepé y Cristaldo), puede significar más bien un cambio de estado, una transformación y un viaje hacia otra forma de existencia.¹¹

Bajo esta luz, la vida humana aparece entonces como una simple etapa de un viaje iniciado antes del nacimiento carnal (recordemos que "Nonato" desea regresar a esta "previda") y que puede proyectarse después del fallecimiento corporal¹² (Chepé queda en la colectividad como "Cuerpo presente"). Estas transformaciones míticas sin embargo, se producen siempre y cuando la existencia terrena —a partir de un determinado clímax de conciencia, producido a menudo por un impacto emocional especialmente intenso— se convierta en un laborioso y constante ejercicio de una *misión*, en una preparación activa de esa muerte, en una trabajosa *Moriencia*, o muerte gradual en vida.¹³

Esa *misión* adquiere rasgos diferentes para cada personaje. Para Nonato, por ejemplo, se trata del esfuerzo por reconstruir en su memoria el episodio prenatal de la muerte de su padre. Se trata también del intento por volver, de alguna manera simbólica o simulada, al seno materno: tremolar rítmicamente un tambor en la oscuridad de una cueva, o sumergirse en el río, respirando a través de una caña, mientras se escucha la trepidación del tren que pasa sobre el puente. Para Chepé, entretanto, consiste en la interminable elaboración y el tallado de una urna que habrá de convertirse en canoa y "fiambra" para su viaje postmortal. Cristaldo, finalmente, tiene como misión el cuidado de un jardín acuático de "victorias negras" en un lugar particular del río, "bajo el puente", donde al final del relato termina desapareciendo, ahogado en una suerte de ritual de retorno a la previda, después de haber actuado como maestro de varias generaciones de pupilos.

Semejantes tareas, aparentemente irracionales e inútiles podrían pensarse como imágenes de las diversas responsabilidades individuales y colectivas

el protagonista infantil, en un estado de vértigo y alucinación donde las jerarquías de poder y los valores resultan completamente trastocados.

¹¹ La filiación cultural de esta vida-después-de-la-vida no debe buscarse tanto en la tradición o el dogma cristiano (supervivencia del alma, juicio final, cielo o infierno, etc.), sino, de manera predominante, en las concepciones mítico-religiosas guaraníes, pervivientes en la mente colectiva popular paraguaya, a través de la tradición oral.

¹² Chepé, al igual que otros personajes roanos como Gaspar Mora, Macario Francia y Casiano Jara, en *Hijo de Hombre*, o el mismo Supremo de la última novela, permanecen vivos en el seno de su comunidad.

¹³ En el caso de Nonato, este *shock* es producido por la violenta muerte de su padre, "presenciada" por él desde el vientre materno. Para Chepé se trata de la amenaza de muerte que le hacen los militares para obligarlo a transmitir un mensaje traidor a los rebeldes, y también de la masacre —esa es otra legítima significación atribuible a la palabra "moriencia"— ocurrida por el choque de trenes en la estación de Sapukai. El impacto generador de conciencia en el caso de Cristaldo permanece en el enigma.

que puedan corresponder a cada ser humano. Porque quienes sobreviven a la muerte —no sólo en estos cinco relatos que acabamos de referir, sino en toda la obra de Roa—¹⁴ son precisamente aquellos que han tomado la vida como una *misión*. Puede tratarse de una empresa de índole espiritual, estética, política o social (desde la perspectiva de los relatos, como desde la mirada mítica de la cultura tradicional guaraní, estos ámbitos aparecen como inseparables), pero aparece siempre caracterizada como persecución afiebrada y tenaz de una meta, como esfuerzo pertinaz y apasionado de acercarse a un objetivo muy exigente y no siempre comprensible para una mirada moderna y pragmática.

Cuando esta meta utópica es perseguida sin cesar a lo largo de la vida, la muerte viene a ser entonces un nuevo nacimiento.¹⁵ Se alcanza a dibujar entonces un círculo completo, una esfera, que para los guaraníes, como para muchos otros pueblos y culturas tradicionales alrededor del mundo, es la imagen mítica de la perfección: la serpiente que se muerde la cola, que completa el ciclo y reinicia una nueva etapa. Esta concepción será de crucial importancia para comprender la idea robastiana de la utopía de la lengua oral.

2. VOCES Y TEXTOS EN HIJO DE HOMBRE

Uno de los méritos reconocidos de *Hijo de hombre* es su validez como ficcionalización estéticamente lograda de la conflictiva interacción entre esos dos universos culturales que a grandes trazos podrían denominarse el guaraní-paraguayo y el hispano-cristiano. Se trata de un prolongado y complejo proceso de transculturación que se inicia con el primer contacto entre estas dos importantes fuentes de cultura y que a lo largo de los siglos y hasta nuestros días ha funcionado como eje conductor de la historia paraguaya. En diversos trabajos sobre la primera novela de Roa Bastos se ha prestado atención a los aspectos mítico-religiosos y lingüísticos de esa confrontación.¹⁶ Menos aten-

¹⁴ Recuérdese la pervivencia de Solano Rojas en "El trueno entre las hojas", como suerte de mito religioso-popular; la permanencia también de Gaspar Mora, Macario, Dubrovski, Casiano y "Kiritó" Jara, los cristos humanos de *Hijo de hombre*, en el seno de su comunidad; así como los esfuerzos de El Supremo, en las cercanías de su desaparición física, por renacer de un cráneo, mediante ritos mágicos, para encarnar el poder absoluto y eterno.

¹⁵ Tanto en el caso de Nonato, como en los de Chepé y Cristaldo, la muerte aparece vestida con los signos del nacimiento. Pero es en la última página de "Bajo el puente" donde esta oposición/identificación de los extremos de la vida se hace más patente: "Tengo la misma edad del maestro cuando se desgració bajo el puente, esa mañana en que todos los alumnos fuimos en fila a ver su cara bajo el agua barrosa. De golpe había volado hacia atrás, hacia el principio. / Lo que vimos desde el puente [...] era la cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido" (36).

¹⁶ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Urte Lehnerdt ("Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social": *Revista Iberoamericana*, 65, 1968: 169-185), de Rubén Bareiro Saguier ["Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, X, 19 (1984): 35-45;

ción ha merecido hasta ahora la presencia en el texto ficcional de la oposición entre oralidad y escritura, vertientes culturales que no pueden pasar desapercibidas como meras modalidades de comunicación, de relevancia solamente instrumental. Por el contrario, son dos regímenes socioculturales diversos y contrastantes, vinculados orgánicamente, en tanto concepciones alternativas del mundo, con todos los demás estratos de los respectivos universos culturales y cuya presencia conflictiva se hace patente en numerosos elementos de la estructura narrativa.¹⁷

Hijo de hombre, premiada desde el momento de su aparición en 1960, no dejó de despertar interés del público y la crítica y ha llegado a reeditarse y traducirse en varias oportunidades. Su repercusión sin embargo, aun en el contexto latinoamericano, fue en un comienzo indudablemente menor que la de *Yo el Supremo* (1974). La publicación, en 1983, de una *segunda versión* con cambios significativos y el hecho de que Roa la haya propuesto como la novela inicial de su "Trilogía paraguaya" parecen haber despertado un nuevo interés por esta obra y sin duda han motivado su relectura crítica.

Entre las modificaciones principales de esta segunda versión destaca la inclusión de una "Nota del autor", donde explícitamente se llama la atención acerca del carácter axial que tiene la llamada "matriz de oralidad", no sólo para la configuración de esta novela en particular, sino para toda la obra robastiana. Esta nota, como los célebres prólogos borgesianos o la "Nota final del Compilador" en *Yo el Supremo*, debe considerarse como parte integral de la ficción, con lo que su significado se potencia aún más. Allí se adscribe la novela al proyecto intelectual de recuperación y apropiación —a través de la elaboración literaria— de la oralidad popular, que es asociada indisolublemente a la lengua guaraní y asumida como marca de identidad de la nación paraguaya. El meollo de este planteamiento quedaría sintetizado en las siguientes palabras:

y Augusto Roa Bastos, *caídas y resurrecciones de un pueblo*. Montevideo. Ediciones Trilce, 1989]; y de Hugo Rodríguez Alcalá ["Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo": *Cuadernos Americanos*, 204 (1976): 199-208]. Un trabajo más reciente de Bareiro Saguier: "La cara oculta del mito guaraní en Augusto Roa Bastos" [*Escritura*, XV, 30 (1990): 295-311], llama acertadamente la atención sobre el hecho de que aunque para la inmensa mayoría del público lector resultan mucho más evidentes los significantes simbólicos y referencias culturales del hemisferio hispano-cristiano, *Hijo de hombre* tiene como "cara oculta" una densa red de elementos culturales de raíz indígena que no han sido debidamente atendidos por la crítica.

¹⁷ Algunos de ellos son destacados desde ópticas diferentes en los trabajos de William Rowe: "El grafismo no fonético como modelo de comunicación en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos" [*Escritura*, XV, 30 (1990): 313-319] y Christoph Singler: "Escritura y mito en *Yo el Supremo*" (*Ibid.*: 365-372).

En la literatura del Paraguay, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie en América Latina, constriñe a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral formulado aún pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano/guaraní, escindido entre la escritura y la oralidad. Es un texto que el escritor no piensa pero que lo piensa a él. Así, esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos, plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción de mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias de vida individuales y colectivas. En su conjunto, mis obras de ficción están compuestas en la matriz de este texto primero, de este texto oral guaraní, que los signos de la escritura en castellano tienen tanta dificultad en captar y expresar, que las formas y las influencias culturales y literarias venidas de afuera no han conseguido borrar.¹⁸

Como puede apreciarse en esta proposición tan explícita, si para todos los “narradores de la transculturación” la apropiación de la oralidad popular es elemento importante con vistas a la realización de su proyecto de ficcionalizar sus respectivas comarcas orales, ella resulta crucial para un narrador como Roa Bastos cuya obra narrativa y sus intereses intelectuales se enraizan en las peculiaridades del desarrollo cultural paraguayo. En ese proceso, a la problemática que dimana de la bipolaridad cultura-oral/cultura-grafémica, se añade, en indisoluble imbricación, la excepcional situación de bilingüismo y diglosia que caracteriza a la cultura paraguaya. La narrativa robastiana es el producto entonces de la fricción o maceración permanente que resulta del intento del escritor por asumir o encarnar en su escritura de ficción esta doble bipolaridad como único medio de no “traicionar” las múltiples y diversas pulsiones de la realidad.

A la luz de la rica experiencia obtenida por Roa en la escritura de *Yo el Supremo*, así como de otros proyectos narrativos aún en curso, el autor se permite en la nueva versión de *Hijo de hombre* la “práctica transgresiva” de modificar su propio texto ficcional en un ejercicio de auto-intertextualidad que denomina *poética de las variaciones*. Desde la óptica que aquí nos interesa, podemos preguntarnos: ¿qué es esa “poética de las variaciones”, sino un acercamiento al ámbito de la oralidad, donde cada interpretación de un relato mítico, de una leyenda popular o de una canción ritual es —como dice Roa de su nuevo texto— “una obra enteramente nueva sin dejar de ser la misma”? (9). Como siguiendo la pauta de variabilidad que caracteriza los cantos y cuentos orales, recitados ante audiencias diversas y participantes, estas variaciones del texto novelesco aparecen así como intentos por superar esa especie de muerte

que es la fijación textual de las narraciones escritas, de la que los relatos robastianos pretenden escapar:

Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto —medije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva— no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, ésta es su ética. También el autor, como lector, puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria, sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones, [ya que] desde Shakespeare a Borges, desde la versión de los códices mayas y aztecas a los cuentos y relatos de la tradición popular y universal, desde las escrituras anónimas del medievo a los textos orales de las culturas indígenas y mestizas [...] la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad (8).

No es extraño por tanto que al final de esta sugestiva nota introductoria que nos hemos permitido citar *in extenso* ya que permanece poco conocida por la escasa difusión del libro fuera de Paraguay, se destaque la figura del viejo Macario, ese contador de cuentos que se vuelve un verdadero paradigma de lo oral, un practicante de la “poética de las variaciones” que llega a ser el más nítido representante en la novela del universo cultural de la oralidad. Al igual que otros muchos personajes robastianos, como veíamos en la sección anterior, Macario transita esa suerte de destino mítico que lo enfrenta al cumplimiento de una misión trascendente (aunque silenciosa y humilde). En efecto, como luego veremos con mayor detalle, después de experimentar un momento terrible que hace despertar su conciencia, asume su vida como “*Moriencia*”, es decir, como el cumplimiento implacable de una exigente misión —en su caso: ascética, testimonial y pedagógica— que transforma su fallecimiento físico en un nuevo nacimiento. Tal es la imagen de Macario que se proyecta en la nota del autor que venimos analizando:

El anciano Macario, uno de los habitantes de *Hijo de hombre*, bajo la aparente, obsesiva fijeza de sus relatos, varía constantemente las voces y los sueños de la memoria colectiva encarnados en ese diminuto cuerpo esquelético y espectral que puede caber cuando lo entierran —es decir cuando sobreviene su segundo nacimiento— en el ataúd de una criatura (8-9).

Ahora, si bien las modificaciones introducidas en la segunda versión acentúan y explicitan —en especial en la comentada “Nota del autor”— la presencia y significación de la oposición oralidad/escritura, ésta vive ya y se manifiesta también con fuerza llamativa en la versión original, como esperamos mostrar enseguida en el análisis del texto novelesco.

¹⁸ *Hijo de hombre*. (Segunda versión). Loc. cit.: 7.

En la página inicial de la novela hallamos dos epígrafes que parecen dialogar, apuntando ya hacia la confrontación entre oralidad y escritura que resulta inseparable de la que se produce entre los contextos hispano-cristiano y guaraní, incluyendo de manera destacada las lenguas naturales asociadas a los respectivos hemisferios culturales. Se trata de un contrapunto entre algunos fragmentos de las Sagradas Escrituras (*Ezequiel*: XII, 2 y 18; XIV, 8) y uno del *Himno de los Muertos* de los guaraníes. A pesar de que ambos textos se vinculan por igual en su origen más remoto con la oralidad, la oposición oralidad/escritura no deja de ser pertinente, puesto que el texto bíblico no sólo cristalizó como graffa desde hace muchos siglos, sino que precisamente ese carácter grafémico de la Sagrada Escritura, de la Biblia o *Libro de los Libros* ha sido uno de los recursos fundamentales de la tendencia a propagarse que históricamente ha caracterizado al catolicismo, la mayor entre las "Religiones del Libro" relacionadas precisamente por Jack Goody con una orientación expansionista.¹⁹ En contraste, el texto sagrado guaraní permaneció hasta hace relativamente poco tiempo vinculado a la tradición oral y corresponde de manera coherente a una cultura de orientación más bien endógena.

En una parte de este último texto, donde se lee "He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... y haré que vuelva a encarnarse el habla" (6), pareciera formularse —en su resemantizada apropiación intertextual— el proyecto utópico postulado por la novela. De acuerdo con esta hipótesis, tal proyecto consistiría en hacer que la voz, el habla (en guaraní), vuelva a vivir y a vibrar, a resonar, al encarnarse en la escritura (en castellano) del texto novelesco. A través de una trabajosa elaboración escrituraria, otra "*Moriencia*" ("por los huesos") similar a la de Macario debe tener lugar a fin de producir un nuevo nacimiento de la oralidad. La voz intenta reencarnar utópicamente en una clase especial de escritura.

Siguiendo la dirección marcada por los epígrafes dialogantes, acerquémonos ahora a otros elementos del relato para comprobar la validez de nuestra suposición inicial.

La estructura novelesca de *Hijo de hombre* —así lo ha reiterado la crítica— está predominantemente montada sobre un eje de contrastes que opone los capítulos impares, narrados en primera persona desde la perspectiva del protagonista Miguel Vera y unificados por su trayectoria biográfica, y los pares, narrados en tercera persona por un narrador extradiegético. Estos últimos se encuentran invariablemente centrados en la humilde epopeya de sucesivos personajes confluyentes no sólo por su origen popular campesino y su vinculación más directa con la naturaleza y la tradición oral, sino también por ciertas relaciones de discipulado (Macario es el primero entre los seguidores de Gaspar Mora) y de filiación (Kiritó es hijo de Casiano, como Kuchuí lo

es de Crisanto) que hay entre ellos, y sobre todo por sus reiteradas y en ocasiones explícitas analogías con el Cristo evangélico.

Esta confluencia de los "personajes crísticos" es relevante, ya que permite considerarlos como conjunto semánticamente solidario y al mismo tiempo antagónico de Miguel Vera. La oposición compositiva, evidenciada por esta alternancia de capítulos, perspectivas narrativas y personajes dominantes, se relaciona así estrechamente con el conflicto (a la vez interno y externo) que se desarrolla entre el protagonista letrado Miguel Vera y la secuencia de personajes crísticos, todos ellos pertenecientes o asimilados a una cultura oral, y con quienes él interactúa, tratando inútilmente de hallar o recobrar su propio lugar y su identidad perdida.

Cuando aún es muy joven, Miguel viaja a Asunción para continuar sus estudios. Este cambio, a consecuencia del cual se convierte en oficial de ejército, significa el abandono de sus raíces rurales y populares y marca una opción (que terminará siendo definitiva) por el otro universo cultural, el de la cultura letrada, irremisiblemente asociado con la esfera oficial del poder. Desde entonces, Miguel aparece como un ser desgarrado, dividido culturalmente como el Ernesto arguediano de *Los ríos profundos*, como el maestro de "Luvina" imaginado por Rulfo o como Riobaldo, el protagonista y narrador oral de *Gran Sertón: Veredas*. Pensamos que la observación en mayor detalle de esta oposición y en especial del contraste entre Miguel y Macario, dos personajes igualmente paradigmáticos, puede ser el camino más fructífero para comprender mejor el significado profundo de la oposición oralidad/escritura en *Hijo de hombre*.

Macario es el héroe cultural de la oralidad. Es el portador y la manifestación de la memoria de la comunidad. En su pobre humanidad, gastada por una rica y prolongada experiencia, es el frágil portador de la tradición popular, cuyos valores vienen a encarnarse en la epopeya reciente y humilde de Gaspar Mora, el carpintero y benefactor de la comunidad que desaparece al saberse leproso hasta morir en el monte, pero que permanece vivo en el recuerdo y la veneración de sus compueblanos a través del sonido persistente de su guitarra y sobre todo de la imagen del Cristo de madera que pasará a ser el símbolo de un cristianismo rebelde y popular.

Macario era hijo de uno de los esclavos libertos del Doctor Francia. Siendo aún niño, su fidelidad fue probada por el Supremo Dictador mediante la tentación de una morocota candente dejada de intento en su camino. La moneda quemó la mano de Macario, dejando en ella la marca de aquel episodio. Esta experiencia terrible del dolor físico y la culpa de una temprana traición, sumada al severo castigo recibido, que acarrió en definitiva el ajusticiamiento

¹⁹ Véase: J. Goody: *The Domestication of the Savage Mind*. Loc. cit.: 147

de su padre, removi6 la conciencia del pequefio Macario y lo condujo gradualmente a una tranquila enajenaci6n y a la privaci6n de la vista.

Como es frecuente entre los personajes roabastianos, la perdida de la cordura va asociada parad6jica y significativamente a ciertas formas prof6ticas de lucidez, mientras que la ceguera resulta vinculada con la clarividencia. En Macario se juntan todas ellas. Desde aquel momento culminante de despertar a la conciencia, la vida de Macario se convierte en un proceso de expiaci6n de su "pecado original", a trav6s del cumplimiento penoso y tenaz de una misi6n terriblemente exigente (su muerte-en-vida, su "*Moriencia*") que lo conducir6 finalmente, como hemos visto ya a un segundo nacimiento, coincidente con su muerte f6sica.

Por ello Macario es el mejor de los ejemplos de esa suerte de proceso c6clico que viven —con variantes individuales— muchos de los personajes de Roa. En *Hijo de hombre*, por ejemplo, Casiano Jara, cuya alienaci6n/lucidez es producida por el trauma de la explosi6n del tren en Sapukai, as6 como por su per6odo de esclavitud y su huida del yerbal, dedica el resto de su vida a la aparentemente absurda tarea de trasladar uno de los vagones de aquel tren hasta el centro de la selva. El mismo vag6n habr6a de convertirse en su hogar peregrino y llegar6a, a6os despu6s, a ser el "hogar" de la rebeli6n acaudillada por su hijo Crist6bal-Kirit6. Desde la perspectiva de Casiano, el narrador describe esta concepci6n de la vida-como-misi6n que asentar6a perfectamente a Macario y a otros de los h6roes roabastianos:

S6, la vida es eso, por muy atr6s o por muy adelante que se mire, y aun sobre el ciego presente. Una terca llama en el barbacu6 de los huesos, esa necesidad de andar un poco m6s de lo posible, de resistir hasta el fin, de cruzar una raya, un l6mite, de durar todav6a, m6s all6 de toda desesperanza y resignaci6n.²⁰

Macario funciona tambi6n en la novela como una especie de s6mbolo viviente de la historia paraguaya. El ha sido participante o testigo de la mayor6a de los eventos claves de esa historia. En el plano nacional, fue v6ctima de la severidad del Doctor Francia, veterano de la "Guerra Grande" o Guerra de la Triple Alianza y uno de los pocos sobrevivientes de la tr6gica derrota de Cerro Kor6. Como protagonista de la historia local del pueblo de Itap6, presencia la vida y muerte de Gaspar Mora y es uno de los l6deres de la revuelta popular en defensa de su "hijo", el Cristo de madera.

Su papel fundamental dentro de la din6mica narrativa es sin embargo el de portador y transmisor de los valores culturales guaran6-paraguayos impl6citos en la gesta de Gaspar a trav6s del reiterado relato de esta historia que va volvi6ndose leyenda ante los mit6f, los muchachos del pueblo, o al menos ante

²⁰ Op. cit.: 114 (91).

aquellos que respetaban y reconoc6an el valor de este mensaje. Entre ellos estaba Miguel Vera, que es quien nos lo cuenta desde su perspectiva:

El que mejor conoc6a la historia [de Gaspar] era el viejo Macario. Esa y muchas otras. Por aquel tiempo no todos los chiquilines nos burl6bamos de 6l. Algunos lo segui6bamos no para tirarle tierra, sino para o6r sus relatos y sucedidos, que ten6an el olor y el sabor de lo vivido. Era un maravilloso contador de cuentos. Sobre todo un poco antes de que se pusiera tan chocho para morir. Era la memoria viviente del pueblo. Y sab6a cosas de m6s all6 de sus linderos.[...] Lo escuch6bamos con escalofr6os. Y sus silencios hablaban m6s que sus palabras.[...] siempre hablaba en guaran6. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror. Lo met6a en la sangre. 15-16 (14-15).

De esta manera, Macario establece su discipulado, su escuela oral. Mediante la alusi6n ejemplar a la conducta y la referencia casi textual a las palabras de Gaspar, en esa especie de evangelio de aquel protocristo que fue el carpintero de Itap6, el viejo contador de cuentos propone a su joven audiencia el ideal de su realizaci6n como hombres a trav6s del esfuerzo tenaz por cumplir su misi6n:

El hombre, mis hijos —nos dec6a—, es como un r6o. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros r6os. Alguna utilidad debe prestar. Mal r6o es el que muere en un estero... 16 (15).

Y m6s adelante, ofreci6ndonos una clara proposici6n del concepto de vida-como-misi6n, a6ade:

Porque el hombre, mis hijos —dec6a repitiendo casi las palabras de Gaspar—, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el pr6jimo. Y si sabe olvidarse en vida de s6 mismo [es decir, si cumple con su misi6n] la tierra come su cuerpo, pero no su recuerdo... 45 (38).

S6ntesis viviente de la historia paraguaya, maestro analfabeta, reservorio de la tradici6n guaran6, ap6stol del Cristo laico y protagonista de su rebeli6n, parad6jico ciego/vidente y l6cido "loco del pueblo", Macario Francia es tambi6n y finalmente una especie de modelo ut6pico del narrador, del creador de ficciones y del duro trabajo de producir un discurso narrativo que no traicione la realidad que intenta representar. En lugar de proceder como Miguel Vera lo har6 despu6s, guiado por el cartab6n de una l6gica racionalista y r6gida, en lugar de intentar una (imposible) reproducci6n realista de los hechos, Macario los elabora, los cocina en el fragor de su interioridad, prefigurando as6 el trabajo del narrador, y siendo el primer practicante de esa "po6tica de las variaciones".

Macario, se nos dice, "contaba [...] la historia del sobrino leproso [...] cambi6ndola un poco cada vez. Superpon6a los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares..." 20 (19-20). Para Miguel Vera, sus relatos aparecen como

primeras palpitaciones de su sexualidad viril, unidas a la necesidad de protección y calor materno. De esta forma, en una de las escalas del viaje, mama de la mujer como un bebé mientras la excita como un amante, traicionando así doblemente al hijo enfermo y al marido ausente de su acompañante.

Y la primera impresión de Miguel a su llegada a Asunción no es menos significativa del proceso que está viviendo. Se trata de una estatua que describe como:

[...] una mujer alta y blanca, de pie sobre una escalinata [que] comía pájaros sin moverse. Bajaban y se metían ellos mismos chillando alegremente en la boca rota. Se me antojó sentir el chasquido de los huesitos 97 (78).

¿No podría tomarse esta imagen que cierra el capítulo como una compleja metáfora de la ciudad misma, de su modesta y relativa modernidad, de la educación formal (hispano-cristiana y letrada) que proporcionará a Miguel? En efecto, ella pareciera resumir todos estos elementos, presentados como una sofisticada amenaza que accecha al niño para devorarlo culturalmente, a ese niño campesino que de manera inocente y hasta con alegría se presenta al sacrificio.

Ya como adulto, Miguel Vera se debatirá en su doblez, intentando encontrar —en la práctica de la escritura— un sentido tanto para su existencia personal como para la historia de su pueblo y de su país. Atormentado por las dudas, escribe, carcomido por el temor de estar deformando, traicionando “la verdad de los hechos”. Mientras explora las memorias de su infancia, confiesa:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando 15 (14).

Como un antecedente anacrónico del angustiado YO de El Supremo en la segunda novela, Miguel se interroga repetidas veces acerca del sentido y del resultado final de su indagación escrituraria. Resulta también significativa su expresión de un sentimiento de alienación frente al texto escrito y sus esfuerzos por transformarlo en voz, por encontrar en él la vida y la inmediatez, la verdad profunda que atribuye a la palabra oral:

[...] anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas por mí 213 (170).

Separado por siempre de su comunidad, siempre ambiguo y fracturado, siempre dudoso, incapaz de comprender como “intelectual” el sentido de los

acontecimientos, traidor siempre a medias, Miguel muere en un también ambiguo episodio (¿accidente?, ¿suicidio?) que permanece irresuelto. Su vida, trágica, sin llegar a ser heroica, permanece como testimonio del choque de culturas, de dominados y dominadores y de los ámbitos en conflicto de la oralidad y la escritura.

Hasta el final de sus días lo encontramos en esa búsqueda tenaz de la verdad por medio de la escritura. Es precisamente en ese contexto donde aparece la modificación más evidente que se introduce en la segunda versión de *Hijo de hombre*. Y es en relación con la dialéctica oralidad/escritura analizada ya como monodílogo en el capítulo anterior, que ella cobra mayor sentido. De esta forma, desde la perspectiva de la oralidad popular representada por la beata y parlanchina Micaela, Miguel aparece como un escritor o un intelectual, o al menos, en un sentido más amplio, como miembro de una cultura letrada. A pesar de su origen popular, de los pies descalzos de su infancia y de sus esfuerzos por penetrar y entender el significado profundo de los acontecimientos ocurridos entre sus coterráneos, permanece irremisiblemente del otro lado del espectro cultural y consecuentemente es reconocido por ellos como un extraño.

El misterio que rodea a la muerte de Miguel es una última indicación de la relevancia del dilema cultural. ¿Se produjo ella como accidente fortuito mientras limpiaba la pistola? ¿Fue más bien Miguel la víctima de un trágico incidente donde Cuchuf, el huérfano de Crisanto Villalba, uno de los ex-combatientes del Chaco, lo ejecuta en un ejercicio simbólico de venganza popular por su traición? ¿Se trata acaso de un suicidio donde Miguel cede a la presión de sus sentimientos de culpa? Y por otra parte, ¿era Miguel realmente culpable de haber traicionado a sus camaradas rebeldes? Son éstas preguntas que la novela deja sin respuesta. Las últimas páginas ya no son narradas por Miguel ni por el anónimo narrador externo, sino por Rosa Monzón, la enfermera que cuidó del militar cuando regresó herido del frente de batalla, que se convirtió en su amiga, que fue testigo de su agonía después del disparo y que termina actuando finalmente como compiladora y editora de sus papeles.

De esta manera, los hechos que se desarrollaron en Itapé y Sapukai quedan cubiertos, por así decirlo, con una nueva capa de interpretación escritural, alejándose así significativamente de su hipotética verdad original. Porque Rosa no actúa sólo como simple mediadora instrumental para la difusión del legado narrativo de Miguel Vera. Por el contrario, parece tener razones personales para intervenir y así lo hace, escogiendo la hipótesis que mejor le cuadra para explicar el episodio final y por lo tanto “traicionando” a su vez la realidad que pretende narrar. Es así como defiende su intervención:

Quando fuimos a Itapé con el juez Melgarejo a recoger al herido, encontré la sobada bolsa de campaña. Pendía a la cabecera de su cama con las hojas adentro.

La tinta de las últimas estaba fresca; el párrafo final borroneado a lápiz [...] Las he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma. Sólo he omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie 371 (280).

En conclusión, lo que nosotros, como *lectores letrados* (tal vez la tautología no sea enteramente vana) recibimos al final de la novela podría decirse que es la historia de un niño campesino que después de haber crecido apartado de su pueblo como hombre educado en la ciudad y comprometido con las jerarquías de poder del Estado, desea desesperadamente restablecer el contacto con su verdad original, aquella que aún es capaz de reconocer en figuras populares como el viejo Macario, pero que ha perdido la llave que le permite tal acceso. La vida en la ciudad, el contacto con instituciones políticas y militares y sobre todo la adquisición de la escritura así como de una educación intelectual letrada le bloquean el camino de regreso.

Como el anónimo protagonista carpenteriano de *Los pasos perdidos* que mencionábamos al comienzo, quien después de sentir que ha encontrado el paraíso terrenal en la aldea indígena regresa a la civilización en busca de papel y lápiz para registrar sus composiciones musicales y encuentra luego imposible el camino de vuelta a su edén amazónico, el Miguel Vera que utiliza la escritura como forma de indagación textual de la realidad ha perdido ya la clave del regreso a sus orígenes. No puede ya dejar de ser ese hombre consustancialmente ambiguo, escindido entre dos universos culturales y sociales.

Sus persistentes esfuerzos por comprender lo que percibe como las manifestaciones auténticas de la realidad en las figuras crísticas y especialmente en el "apostolado" narrativo del viejo Macario, resultan siempre distanciados, interrumpidos, "traicionados" de alguna manera por la escritura. Este no es, sin embargo, el final de la historia. Aunque la escritura se perciba, desde la perspectiva de la obra, como distanciadora y traicionera, ella es sin embargo el único camino transitable para el escritor o el intelectual letrado. A condición de que ella sea asumida verdaderamente por el escritor, como su propia "misión", como la "*Moriencia*" que le corresponde vivir, es en la escritura donde reside su oportunidad de "realizarse", al *conocer* a través de ella y por esa vía acercarse a *comprender* la multifacética realidad.

Tal vez sea por esa razón que la "compiladora" Rosa Monzón, como anticipándose al hondo debate acerca de la escritura que habrá de ser planteado en *Yo el Supremo*, asienta una nueva paradoja iluminadora al estimar que los escritos que Miguel que deja tras de sí en aquel bolso de cuero, aquellas hojas garrapeadas que podrían asumirse por su fijación textual como lo más

definitivamente muerto que queda de él, son "la parte más viva de ese hombre ya inmóvil y agónico" 371 (280).

Y es aquí donde la dualidad oralidad/escritura, lejos de ser una curiosidad cultural o un tópico de conversación deviene para un narrador como Roa una verdadera encrucijada, una pregunta quemante. Así lo evidencia el conjunto de su obra narrativa, que podría proponerse como una prolongada búsqueda de respuesta a esta interrogante, como la trabajosa construcción de una síntesis utópica entre el camino de Macario y el camino de Miguel. En un largo ensayo publicado en 1987 Roa lo plantea con dolorosa lucidez. Tras un documentado análisis de los rasgos distintivos de la sociedad paraguaya, propone como hipótesis explicativa de su peculiaridad el de ser, como lo expresa el título del trabajo, "Una cultura oral":

La sociedad colonial y postcolonial tuvo siempre —lo sigue teniendo en el neocolonialismo actual— el dominio de la palabra escrita; es decir, la escritura del poder, como instrumento de dominación, explotación y represión. Pero es la palabra oral la que, a pesar de ser dominada, ha prevalecido en la comunicación y especificidad comunicacional de esta cultura escindida y desequilibrada. En otros términos, **frente a la palabra escrita hacedora de la norma y de la ley [...] es el contrapoder de la palabra hablada el que ha impuesto el "tono" y la modulación interior de la cultura paraguaya.**²²

Ante una situación tal, y teniendo en cuenta además, como ya se advirtió, el carácter indisoluble del guaraní paraguayo, la lengua de origen indígena, con este universo oral definitorio de la cultura paraguaya, se comprenderán mejor las dificultades de un narrador como Roa para asumir su trabajo de escritor. Y así es como él lo expresa, dando de paso algunas claves acerca de uno de los afanes principales de su indagación escrituraria:

Distinta es la situación del escritor bilingüe cuya lengua materna es el castellano paraguayo. Su posibilidad de expresar el mundo rural en guaraní será desde luego mucho más limitada; en todo caso, más artificial. Pero hacerlo en castellano no le acarrea menos dificultades en la necesidad de transponer, de "transcultural", el léxico, los significados, la densidad del guaraní, prácticamente intraducibles, de este hemisferio confinado en el ámbito de la ruralidad y la oralidad (103).

Las soluciones más obvias —traducciones literales, referencias, glosarios, etc.—, calificadas por Roa como "fastidiosos y anacrónicos en los textos de ficción" (*Ibid.*), son los que él mismo practicó en sus primeras obras. Al igual que Arguedas —ya que ambos se han enfrentado a similares dificultades en tanto "transculturadores" de ámbitos rurales, orales y lingüísticamente diferenciados—, Roa fue desechando esas primeras soluciones para asumir la empresa

22 Augusto Roa Bastos: "Una cultura oral". *Hispanérica* (Maryland), XVI, 46-47 (1987): 99. Se citará en adelante indicando entre paréntesis el número de página.

“diabólicamente difícil”, según sus propias palabras, de transvasar el espíritu que respira en el guaraní, en su pleno ejercicio de la oralidad, a un discurso literario escrito en castellano:

De lo que se trata finalmente es [...] de intentar establecer creativamente en los textos literarios escritos en castellano y en guaraní un movimiento de genuina intercomunicación: hacer pasar a la escritura naturalmente, sin forcejeos artificiales y retóricos, la entonación de la oralidad. Esto supone una tarea creativa de resemantización del guaraní, no la restauración de una hipotética pureza de la lengua vernácula, que es también una abstracción idealista. [...] Para los escritores que escriben en castellano, se plantea la misma necesidad de hacer “pasar a la escritura” la entonación oral y coloquial del otro hemisferio vivo pero en constante deterioro que es el guaraní popular paraguayo (103-104).

Pocas veces se ha formulado con mayor claridad la tarea exigente y trascendente que es la escritura para Roa Bastos. En la próxima sección de este capítulo, dedicado a explorar similares preguntas en relación con *Yo el Supremo*, novela donde esta disyuntiva se profundiza y complejiza aún más, llego a la conclusión de que este proceso puede calificarse de utópico en el sentido de ser un horizonte de deseo aparentemente inalcanzable que sin embargo se persigue con impresionante tenacidad, y que puede concebirse en los términos señalados páginas atrás, como un verdadero “dolor o sufrimiento de la significación”: como la “*Moriencia*” particular que corresponde al escritor.

Como en el epígrafe de *Hijo de hombre* que comentamos al comienzo, el trabajo del escritor Roa Bastos, un Miguel Vera que intenta ser también un Macario Francia al “oralizar” su escritura, se propone nada menos que “hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos [que...] vuelva a encarnarse el habla” en su escritura. Es así como la propuesta de la novela en este sentido, tal como la pudimos perfilar páginas atrás, viene a coincidir con el proyecto estético del autor real, tal como puede constatarse en el conjunto restante de su obra intelectual. Así queda formulado al final del artículo que venimos comentando con hermosas palabras de sabor testimonial:

[...] en mi oficio de escritor de ficciones, he experimentado siempre, vivencialmente, la presencia crepuscular de ese texto primero, audible más que legible, que remonta del hemisferio subyacente del guaraní, y he sentido la necesidad de incorporarlo y trasfundirlo en los textos escritos en castellano; integrarlo en la escritura, si no en su materialidad fonética y lexical, al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas; en su radiación mítica y metafórica; en sus modulaciones que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida y del mundo (110).

Según lo planteado por Martin Lienhard,²³ la obra robastiana en general y la novela *Yo el Supremo* en particular no sólo han de ser interpretadas —como lo han sido principalmente hasta ahora— mediante una atención particular a la articulación historia/ficción y a los aspectos metaliterarios del discurso novelesco, abordajes pertinentes, por supuesto y más atractivos para una mirada contemporánea e “internacionalizada”. Hace falta también, de acuerdo a su criterio, realizar lecturas que inscriban esa obra en las coordenadas socioculturales de carácter regional que le son propias, es decir, aquellas de la literatura del “área tupí-guaraní”. Se trata, según el investigador suizo, de un “territorio literario” o “ideológico”, más que geográfico, descriptible a partir de constantes fundadas tanto en ciertas “características socioculturales de los habitantes primitivos (o de sus descendientes) [como en] una determinada actitud ‘antropológica’ de los conquistadores”²⁴ de un área que corresponde aproximadamente a los actuales territorios del Paraguay y buena parte de Brasil. Entre los aspectos de *Yo el Supremo* que pueden ser leídos como “recursos de guaranización” pero que las mencionadas tendencias interpretativas dominantes aún no han percibido o investigado con suficiente amplitud, Lienhard destaca el trabajo de elaboración lingüística y particularmente “la incorporación de núcleos discursivos de ascendencia oral-popular”²⁵.

Es allí donde se ubica el foco de interés de esta sección. En los capítulos que anteceden y en trabajos anteriores nos hemos referido a la relevancia de la oralidad popular como rasgo cultural descolante en la estructuración de numerosas sociedades rurales latinoamericanas, así como al carácter axial que ocupa la representación de esa oralidad popular en el esfuerzo de ficcionalización realizado por novelistas y cuentistas como Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa y el mismo Roa Bastos. En esa indagación hemos atendido de manera especial a la presencia de la oralidad popular en la obra del autor paraguayo, en la cual cobra cuerpo una concepción particular de la vida y de la literatura basada en la visión de mundo oral-tradicional de los guaraníes. Sin embargo, la complejidad particular de *Yo el Supremo*, así como el hecho de que allí se plantee de manera sostenida una suerte de utopía del lenguaje en general y de la escritura literaria en particular en tanto recuperación y reencuentro con el mundo

²³ Martin Lienhard: “Roa Bastos y la literatura del ‘área tupí-guaraní’”: *Escritura* (Caracas) XV, 30. (1990): 321-341.

²⁴ *Ibid.*: 332. Los rasgos diferenciales de este proceso son descritos aquí por Lienhard como: “la penetración europea en el sistema de parentesco indígena, la intervención ‘aculturadora’ decisiva de los jesuitas, la esclavitud indígena en el marco de la economía de los ‘yerbales’ y de la plantación y, finalmente, el relativo fracaso de la integración de sectores autóctonos más o menos vastos al sistema colonial y postcolonial.”

²⁵ *Ibid.*: 335.

viviente de la oralidad popular, nos demandan, para esta novela, un análisis más minucioso como el propuesto por Lienhard.

En las páginas que siguen, pues, nos proponemos realizar un estudio de la presencia y significación de la dualidad conceptual oralidad/escritura en *Yo el Supremo*, binarismo que allí resulta de principal importancia, así como describir y ponderar esa utopía de la oralidad en la escritura que de manera tan recurrente adquiere forma en el discurso novelesco robastiano.

La segunda novela de Roa Bastos es ciertamente muy diferente de *Hijo de hombre*. Lo que en ésta podía leerse como un conjunto relativamente claro y simple de oposiciones culturales, adquiere en *Yo el Supremo* altísimos niveles de complejidad narrativa y lingüística. Numerosos trabajos críticos han intentado explicar esta complejidad de su estructura, así como la riqueza conceptual y formal de esta obra, logrando sólo parcialmente su cometido.²⁶ En esta última sección no podemos sino reconocer esa complejidad, referir al lector a los textos críticos más comprensivos y concentrarnos, dentro del marco de los problemas literarios y lingüísticos planteados por la novela, sobre la interacción y conflicto de oralidad y escritura, aspecto de principal importancia dentro de la novela.

De hecho, *Yo el Supremo* podría ser considerada estrictamente como una compilación o suma de discursos orales y escritos. Sintomáticamente, en su primera página, el lector se ve enfrentado a estas dos facetas de la comunicación humana: en primer lugar, un texto escrito; manuscrito, por cierto, caligrafiado, como para llamar aún más la atención acerca de su índole escrituraria. Es el llamado "pasquín", una nota anónima claveteada en las puertas de la Catedral de Asunción que contiene nada menos que la (¿autoparódica?) condena a

26 Véase, por ejemplo: Jean Andreu: "Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat". En: Alain Sicard et al.: *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. 1976: 61-113. Angel Rama: "El dictador letrado de la revolución nacional latinoamericana". En: *Los dictadores latinoamericanos*. México. FCE. 1976: 21-41. Domingo Miliani: "El dictador: objeto narrativo en *Yo el Supremo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima. 4. (1976): 103-119. Martin Lienhard: "Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología y la escritura en *Yo el Supremo*". *Hispanérica*, 19. (1978): 5-12. Gerald Martin "Yo el Supremo: The dictator and his script". En: *Forum for Modern Languages Studies*. St. Andrews, Escocia, XV, 2 (1979): 169-183. Milagros Ezquerro: "Aproximaciones a *Yo el Supremo*", en su edición española de *Yo el Supremo*. Madrid, Cátedra. 1983: 26-72. Carlos Pacheco: "Yo el Supremo: la insurrección polifónica". Prólogo a la edición de *Yo el Supremo* en Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1986: IX-LIII. Vladimir Krisinsky: "Entre la polifonía topológica y el dialogismo dialéctico: *Yo el Supremo* como punto de fuga de la novela moderna". En: Fernando Burgos (Ed.): *Las voces del Karai: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid. 1989: 41-60.

muerte del Dictador. Inmediatamente, encontramos la representación ficcional de un intercambio oral coloquial: frente a su secretario privado, El Supremo reacciona con violencia contra el pasquín.²⁷ La búsqueda del autor de este folio subversivo que marca la pauta del tono intertextual y paródico para todo el resto de la novela se convierte también en uno de los hilos maestros de este tejido narrativo.

Desde ese primer momento y hasta la última página, la obra consiste enteramente en una secuencia de piezas de escritura y de oralidad; de graffias y de voces insertadas cada una en un particular "espacio textual"²⁸, el conjunto de los cuales es recogido y presentado por el Compilador en la nota final. Allí destacará su carácter dual escrito/oral:

Esta compilación ha sido entresacada —más honrado sería decir sonsacada— de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios, a supuestos parientes y contraparentes de El Supremo (383).²⁹

Como muchos otros de los personajes de Roa Bastos en *Hijo de hombre* y en varios de sus cuentos,³⁰ El Supremo se halla enfrentado con un reto verbal. Parece haber sido elegido para la realización de una misión relacionada con el lenguaje. Aparte de aquellos objetivos suyos que podrían categorizarse como "políticos" o "metafísicos", persigue también con llamativa tenacidad una serie de metas de carácter verbal, lingüístico, comunicacional y narrativo, centradas invariablemente en los problemas del lenguaje y su vinculación con la realidad. Uno de estos propósitos fundamentales, tanto para la encarnación impersonal y sobrehumana del poder absoluto (EL), como para el angustiado individuo, víctima de extrema inseguridad y despojado de identidad propia (YO), es la producción de un tipo de discurso de características muy especiales

27 La ausencia allí de los signos tipográficos convencionales de la representación del diálogo es una de las primeras indicaciones que recibe el lector acerca de la participación activa que la novela exigirá de él. Como quien participa en un intercambio oral en la realidad cotidiana, el lector debe "escuchar" ese texto oralizado y esforzarse por ir interpretándolo mientras lo "escucha", sin ayuda de indicadores gráficos.

28 El concepto de "espacio textual" es propuesto por Jean Andreu en el texto citado: "Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat".

29 Todos los fragmentos de *Yo el Supremo* se toman de la edición venezolana de Biblioteca Ayacucho ya citada, expresando entre paréntesis el número de página correspondiente.

30 Macario, en *Hijo de hombre*; el contador anónimo de "Contar un cuento" (en *Moriencia*: 89-96); Antonio Ozuna en "El pajarero Mosca" (en *Moriencia*: 179-205); Jacob en "Lucha hasta el alba" (en *Antología personal*: 187-196), entre otros.

que intentaremos describir más adelante. Estos esfuerzos, como también se verá, se topan con obstáculos y dificultades enormes.

En un primer acercamiento, el lector constata cómo el habla y la escritura resultan confrontadas en la novela en tanto respuestas diferentes a las mismas interrogantes fundamentales. Con su característico estilo pleno de juegos verbales y dirigiéndose a su escribiente Patiño, dice El Supremo:

Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el son-ido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento que nunca es un murmullo solitario por más ínfimo que sea (17).

El amo Supremo de la palabra, sin embargo, parece igualmente confuso al estar frente a la posibilidad de expresarse él mismo mediante el texto escrito o la palabra oral. En algunos fragmentos de su Cuaderno Privado, el dilema entre dictar o escribir, una elección que pareciera corresponder a cada una de las dos mitades de su personalidad jánica, se revela con toda su intensidad y dramatismo:

Al principio no escribía; únicamente dictaba. Después olvidaba lo que había dictado. Ahora debo dictar/escribir; anotarlo en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque, estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir? ¿No? ¿Sí? ¿Y entonces? No. Rotundamente no. [...] Se escribe cuando ya no se puede obrar. Escribir fementiras verdades. Renunciar al beneficio del olvido. Cavar el pozo que uno mismo es. Arrancar del fondo lo que a fuerza de tanto tiempo allí está sepultado. Sí ¿pero estoy seguro de arrancar lo que es o lo que no es? No sé, no sé (40).

Esta confrontación de palabras habladas y textos escritos enfatizada por El Supremo en medio de tantas dudas, con frecuencia trae consigo un juicio de valor que no está demasiado lejos de hecho de la posición asumida por Juan Jacobo Rousseau, su contemporáneo en la serie histórica: un romanticismo filosófico cuyo influjo es perceptible en las perspectivas de Claude Lévi-Strauss, así como en las de muchos estudiosos actuales de la oralidad. Desde esa mirada, la escritura y todos aquellos que la asumen profesionalmente, aparecen de hecho en la novela como los portadores de cierta impureza, de cierta degradación, de cierto pecado contra el espíritu, el *pneuma*, que como sabemos es el aliento de Dios; la escritura se opone por sistema a la letra, tal como la fluidez de la vida se opone a la rigidez de la muerte. Así, en la novela de Roa leemos:

Las palabras son sucias por naturaleza. La suciedad, la excrementicidad, los pensamientos innobles y ruines están en la mente de los teratos, de los literatos; no de los voquibies (45).

Por contraste, la comunicación oral es apreciada de manera muy distinta, puesto que, desde la perspectiva de la novela, ella aparece como más cercana

a la experiencia inmediata y es capaz de ser complementada por la expresión gestual y por la presencia de un contexto compartido:

No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo **hablado vive** sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el **aliento** del que habla (49).

Una paradoja fundamental emerge entonces aquí. Porque en la historia novelesca tales condenaciones de la escritura y tales elogios de la palabra hablada son realizados —a menudo por escrito— por un letrado, por un intelectual “ilustrado”, altamente articulado y dotado de una educación universitaria relativamente refinada. El Supremo escribe algunos de estos denuestos personalmente en su Cuaderno Privado, mientras otros son dictados por él a su secretario (es decir, concebidos como escritura y destinados a ser escritos) como parte de la Circular Perpetua. El resto aparece como parte de la “Compilación” que en general conforma la novela: una serie extremadamente variada de formas discursivas escritas (o transcritas a partir de fuentes orales) que completa el texto novelesco.³¹

Como parte de esta paradoja central, el lector encuentra que uno de los *leitmotifs* favoritos de El Supremo es la feroz y reiterada crítica a la intelectualidad en general y a los historiadores y narradores de ficción en particular. La profesión de escritor no sólo tiene las de perder al compararse con otros oficios más prácticos, sino que llega a ser presentada como una suerte de plaga, culpable en último término de la ruina del país:

Recluta a la caterva de escribientes de juzgados, escribanos, pendolistas, que no hacen más que andar gorroneando todo el día por plazas y mercados. [...] ¿Cuánto más le habría valido al país que estos parásitos de la pluma hubieran sido buenos aradores, carpidores, peones en las chacras, en las estancias patrias, no esta plaga de letricidas peores que las langostas! (22).³²

Pero entre los múltiples ataques a los escritores y a la escritura, hay uno que resulta particularmente claro y que merece citarse en toda su extensión para

³¹ Esta compilación es el género discursivo ficcional elegido como marco estructural de una novela que es, en sí misma, una variedad de la ficción escrita.

³² Véase también, unas páginas más adelante: “Los he preferido leales funcionarios que no hombres cultos. [...] estábamos llenos de escribientes, de doctores, de hombres cultos, no de cultivadores, agricultores, hombres trabajadores, como debiera ser y ahora lo es. Aquellos cultos idiotas querían fundar el Areópago de las Letras, las Artes y las Ciencias. Les puse el pie encima. Se volvieron pasquineros, panfleteros. [...] ¿Qué pueden significar aquí sus hazañas intelectuales? Aquí es más útil plantar mandioca o maíz, que entintar papeluchos sediciosos; más oportuno desbichar animales atacados por la garrapata, que garrapatear panfletos contra el decoro de la patria” (28).

poder apreciar la manera como el lenguaje es trabajado allí (paradoja dentro de la paradoja) con el fin de producir una ironía sarcástica:

Eres mi **secretario ex-cretante**. Escribes lo que te dicto como si tú mismo hablaras por mí en secreto al papel. Quiero que en las palabras que escribes haya algo que me pertenezca. No te estoy dictando un cuenticulario de nimiedades. Historias de **entreten-y-miento**. No estoy dictándote uno de esos novelones en que el escritor presume el carácter sagrado de la literatura. **Falsos sacerdotes de la letra escrita hacen de sus obras ceremonias letradas**. En ellas, los personajes fantasean con la realidad o fantasean con el lenguaje. Aparentemente celebran el oficio revestidos de suprema autoridad, **mas turbándose** ante las figuras salidas de sus manos que **creen crear**. De donde el oficio se torna vicio (50).

La cita resulta además interesante porque, junto con el extremo desprecio evidenciado por el protagonista hacia la escritura y un ejemplo magnífico de los agudos juegos de palabras que no por azar abundan en la novela, allí se formula de manera especialmente clara la proposición de una forma diferente de escritura que el mismo Supremo está tratando de dominar y de enseñar a Patiño. De hecho, justamente antes de la cita anterior, el Dictador ha dicho:

Más a gusto se encuentra uno en compañía de un **perro conocido** que de un **hombre de lenguaje desconocido**. El lenguaje falso es mucho menos sociable que el silencio. Lo que te pido, mi estimado **Panzancho**, es que cuando te dicto **no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos sino de naturalizar lo artificioso de las palabras** (49-50).

La dualidad contrastada en las líneas finales de la cita, en una de esas frecuentes oraciones formada por términos opuestos e invertidos, es clave para comprender el proyecto utópico formulado por la novela. Estamos aquí enfrentados con la formulación de un deseo así como con un programa de acción y —a ello pasaremos enseguida— con la *proposición de una utopía verbal*, ya que el protagonista, con singular coraje y pertinacia, lucha por alcanzar una meta que él mismo reconoce como imposible: la realización de un lenguaje transparente. En nuestra cita anterior hay ya una primera formulación de esta utopía. La escritura tiene que ser “naturalizada”, tiene que llegar a ser tan natural como la voz. Necesita entonces oralizarse y hacerse por tanto imperceptible en tanto mediación. En otras palabras, tiene que “desaparecer” en sí misma para permitir un contacto “directo” con el significado. El hecho de que el lenguaje usado en la novela aparezca desbordante de barroquismos, de complejos y proliferantes juegos de palabras, que logran precisamente el efecto contrario de llamar la atención sobre el lenguaje en sí mismo, no viene sino a añadir una nueva vuelta a esta multifacética paradoja característica de la novela.

El esfuerzo por comprender esa oralidad utópica, cuya meta acabamos apenas de esbozar, es el propósito de las siguientes páginas. La utopía verbal —tal es la primera consideración que debe plantearse— no está sola, ella aparece como una entre otras utopías, formando —casi podría decirse— un sistema. Forma parte de un conjunto de proposiciones utópicas que la estructura novelística va construyendo a medida que se desarrolla. Las más importantes entre estas proposiciones podrían describirse como:

a) una utopía social y política: la construcción de la nación paraguaya, independiente no sólo del yugo colonial español sino también de la amenaza de los imperialismos porteño, brasileño y británico, así como el desarrollo de una sociedad democrática e igualitaria, libre de la dominación de terratenientes, militares, intelectuales y prelados eclesiásticos. Para El Supremo, el único medio para alcanzar este objetivo es el ejercicio de la dictadura, es decir el completo y detallado control sobre todas y cada una de las actividades del país y de sus ciudadanos.

b) una utopía “metafísica” o espiritual: el renacimiento de El Supremo en un estado suprahumano e inmortal, a través de la realización de un misterioso ritual mágico, de apariencia alquímica con un cráneo portador de un complejo simbolismo.³³

Ahora bien, si nos centramos en la utopía verbal, ¿qué se entiende propiamente por tal?, y ¿cómo es realizada semejante proposición en la novela? Entre las varias formulaciones encontradas a lo largo del texto, destaca una que nos lleva directamente al corazón del problema. Al usar de manera anacrónica en tiempos pre-saussureanos la jerga de la semiótica contemporánea, El Supremo propone su meta a Patiño diciendo:

No es [...] el lenguaje hablado el que diferencia al hombre del animal, sino la **posibilidad de fabricarse un lenguaje** a la medida de sus necesidades. **¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto?** Inclusive los más abstractos e indeterminados. El infinito. Un perfume. Un sueño. Lo absoluto. ¿Podrías lograr que todo esto se transmita a la velocidad de la luz? No; no puedes. No podemos (50).

El lenguaje utópico es así definido como aquel donde el signo lingüístico es idéntico a su referente; una imposibilidad absoluta, pues, por definición, un signo es precisamente aquello que representa a un objeto, una entidad materialmente perceptible que se pone en lugar del objeto representado. El advertir esta imposibilidad, sin embargo, no aleja a El Supremo de la persistente persecución de lo que considera como una de sus tareas principales: la observación, la percepción, el intento de comprensión, la interpretación y en particular, la producción de ciertos discursos orales y escritos dotados ahora con una

³³ Véase en especial pp. 70-73 y 126-136.

cualidad utópica. "De lo imposible sale lo posible", dice. Como Casiano Jara en *Hijo de hombre*, quien logró llevar un vagón ferroviario hasta el centro de la selva, en un gesto aparentemente absurdo cuyo simbolismo libertario mostrará más tarde la historia novelesca. El Supremo trabaja tenazmente por *fabricarse* ese lenguaje perfecto, esperando contra toda esperanza y sentido común y luchando contra el comprobado fracaso que le ofrece la experiencia cotidiana.

Cuando Casiano era tenido por loco al empeñarse en semejante proeza aparentemente sin sentido, no se advertía que aquel vagón se convertiría en símbolo de la tenacidad popular y llegaría a ser el hogar de la revuelta armada liderizada años después por su hijo Kiritó. En el caso de El Supremo y su proyecto, de manera semejante, lo que la evidencia inmediata le muestra sin piedad y sin pausa es la distancia, la diferencia permanente, inevitable, que separa al signo del objeto. Esa permanente llaga de la imposibilidad, sin embargo, ese aparente desvarío de pretender lo imposible, es precisamente la marca de lo utópico. Y esa marca es una constante en la narrativa robastiana. La búsqueda en concreto de un lenguaje transparente, de una estructura verbal y narrativa capaz de ser lo que representa es recurrente en varias de sus obras, como puede apreciarse en las palabras de Miguel Vera en el siguiente fragmento de *Hijo de hombre*:

Mientras sostengo la línea entre los dientes puedo escribir en la libreta apoyada en la arena. ¿Por qué escribo estas notas? [...] Viejo vicio, éste de la escritura. Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hacia afuera. **Una manera de huir del no-lugar hacia el espejo estable de los signos; una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar. ¿Y no es éste acaso el verdadero sentido de lo utópico?** La utopía del Hijo Pródigo regresando al hogar que ya no existe; la de los desterrados, exiliados y confinados que ansían volver al sitio de donde fueron arrancados y saben que aunque retornen a este lugar ya no será jamás el suyo. El hombre mismo es pues la utopía perfecta. Para escapar de ella se hacen viajes, está uno siempre yéndose hacia cualquier parte, huyendo hacia atrás o hacia adelante, cada vez más lejos. Aun en sueños o entre cuatro paredes, aquí en el islote del penal de Peña Hermosa que alguien ha rebautizado con carbón en un trozo de tabla: Penal EL PARAISO, hasta que las lluvias vuelvan a borrar la inscripción.³⁴

Es en *Yo el Supremo*, sin embargo, donde el problema adquiere relevancia máxima. En una de las primeras páginas de la novela, la fuerza y la dimensión de este lenguaje utópico que tanto atrae a El Supremo como un magnetismo sobrenatural puede ser percibida plenamente, al tiempo que nuevas facetas del problema afloran a la luz:

Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico. [...] No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás. Además, sería inútil saberlo, admitido que es inútil lo imposible. **Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho.** Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay?" (10)

Este párrafo es clave. Nos permite primeramente confirmar que el meollo del problema consiste en esa brecha que distancia a signo y objeto; en segundo término, percibir las múltiples dimensiones de esa fractura y, finalmente, darnos cuenta de que ella es sentida por El Supremo como una aflicción existencial insoportable, como aquel "*sufrimiento de la significación*" vivido por Miguel Vera y otros personajes.

¿No estamos hablando aquí de esa angustia ante la página en blanco, vacía de formas y contenidos, plena de virtualidades y también de posibles fracasos? ¿No es esta angustia de la posibilidad incierta la que al tiempo seduce y aterra a todo escritor? ¿No es esta im-posibilidad la piedra de toque del oficio escriturario, pero también, en el fondo, la de todo ejercicio consciente del lenguaje? Porque, si dejamos de lado el propósito estético de la palabra trabajada como signo artístico, detrás de todo esfuerzo sentido de comunicación interpersonal, ¿no acecha igualmente la sombra del aislamiento, de la imposibilidad última de un contacto verdadero y significativo?

Desde esa perspectiva, propuesta por la novela, la distancia entre la realidad y la plena percepción, interpretación y comunicación de esa realidad, puede considerarse como una secuencia de varias etapas que se despliegan entre el polo de la objetividad y de la acción y el polo de la representación, de la significación, en un proceso que se percibe, inevitablemente como degradación y alejamiento de una verdad original:

- a) la realidad en sí misma,
- b) la directa percepción sensorial de esa realidad,
- c) la comprensión o conceptualización interna de esa percepción,
- d) el habla: la producción de un discurso oral (codificación primera),
- e) la escucha: la recepción y comprensión (decodificación primera) de ese discurso oral,

³⁴ *Hijo de hombre* (Segunda versión): 228-229.

f) la escritura: la producción de un discurso escrito (codificación segunda),

g) la lectura: la recepción y comprensión (decodificación segunda) de ese discurso escrito.

De acuerdo con esta concepción (que en el interior mismo de la ficción resulta anacrónica por el idealismo de sus premisas acerca de la realidad, la percepción, el conocimiento y la comunicación) la lectura y la escritura son percibidas entonces como las últimas etapas de un proceso gradual degenerativo, de distanciamiento de la realidad en el momento en que algún sujeto está tratando de percibirla, interpretarla y comunicarla. "Hacer" algo y escribir acerca de algo son actividades percibidas así como sustancialmente diferentes, y esta contraposición ocupa un lugar importante en las convicciones de El Supremo.

El siguiente fragmento es un magnífico ejemplo de tal comparación, a causa del vínculo y la distinción que él establece de manera explícita entre "acción" y "significación". Las acciones ordinarias y prácticas son consideradas como *más significativas* (es decir: son más importantes a la vez que significan más) que la expresión oral y por supuesto que la expresión escrita (las cuales, pretendiendo significar, se vuelven insignificantes):

Decir, escribir algo no tiene ningún sentido. Obrar sí lo tiene. La más innoble pederreta del último mulato que trabaja en el astillero, en las canteras de granito, en las minas de cal, en la fábrica de pólvora, tiene **más significado** que el lenguaje escriturario, literario. Ahí eso, un gesto, el movimiento de un ojo, la escupida entre las manos antes de volver a empuñar la azuela ¡eso **significa** algo muy concreto, muy real! **¿Qué significación puede tener en cambio la escritura cuando por definición no tiene el mismo sentido que el habla cotidiana hablada por la gente común?** (180).

Como en el caso de Miguel Vera en *Hijo de hombre*, la práctica ordinaria de la escritura resulta para El Supremo equivalente a una directa traición a la realidad, es decir, a la verdad. Escribir es traicionar, engañar, y también matar (en el sentido de que la escritura fosiliza, fija de manera contranatural una realidad siempre cambiante y fluyente). Esta es también la razón por la cual la comunicación instintiva, directa, no articulada y sin palabras de los animales termina siendo apreciada como modelo:

En todas las lenguas las **articulaciones** más vivas son **inarticuladas**. Los animales no hablan porque no articulan, pero se entienden mucho mejor y más rápidamente que nosotros. Salomón hablaba con los mamíferos, los peces y los reptiles. Yo también hablo por ellos (49).

La utopía verbal va adoptando de esta manera muchas modalidades diferentes en su aparición a lo largo de la novela, de acuerdo al aspecto de ella

que sea más enfatizado en un momento determinado. En algunas ocasiones, por ejemplo, el énfasis recae sobre el aspecto epistemológico, es decir, consiste en la imposibilidad del conocimiento completo y verdadero de la realidad viviente. Este aspecto está relacionado con un sentimiento muy fuerte de falta de certeza en lo sabido y en la frecuente proposición de una duda, de un cuestionamiento y de un autocuestionamiento como actitud existencial, tal como ocurre con varios de los personajes de los cuentos robastianos y con Miguel Vera en *Hijo de hombre*.³⁵

En otros pasajes de la novela es el aspecto comunicacional de la utopía verbal el que resulta resaltado, es decir, nuestra imposibilidad última de transmitir las propias ideas y sentimientos a través del lenguaje oral o escrito, sin ser infieles a la realidad o a nuestra percepción de ella. Desde esta perspectiva es que puede comprenderse mejor la reiterada queja de El Supremo acerca de su soledad, de su aislamiento:

Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Unicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través de El. Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de El. Estoy encerrado en un árbol. El árbol grita a su manera. ¿Quién puede saber que yo grito dentro de él? Te exijo, pues, el más absoluto silencio, el más absoluto secreto. Por lo mismo que no es posible comunicar nada a quien está fuera del árbol. Oirá el grito del árbol. No escuchará el otro grito. El mío. ¿Entiendes? ¿No? Mejor (50).

Finalmente, en algunos momentos se constata la emergencia del aspecto narratológico de la utopía: la imposibilidad última de narrar, tanto en el dominio de la historiografía como en el de la ficción. Desde una de las páginas iniciales de la novela, El Supremo establece que "Ninguna historia puede ser contada" (10), y esta imposibilidad es refrendada desde la "Nota final del Compilador" en la última página del texto novelesco.

La proposición más radical de esta utopía tridimensional tal vez sea aquella donde El Supremo asienta la necesidad de una identificación total y completa entre el sujeto de un discurso narrativo y el objeto que desea representar:

¿No crees que de mí se podría hacer una historia fabulosa? ¡Absolutamente seguro, Excelencia! ¡La más fabulosa, la más cierta, la más digna del altor majestativo de su Persona! No, Patiño, no. Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias. Si se pudiera, El Supremo estaría de más: en la literatura o en la realidad. ¿Quién escribiría esos libros? Gente ignorante como tú. Escribas de profesión. Embusteros fariseos. Imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles. [...] **Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno**

35

En *Yo el Supremo* un clima de incerteza permea todo el texto e impresiona al lector. Todo aparece como inestable y hasta el estatus mismo de la narración es repetidamente puesto en tela de juicio.

que ponerse en su lugar: tiene que ser ese alguien. Unicamente el semejante puede escribir sobre el semejante. Unicamente los muertos podrían escribir sobre los muertos. Pero los muertos son muy débiles (25-26).

Proposiciones como las que acabamos de citar sólo pueden ser entendidas, por supuesto, de una manera simbólica. Toda la concepción utópica que permea y da forma al texto novelístico puede ser interpretada como una aproximación al pensamiento mítico. Como hemos visto en capítulos anteriores, ésta es para Angel Rama³⁶ una de las áreas donde los transculturadores, en el proceso de escribir sus textos ficcionales, han realizado apropiaciones y reelaboraciones importantes de otras fuentes culturales. Tal interacción cultural está también aquí en escena y los “humildes materiales” de las culturas populares tradicionales no sólo están presentes como materia prima temática (un paisaje, cierta anécdota, una leyenda, algunos proverbios) para el molino de la ficción, sino también como modos discursivos y concepciones del mundo.

La utopía verbal que venimos considerando, podría relacionarse con esas últimas, al menos en su origen, porque esta idea de alcanzar un lenguaje ideal, una comunicación transparente y no mediatizada, es propuesta, desde una estructura de pensamiento de carácter mítico como una misión sagrada que compromete de manera total a aquellos que son “elegidos” o llamados y que viene a ser para ellos una posibilidad de actualizar y relacionar energías individuales y sociales, para su propia salvación y la de sus respectivas comunidades. Esta pareciera ser la idea que yace tras la idealización realizada por El Supremo del productor de discurso, del verdadero escritor, capaz al mismo tiempo de expresar los más profundos contenidos de su espíritu y de actuar como encarnación de la voz de su pueblo:

Hubo épocas en la historia de la humanidad en que el escritor era una persona sagrada. Escribió los libros sacros. Libros universales. Los códigos. La épica. Los oráculos. Sentencias inscriptas en las paredes de las criptas; ejemplos en los pórticos de los templos. No asquerosos pasquines. Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo. Así fueron escritos los Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros. [...] Los propios profetas, sin el pueblo del que habían sido cortados por señal y por fábula, no hubieran podido escribir la Biblia. El pueblo griego, llamado Homero, compuso la *Iliada*. Los egipcios y los chinos dictaron sus historias a escribientes que soñaban ser el pueblo, no a copistas que estornudaban como tú sobre lo escrito. El pueblo-Homero hace una novela. Por tal la dio. Por tal fue recibida. Nadie duda que Troya y Agamenón hayan existido menos que el Vello de Oro, que el Candiré del Perú, que la Tierra-sin-Mal y la Ciudad-Resplandeciente de nuestras tradiciones indígenas (57).

36 Angel Rama: *Transculturación narrativa...*, Loc. cit.: 48-55.

Para El Supremo, por lo tanto, estos “libros” antiguos, “escritos” por los pueblos a través de “autores individuales” funcionan como modelos. El desea ser un Homero paraguayo, es decir, un artesano de la palabra hablada que primero escucha el discurso informalizado de su pueblo, que primero lee el libro no escrito de la comunidad, para luego luchar con denuedo contra las múltiples limitaciones del lenguaje con el fin de dar expresión —tan completa y fielmente como le sea posible— al contenido de lo que ha leído. En este sentido, en alguna medida, el protagonista de *Yo el Supremo* sería también un paradigma del escritor ideal, tal como es concebido por Roa Bastos. Y esta proposición resulta enfatizada en la novela por el relieve simbólico que adquieren ciertos objetos, manejados por él, por su escribiente Patiño o por el Compilador (y muy especialmente la “pluma-con-lente-recuerdo”), que están directamente relacionados con la comunicación oral/escrita, como pasaremos a ver enseguida.

En efecto, una de las más curiosas características de ese personaje multidimensional que es El Supremo es esa serie de objetos misteriosos que colecciona a su alrededor, una extraña “paleotecnología” de la comunicación que pareciera haber sido concebida y manufacturada por él mismo. Las hojas de ciertas plantas, por ejemplo, actúan como adminículos vibratorios capaces de registrar piezas enteras de diálogo, convirtiéndose así en un símbolo de la tecnología mnemónica “natural” de la oralidad:

[...] algo así como los tientos-escucha que yo fabrico con la arcilla caolinosa de Tobatí y las resinas del árbol-de-la-palabra. Uno rasga la delgada telita himenóptera; la aguja de sardónice y crisoberilo despierta, pone de nuevo en movimiento, hace volar en contramovimiento las palabras, los sonidos, el más ligero suspiro, presos en las celdillas y membranas nerviosas de las vasijas-escuchantes-parlantes, puesto que el sonido enmudece mas no desaparece. Está ahí. Uno lo busca y está ahí. Zumba por debajo de sí, pegado a la cinta engomada con cera y resinas salvajes. En el arca tengo guardados más de un centenar de esos cacharos llenos de secretos. Conversaciones olvidadas. Gemidos dulcísimos. Sones marciales. Gemidos exquisitos. La voz mortal de los supliciados, entre las rachas de los latigazos. Confesiones. Oraciones. Insultos. Estampidos. Descargas de ejecuciones (62).³⁷

Pero el más interesante de estos objetos “paleotecnológicos” es sin duda la pluma mágica “heredada” por el Compilador de un descendiente del

37 El Supremo mismo es relacionado con ellos en ciertos momentos: “*El Supremo* era muy aficionado a construir [...] estos artilugios como la cachiporrita de nácar, los fusiles-meteoricos, los tientos-escucha, los ábacos de cálculo infinitesimal hechos con semillas de coco, los chasques-voladores, telares capaces de tejer tramas hasta con vedijas de humo (‘la lana más barata del mundo’) y muchos inventos más de los que se habla en otra parte” (176).

secretario del Dictador. La importancia simbólica de este objeto es tal que el fragmento (175-180) donde se cuenta su historia (uno de los relatos-dentro-del-relato que la novela incluye) merece ser examinado con mayor detalle. El Supremo aparece allí escribiendo en su Cuaderno Privado acerca de las grandezas y miserias de la escritura, acerca de la inconvertibilidad de la escritura y la realidad, cuando de repente, como si hubiera recobrado la seguridad perdida, se refiere al instrumento escriturario, la "pluma con lente recuerdo":

Por momentos tengo la sensación de estar viendo todo esto desde siempre. O de haber vuelto después de una larga ausencia. Retomar la visión de lo que ya ha sucedido. Puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel. Lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin. **En todo caso la cachiporra me pertenece... digo esta pluma con el lente-recuerdo incrustado en el pomo** (175-176).

Inmediatamente después, el texto es interrumpido por una de las más extensas "notas del Compilador" de toda la novela; de hecho, aquella precisamente donde se muestra a ese Compilador como un ser humano real, "de carne y hueso", y donde él mismo arroja algunas pistas acerca de su vida personal. La nota a pie de página (176-179) está completamente dedicada a la pluma: su aspecto físico, su origen y la manera como vino a caer en manos del Compilador. La pluma estaba hecha de marfil blanco y de acuerdo con minuciosas especificaciones (tal vez de El Supremo). Una inscripción en su cuerpo había sido borrada por los dientes descuidados de sus numerosos usuarios. Y, su rasgo más importante: estaba provista con un conjunto especial de lentes que la capacitaban para desarrollar cuatro funciones simultáneas: la escritura propiamente dicha, la reproducción de las imágenes en movimiento, la reproducción del sonido y... una misteriosa cuarta función (¿o cuarta dimensión?) relacionada con la muerte por venir:

Engastado en el hueco del tubo cilíndrico, apenas más extenso que un punto brillante, está el lente-recuerdo que lo convierte en un insólito utensilio con dos diferentes aunque coordinadas funciones: escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de *metáforas ópticas*. Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste de la pluma, que vierte el chorro de imágenes como una microscópica cámara oscura. Un dispositivo interior, probablemente una combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las entrelíneas, ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de lo que hoy conocemos como proyección cinematográfica. Pienso que otro tiempo la pluma debió también estar dotada de una tercera función: reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes

visuales; lo que podría haber sido el *tiempo hablado* de esas palabras sin formas, de esas formas sin palabras, que permitió a *El Supremo* conjugar los tres textos en una cuarta dimensión intemporal girando en torno al eje de un punto indiferenciado entre el origen y la abolición de la escritura; esa delgada sombra entre el mañana y la muerte (176).

Este instrumento de apariencia mágica aparece entonces como una suerte de borgesiano *Aleph* escritural, como un símbolo de aquella escritura utópica que venimos discutiendo en este capítulo, un implemento escriturario capaz de abarcarlo todo y a todos. En efecto, sus poderes representacionales parecen capacitar a su usuario para producir aquel lenguaje tan deseado donde el signo y el objeto son perfectamente uno y el mismo. La ambigüedad, sin embargo, está también presente aquí. Porque si se nos dice que esta maravillosa pluma original es capaz de producir la ansiada escritura cuatridimensional, también se nos informa que su "sensitivo mecanismo" está descompuesto. Sólo nos queda, por tanto, el mito y la utopía de una escritura perfecta. Al ser presentada como averiada, la pluma deviene más bien símbolo de los esfuerzos y los dolores provocados por la escritura; eso que, páginas atrás, hemos denominado "sufrimiento de la significación", los padecimientos experimentados por su actual propietario y por todos aquellos a quienes se les ha encomendado esa "sagrada misión" de la escritura, incluyendo, sin duda al mismo novelista:

Por desgracia, **parcialmente descompuesto en su sensible mecanismo**, el porta-pluma-recuerdo hoy sólo escribe con trazos muy gruesos que rasgan el papel borrando las palabras al tiempo de escribirlas, proyectando sin cesar las mismas imágenes mudas, despojadas de su espacio sonoro. Aparecen sobre el papel rotas por el medio, a la manera de varillas sumergidas en un líquido; la mitad superior enteramente negra, de suerte que si se trata de figuras de personas dan la impresión de encapuchados. Bultos sin rostro, sin ojos. La otra mitad se diluye bajo la línea del líquido en la gama de un gris aguachento. Manchas de colores que fueron vivos en todos sus tonos, de una visibilidad centelleante en cada uno de sus puntos, se deslíen desmadejándose en todas direcciones, igualmente inmóviles todas (176).

La plenitud de la situación (mítica) original contrasta de esta manera con el decaimiento y las carencias del presente, porque el instrumento escriturario simbólico parece trabajar en dirección contraria a su propósito original de totalidad y perfección. Utilizando una imagen derrideana de relativismo postmoderno, la pluma borra las palabras a medida que las va escribiendo. Estas palabras van siendo igualmente desprovistas de su espacio fonético. Como constante recordatorio de la ambigüedad e incerteza que son características de la novela, esas palabras se vuelven entonces sordas, partidas por la mitad, e inmóviles, es decir, muertas. Lo posible y lo imposible vuelven a sucederse aquí en esa alternancia circular que llega a ser definitiva de lo utópico.

Pero una vuelta más siempre es posible. En medio de ese panorama de decadencia, donde todo pesimismo puede crecer y adueñarse de la situación, una vez más se abre la posibilidad de un nuevo intento, de un futuro donde la plenitud original pudiera ser reencontrada. Porque la búsqueda por parte del escritor de ese lenguaje utópico es presentada como una exploración cada vez más profunda de la realidad y de los discursos que intentan representarla cabalmente. La postulación de un modelo de ese escritor ideal llega a ser así una de las proposiciones de sentido que la novela de Roa abriga ambiguamente. Tratemos de mostrar su presencia en las páginas finales de este capítulo.

Es en el mismo episodio que venimos trabajando donde se nos entrega algunas claves en esa dirección, mientras se describe la manera como la pluma llegó a manos del Compilador. El relato establece allí algunos vínculos interesantes entre El Supremo (principal protagonista de esta épica del lenguaje utópico, quien parece haber sido el inventor de la simbólica pluma), Patiño (su escribiente y pupilo de la "Lección de Escritura"), Raimundo Loco-solo (el tataranieto de este último, quien ha heredado la pluma por derecho de esa "dinastía amanuésica"), el Compilador de la novela, quien la recibe justo al momento de la muerte de Raimundo y el novelista mismo (o al menos su huella en el interior de la novela).³⁸ Todos ellos, como otros personajes roabastianos, están o han estado enfrentados a la exigente responsabilidad de *escribir sin traicionar*.

Raimundo Loco-solo es importante él mismo como personaje, porque también pertenece a otra "dinastía" dentro de la narrativa de Roa Bastos, la de los "alucinados/iluminados", seres como Macario, Gaspar, Casiano, Crisanto Villalba, Chépé y Antonio Ozuna, quienes, habiendo caído de alguna manera en un estado de enajenación mental, llegaron a alcanzar al mismo tiempo, paradójicamente, una profética clarividencia. Desde un punto de vista ordinario, Raimundo es poco más que una sombra, una piltrafa humana, consumido por la drogadicción, la lepra y la depravación. Pero es precisamente ese estado el que se constituye en su propia "*Moriencia*" personal, es decir, en su única oportunidad de salvarse, de trascender a la muerte a través del sufrimiento elegido y persistente. "Yo he nacido lentamente y también he venido muriendo de a poco", dice. Y es por ello tal vez que parece haber entendido, mejor que

³⁸ La relación con Roa Bastos está construida sobre semejanzas biográficas entre el autor y el compilador: ambos asistieron a la escuela secundaria durante la Guerra del Chaco, se vieron forzados a exilarse por razones políticas en 1947 y fueron apodados "Carpincho" a causa de su cabello recio y tieso como el de los grandes roedores que habitan los ríos paraguayos. Véase mi "Cronología" de Augusto Roa Bastos en la edición citada de *Yo el Supremo*: 392 y 394. También, las observaciones de Milagros Ezquerro, p. 12, 13, 331 y 333 de la edición española ya citada.

su amigo "Carpincho" (así es como apoda al Compilador) el terrible destino de quienes llegan a ser los poseedores de la pluma mágica. El tiene entonces la visión profética del destino de su "sucesor", quien con tanta paciencia y ansiedad ha estado esperando por su muerte para poder apoderarse de la pluma:

Ese deseo no de lo que soy sino de lo que tengo, te ha encadenado a mí. Ha hecho de vos un esclavo. [...] **ese deseo que no te deja dormir, ni vivir, ni soñar más que en eso. Día y noche. No te envidio**, Estás mucho peor que yo. Pensá un poco, Carpincho. [...] Te esperan malos tiempos, Carpincho. Te vas a convertir en migrante, en traidor, en desertor. Te van a declarar infame traidor a la patria. El único remedio que te queda es llegar hasta el fin. [...] Allí en el solero del rancho, dentro de un tubo de lata está la Pluma. Agarrá y llevála y andate con ella al mismísimo carajo. **No es un regalo. Es un castigo**. Esperaste mucho tiempo el tiempo de tu perdición. Yo voy a ser libre esta noche. Vos nunca más vas a ser libre (178-179).

Raimundo, cuyo trabajo como escritor no aparece explicitado en ninguna parte de la novela, quien no parece haber dejado ningún legado escrito, es sin embargo otro portador indudable del símbolo de la escritura utópica. Al morir, la espalda del cadáver aparece para "Carpincho" como una superficie escrita, como si de alguna manera su cuerpo malformado hubiera sido escrito por la vida, por la realidad misma. Identificándose a sí mismo con el hombre muerto, "Carpincho" se siente entonces impulsado a responder a aquella misteriosa vocación:

La silueta de espectro de Raimundo se fue reduciendo a esa espalda encorvada que me miraba. Pero **era yo quien contemplaba mi propia espalda**. Bajo la raída piel semejante a una corteza cruzada de inscripciones y tachaduras, las vértebras derruidas por la artrosis, me apuntaban con sus picos de loro. ¿Iba a ponerse a sudar y a gritar esa espina cada vez más blanca en la penumbra, que era mi espina y se me clavaba en los ojos? (179).

El Compilador, y por implicación el novelista de quien él mismo es el doble, quedan pues enfrentados con esa misión. Tienen que luchar contra el lenguaje con el fin de acercarse lo más posible a la meta utópica. Su destino es trabajar como artesanos de la elaboración literaria para recobrar la totalidad original simbolizada por la escritura cuatridimensional de la pluma mágica. Así lo afirma el Compilador, al constatar los míseros resultados de su escritura presente:

Estoy seguro de que **bajo el agua lactescente, caolínosa, las imágenes mantienen sus colores originarios**. Lo que las debe de tornar gris hasta hacerlas invisibles, es el cegador deslumbramiento que todavía ha de persistir en ellas. Ningún ácido puede quemarlas, apagarlas. La otra posibilidad es que se hayan vuelto del revés mostrando el reverso necesariamente oscuro de la luz. También estoy seguro de que las imágenes retienen bajo el agua o lo que sea ese plasma

gris, sus voces, sus sonidos, su espacio hablado. Estoy seguro, pero no puedo probarlo (177).

Como si describieran un círculo completo, el futuro deseado y el idealizado pasado mítico se encuentran al final de la saga. La escritura ha sido comparada con frecuencia por Roa con el develamiento gradual de un palimpsesto mediante el uso de ciertos reactivos químicos que representan la elaboración y reelaboración del texto: la artesanía de la escritura. En lugar de cubrir una superficie, el escritor está tratando con su trabajo sobre el texto de tallarla, de penetrar más y más profundamente en sus múltiples capas para descubrir sus más hondos secretos, para regresar a la verdad del origen. Al mismo tiempo, la escritura utópica queda relacionada una vez más con la recuperación de la voz, del sonido, en el texto escrito.

En este sentido, el escritor maduro que publica *Yo el Supremo* en 1974 y que reescribe *Hijo de hombre* a comienzos de los años ochenta aparece (recordemos las palabras de Miguel Vera que citáramos unas páginas más atrás) como un hijo pródigo que —desde la práctica escrituraria más sofisticada— intenta regresar al paraíso perdido de la naturaleza y la oralidad popular guaraní que vivió durante la infancia en un pequeño poblado del Guairá paraguayo. En aquel momento, el comienzo de la educación formal significó el final de la libertad del niño crecido en un contacto directo con el mundo natural. “La niñez edénica se terminó con la necesidad de ir al colegio”, dice Milagros Ezquerro³⁹, como si también al comienzo de la trayectoria biográfica del autor las exigencias de la letra se hubieran opuesto a la vida según la naturaleza, al soplo libre de la voz y a los pies descalzos de Miguel Vera, el protagonista de *Hijo de hombre*.

La marca sin embargo de aquel mundo originario de ríos caudalosos y sabrosos cuentos escuchados en la noche campesina permanecerá imborrable. Y en la escritura literaria se busca con persistencia y tenacidad el regreso “a este lugar que ya no será jamás el suyo”. La utopía mantiene intacto de esta manera su pleno potencial paradójico y simbólico como tarea imposible, que sin embargo debe ser emprendida y mantenida viva por el trabajo del escritor, entendido desde una perspectiva casi sagrada, como misión y como destino.

39 Véanse sus “Apuntes biográficos”, en su citada edición de *Yo el Supremo*: 13.

CONCLUSIONES

LA ORALIDAD, LA ESCRITURA Y LOS MEDIADORES CULTURALES

Así hacía balance, inquiría y miraba [...] Yo pensé: mientras aquel hombre viviese uno sabía que el mundo no se acababa. ¿Y era él sertanero? Sobre mi sorpresa que lo era. Sierras que van saliéndose para destapar otras sierras. Hay cosas de todas clases. Viviendo se aprende; pero lo que se aprende, más, es sólo a hacer otras preguntas mayores.

GRAN SERTÓN: VEREDAS¹

A comienzos de los años setenta, Tolamán Kenhíri, un joven indígena de la etnia Desana, radicada en el extremo noroeste de Brasil colindante con Colombia y Venezuela, aprendió a leer y a escribir en una misión católica. Para ese momento, había advertido ya el riesgo de una completa extinción del legado de sabiduría tradicional de su gente. Esta previsión de un final inminente para la cadena de transmisión oral del conocimiento más apreciado entre ellos, junto con la constatación de la manera descuidada y fragmentaria como algunas piezas dispersas de ese saber iban siendo reveladas a los extranjeros a través de entrevistas y grabaciones magnetofónicas, lo convencieron de la necesidad de actuar. Pensó entonces que con la escritura él había adquirido un instrumento adecuado para evitar esa pérdida irrecuperable. Los signos escritos podrían quizás ayudar a preservar aquel tesoro de sabiduría e identidad. Estaba en lo correcto.

Tolamán convenció entonces a su anciano padre, Umúsin Panlón Kumú, quien desempeñaba en el grupo el papel de chamán y de memoria oral viviente, de que le fuera dictando su completo repertorio de historias, donde se concentraba el saber cosmogónico y religioso, los testimonios de los antepasados, el archivo de técnicas y experiencias prácticas y el código de conducta del pueblo Desana. Tolamán no sólo se las arregló para transcribir aquel volumen de

¹ *Gran Sertón Veredas*. Op. cit.:310.

conocimiento mítico, sino que lo tradujo también él mismo al portugués y luchó contra grandes dificultades hasta que llegó a verlo publicado. En la introducción de este libro, hermosamente titulado *Antes o mundo não existia*, él mismo explica como sucedió:

A princípio não pense em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. [...] Aí falei com meu pai: 'Todo o mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado' [...] Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevía, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era tudo meu. [...] essas folhas datilografiadas acabariam se perdendo, um dia podiam ser queimadas, **por isso pedi que fosse publicado para ficar no meio dos meus filhos, que ficasse para sempre.**²

Berta Ribeiro, una etnóloga que había llegado al área con el propósito de iniciar un trabajo de campo, ofreció a Tolamán su ayuda en esta tarea de compilar, transcribir, editar, negociar con los editores, etc., lo que finalmente hizo, para fortuna de todos. Es interesante, sin embargo, tener en cuenta la precaución que lleva al joven a rechazar inicialmente esta ayuda y las razones que alega para justificarla. Es la misma Ribeiro quien da cuenta de ellas en su introducción al libro:

Lembro que a conversa com Firmiano e Luiz [los nombres cristianos de Tolamán y Umúsin], já no segundo dia de minha estada em São João, foi a princípio meio áspera. Ambos alegaram que nós, antropólogos, vamos às suas aldeias, coletamos suas lendas, estudamos suas tradições e depois publicamos nossas obras 'no Brasil e nos Estados Unidos, enquanto eles, seus depositários, ganham uns míseros presentes'.³

A través de su contacto con misioneros y antropólogos, Tolamán —sin dejar de ser crítico y precavido— había sido capaz de apropiarse de algunas valiosas experiencias e instrumentos del mundo "civilizado". Este hecho no actuó en contra de sus propios valores e intereses sino que trajo consigo, por el contrario, el hallazgo de una vía de preservar su tradición cultural. Su caso, por esta razón, podría parangonarse con lo que José María Arguedas llegó a prever como modelo de transculturación ideal.⁴ Angel Rama, por su parte, afirma haber encontrado en los "narradores de la transculturación" y sobre todo en Arguedas justamente ese difícilísimo balance vital entre preservación e innovación. Es ese equilibrio el que tiene en mente cuando asienta: "La

² Umúsin Panlõn Kumu y Tolamán Kenhíri: *Antes o mundo não existia*. São Paulo. Livraria Cultura Editora. 1980: 9-10.

³ *Ibid.*: 31-32.

⁴ Véase su estudio acerca del desarrollo de las comunidades en el Valle del Mantaro, al sur del Perú: *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Op. cit.: 28-33.

modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla".⁵

El logro de Tolamán y Umúsin resulta pues significativo en el contexto de este trabajo. En el marco de su hábitat cultural, ellos ejercían la función de eslabones de una cadena de guardianes y transmisores de un conocimiento antiguo que había pasado hasta ahora de padres a hijos por vía oral.⁶ La percepción y sensibilidad que tiene el joven Tolamán del poder de la escritura y de la imprenta, el que se haya dado cuenta de que el cambio en los medios tecnológicos de transmisión cultural era impostergable, y su determinación de luchar contra todas las dificultades hasta alcanzar su meta, traen consigo una lección.

En el contexto del proceso general de transculturación que permea tantos y tantos aspectos de las culturas latinoamericanas, éste es un ejemplo perfecto de neoculturación positiva y creativa. Para que tenga lugar, otras dos etapas de la transculturación, tal como las describiera Fernando Ortiz, han debido ser cumplidas: en primer término, la aculturación, que en este caso equivale al proceso de adquisición de la lecto-escritura y el aprendizaje de una lengua como el portugués, de más amplia circulación internacional; y en segundo lugar, la *deculturación*, es decir, la decisión de abandonar a la vez —para los propósitos de preservación y reproducción cultural— tanto el sistema de tradición oral como la lengua Desana.

Por lo claro, lo sencillo y lo inmediato, se trata de un caso excepcional, pero por ello mismo resulta muy expresivo para desmentir a quienes de manera absoluta atribuyen a la letra escrita un mal intrínseco. Al igual que cualquiera de las tecnologías comunicacionales, desde el altavoz de baterías hasta las antenas parabólicas, la escritura y la imprenta, como nos ha mostrado este joven Desana, son instrumentos, técnicas; y el resultado de su empleo depende de la manera como sean usadas y de quienes (y a partir de qué criterios y de qué intereses) tengan en sus manos las decisiones acerca de esta utilización.

Desde la perspectiva de la problemática de las relaciones interculturales, el logro de Tolamán llama a la reflexión. Porque tal vez el conflicto vivido por los escritores transculturadores y encarnado en la obra narrativa que hemos venido analizando a lo largo de este trabajo, pueda situarse en una situación similar, sólo que en el otro extremo del *continuum* cultural.

Todos estos escritores, nacidos de familias de ascendencia europea, han sido beneficiarios de una educación formal; algunos de ellos son profesionales y han sido profesores universitarios. La mayoría ha habitado la mayor parte de

⁵ *Transculturación narrativa*. Op. cit.: 71.

⁶ Este es uno de los significados de la palabra *Kumu* que forma parte, como un título, del nombre del padre. Véase la "Introdução" de Berta Ribeiro al libro, p. 10.

su vida en grandes ciudades. Todos gozan de un prestigio literario bien establecido dentro y fuera de América Latina. Al mismo tiempo, sin embargo, todos ellos crecieron y aprendieron a mirar el mundo en comarcas remotas de sus respectivos países, donde predominaban economías culturales de índole oral tradicional. Y este hecho ha mostrado ser crucial en el desarrollo de sus respectivas carreras como escritores y de su vida personal. Su posición hacia estas culturas tradicionales que han escogido ficcionalizar tal vez pueda compararse entonces —ya que se trata del caso diametralmente opuesto— con la de los dos *kumu* Desana respecto del mundo moderno.

En ambos casos, podría decirse, se trata de grupos de “trabajadores culturales” que se esfuerzan por *construir puentes* a través de esa brecha multidimensional que distingue y separa sus respectivas culturas de las culturas ajenas, algunos de cuyos valores estiman en alto grado. La meta de Tolamán era la preservación de la tradición de su pueblo, sumamente vulnerable debido al cambio social y cultural acarreado por la comunicación con otras formas de civilización. Ya los Desana no vivían en una comunidad aislada y no podían sino adaptarse al ritmo del mundo que los rodeaba, asumiendo algunos de los elementos —la escritura entre los más destacados— de su repertorio cultural. Al mismo tiempo, tenían que abandonar algunas de sus viejas maneras. El libro resultante de los esfuerzos de Tolamán, escrito y publicado en portugués, estaba ciertamente dirigido a las nuevas generaciones de Desana, que presumiblemente serían a la vez bilingües y letradas. Al mismo tiempo, significa una apertura de su conocimiento tradicional (aunque no enteramente ni al mismo tiempo, como queda evidenciado en el texto mismo)⁷ al mundo exterior. De esta manera, un puente había cruzado el abismo transcultural.

También nuestros transculturadores literarios pueden ser considerados como constructores de puentes culturales. Su formación bicultural, su dominio experiencial de variados aspectos de ambas culturas (no sólo de los respectivos recursos idiomáticos, de cuya importancia central estamos convencidos) y particularmente su sentimiento de doble pertenencia, los ha capacitado para realizar esta tarea extremadamente difícil.

Ahora bien, ¿puede también pensarse la obra narrativa producida por ellos como un ejercicio de neoculturación positiva y creativa? ¿Han sido ellos capaces de incorporar de manera convincente los elementos populares apropiados de las culturas tradicionales y particularmente aquellos relacionados con la oralidad, en su busca de modalidades innovadoras para ficcionalizar las comarcas interiores? Los varios elementos hallados en el análisis y la interpretación de sus novelas y cuentos parece justificar una respuesta ampliamente positiva.

⁷ Nótese las observaciones de Ribeiro acerca de la resistencia del *Kumu* a traducir ciertas palabras rituales y a explicar su significado. *Ibid.*:36.

La más evidente forma de presencia de la oralidad consiste por supuesto en la que queda registrada en el nivel temático del relato. Las acciones narradas y los personajes que las desarrollan están muy a menudo relacionados con situaciones de oralidad tradicional, con sus implicaciones sociales y culturales y con la diferencia en términos generales de esas situaciones respecto de las dominadas por la escritura.

El mejor ejemplo de esta presencia de la oralidad en el plano temático es tal vez la confrontación de los personajes orales y letrados en *Hijo de hombre* que hemos estudiado con detalle en la segunda sección del Capítulo Quinto. Esta forma de presencia de la oralidad abunda, sin embargo en la narrativa de otros transculturadores. En el Capítulo Tercero, por ejemplo, estudiamos cómo la voz humana y el sonido en general llegaban a adquirir el rango de protagonistas de la acción en numerosos textos de Rulfo. Es mucho lo que se ha escrito por otra parte acerca de las funciones simbólicas y estéticas de la música popular andina en la narrativa arguediana, y particularmente en *Los ríos profundos*.⁸

Un hermoso ejemplo de representación temática de la oralidad es el que encontramos en *Cara de bronce*, una novela corta de João Guimarães Rosa cuya trama se construye en torno a la conjunción de diversas situaciones de oralidad popular.⁹ Un grupo de vaqueros se sienta al aire libre en torno a una fogata al final de un día de trabajo y no muy lejos de la casa de hacienda donde vive su patrón. Los eventos triviales del día que está por terminar, pero especialmente la novedad del retorno de un viejo compañero que ha viajado ampliamente a través del sertón y regresa con noticias “del resto del mundo”, son el centro de atención de este intercambio oral. Este diálogo aparece entremezclado en el relato con pequeños cuentos y anécdotas (llamadas precisamente en Brasil “Estórias ao pé do fogo”), con fragmentos de baladas que va improvisando no lejos de ellos un cantor contratado por el patrón, y también, finalmente, con fragmentos de un diálogo (presentado en la forma de libreto teatral) de los mismos vaqueros acerca de la forma correcta y completa de pronunciar y escribir el nombre de su patrón. Como puede apreciarse, numerosos recursos —muchos de ellos directamente temáticos, otros estilísticos o composicionales— son utilizados en este curioso relato con el fin de producir en el lector una impresión más completa y convincente tanto de la oralidad popular como de la otredad cultural de un medio dominado por ella.

⁸ Véase: A. Rama: “La ópera de los pobres”. En su *Transculturación narrativa... Op. cit.*: 247-269. También, William Rowe. “Arguedas: música, conocimiento y transformación social”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII. 25 (1987): 97-107.

⁹ “Cara de bronce”. En J.G. Rosa: *No Urubuquaquá, no Pinhem*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio. 1965: 71-127. Traducción española de Estela Dos Santos, en el volumen *Urubuquaquá*. Barcelona. Seix Barral. 1982: 83-147.

Una segunda forma de presencia de la oralidad en los textos estudiados reside en el plano lingüístico, en la particular formalización del lenguaje de un determinado relato. A pesar de que todos los narradores trabajados muestran gran versatilidad y experticia técnica en el manejo de una multitud de recursos estilísticos en esta dirección, es sin duda Rulfo quien nos entrega un caudal más abundante y variado de manifestaciones de este tipo. Los numerosos casos de aliteración y otras varias formas de reiteración, así como las redundancias y los efectos onomatopéyicos que llenan sus relatos proveyéndolos de ese tono tan particular, fueron analizados con detalle en el Capítulo Tercero. Recursos de esta índole son también numerosos en *Gran Sertón: Veredas*, así como en la narrativa de Roa Bastos. En el caso de este último autor, la elaboración del lenguaje fue analizada también como recurso potenciador de la ubicuidad de los modelos binarios y —particularmente en *Yo el Supremo*— como multiplicador de los juegos de palabras y otras formas de elaboración verbal, con repercusiones poéticas, semánticas e ideológicas.

Un tercer aspecto a considerar sería la influencia de varias formas de las culturas orales tradicionales en el diseño y la composición general del relato ficcional y en particular en su estrategia narrativa. Como se intentó mostrar en el Capítulo Cuarto, a través del análisis de *Gran Sertón: Veredas*, al igual que de algunos relatos de Rulfo y Roa Bastos, la narración oral tradicional ha sido tomada por estos escritores como modelo para la construcción de un relato completamente centrado en torno a un personaje popular o, más precisamente, en torno a su discurso oral proliferante. Las implicaciones ideológicas del predominio de este discurso popular que se impone a un silencioso interlocutor letrado han sido también exploradas y explicadas como una suerte de inversión del régimen habitual de hegemonía cultural.

Finalmente, si nos referimos al plano conceptual o ideológico, como puede apreciarse en varios de los análisis realizados, muchos elementos de lo que podría denominarse “pensamiento mítico” pueden encontrarse en las obras estudiadas. Los tres autores intentan ofrecer en ciertos momentos un perfil de los peculiares procesos gnoseológicos y reflexivos que caracterizan a una mente oral, así como mostrar sus modalidades también particulares de expresión. El caso más importante, en este sentido, lo encontramos en la ficción robastiana. Allí, ciertos modelos binarios, tomados principalmente de la tradición cultural guaraní-paraguaya, junto a algunas concepciones de raíz indígena acerca de la vida, la muerte y el destino, y una paradójica visión de la escritura como utopía de la oralidad, pudieran ser interpretadas —a la luz de lo expuesto en el Capítulo Quinto— como una suerte de teoría mítica no sólo de la escritura, sino también de la literatura y de la vida humana como conjunto.

En presencia de este esfuerzo multifacético de ficcionalización de las culturas tradicionales a través de la apropiación de algunas de sus caracterís-

ticas más importantes, podríamos retornar por un momento a uno de los elementos propuestos en el Capítulo Segundo como uno de los rasgos definidores de los “narradores de la transculturación”. Aun siendo bastante cauteloso en la utilización de datos biográficos para fines críticos, no es razonable prescindir del valor sintomático que tiene la confluencia de todos los autores estudiados en la valoración de sus tempranos contactos con culturas alternativas. Tales experiencias infantiles, parecen haber dejado en ellos una huella tan honda que se ha convertido con el tiempo en motivación principal de su apertura hacia esas culturas rurales tradicionales, de oralidad predominante y en fuente de la posibilidad de comprenderlas.

Los transculturadores, como ya vimos, han reconocido la profunda marca dejada en ellos durante la infancia por estas experiencias de culturas indias o campesinas arcaicas. El caso de Arguedas es aún más dramático, ya que, como escucháramos de su propio testimonio, él fue virtualmente adoptado por los indígenas de la hacienda de su madrastra y la lengua quechua fue literalmente su lengua materna. Gustavo Adolfo Westphalen ha señalado acertadamente las consecuencias de estas excepcionales condiciones que al mismo tiempo lo transformaron en un sujeto bicultural privilegiado y en un angustiado testigo y víctima de las dificultades de la relación intercultural.¹⁰

Y el resto de los “transculturadores” se encuentra en circunstancias parecidas. Tienen acceso y son capaces de utilizar la masa de conocimientos e instrumentos técnicos que caracterizan a las sociedades occidentales contemporáneas. Al mismo tiempo, sin embargo, también ellos han sido tocados por la experiencia de la otredad cultural. Esa semilla de una “doble alma”, esa brecha cultural que el maestro anónimo de “Luvina” o el Miguel Vera de *Hijo de hombre* encarnan tan bien, fue sembrada en ellos desde su temprano contacto con las culturas tradicionales. Viven así divididos entre aquella cultura cuyos valores y concepciones aprendieron a respetar en la infancia y el mundo urbano y moderno donde habitan, al cual también pertenecen.

Esta división entre posiciones u orientaciones culturales no es simple metáfora. Cuando para cada uno de ellos llega la hora de practicar la escritura literaria, ella implica un trabajo duro y, en ocasiones, la angustia y el desespero de no encontrar formas satisfactorias de representación literaria. Y es que, para nuestro criterio, la ficción de los transculturadores es sobre todo un esfuerzo exigente y problemático por construir puentes entre los dos mundos culturales a través del constante ejercicio de la heterogeneidad literaria, con todos los muchos aspectos que ella puede implicar.

¹⁰ Gustavo Adolfo Westphalen: “La sustancia de la vida y la obra literaria”. En: Juan Larco (Ed): *José María Arguedas*. La Habana. Casa de las Américas. Serie Valoración Múltiple. 1976: 349-352.

Ellos usan la escritura para evocar la cultura oral. Usan el español o el portugués con la intención de ficcionalizar sociedades donde esos idiomas exhiben profundas peculiaridades locales y coloquiales,¹¹ (Rulfo, Rosa) o que se sirven de lenguas parcial o completamente diferentes (Arguedas, Roa Bastos). Inmersos en el marco de ciertos géneros altamente codificados y de raigambre europea (la novela, el cuento), vinculados a la tradición literaria occidental y a las particulares historias literarias de sus respectivos países e irremediabilmente relacionados a través de sus obras con la industria editorial y el mercado librero, se esfuerzan por ficcionalizar realidades sociales y culturales del todo ajenas a todos estos códigos y prácticas que viven de acuerdo a modalidades genéricas, estéticas y comunicacionales diferentes.

Esta conflictualidad de la escritura en una escena bicultural implica también, casi sin excepción, una concepción de la literatura que poco o nada tiene que ver con el entretenimiento liviano. Los lectores de estas obras son invitados a aventurarse por territorios culturales y literarios nuevos, a veces poco hospitalarios. Esta experiencia puede sin duda recompensarlos con hallazgos considerables. Pero tales gratificaciones deben ser pagadas de antemano mediante una lectura atenta, participativa y simpatética. Esta es precisamente la razón por la cual la mayoría de los transculturadores —a pesar de ser figuras literarias de innegable importancia y reconocimiento internacional— no suelen disfrutar de la popularidad masiva de algunos de sus colegas. Ninguno de ellos llegó a practicar o a ser víctima del vedetismo literario tan de moda en el momento del llamado “boom” de los sesenta y setenta. Y la difusión de sus libros a través de traducciones más allá de las fronteras de la lengua española no ha tenido jamás repercusión, al menos fuera de los círculos académicos. Todo esto es en parte la consecuencia del carácter heterogéneo de su obra.

Ahora bien, la mayor dificultad para ellos reside en la escritura misma. La búsqueda de un equilibrio justo entre uno y el otro extremo de los universos culturales con todas sus implicaciones pareciera haberles impuesto una considerable carga y demandado de ellos una dedicación exclusiva. Esta situación pudiera vincularse a su particular actitud hacia la escritura y al hecho incontestable de que cada uno de ellos pareciera haber aceptado pagar un alto precio por su opción.

João Guimarães Rosa realizó un esfuerzo sostenido durante varios años en la recolección de materiales de primera mano en el sertón. Y su disciplinada rutina de trabajo como escritor es proverbial, además de la extremada atención que solía poner en el proceso de edición de sus propios textos. Igualmente conocida es la marcada resistencia de Juan Rulfo a referirse a su propia obra

¹¹ J. Meyer, por ejemplo, ha escrito acerca del arcaico español utilizado en Jalisco. Véase: *The Cristero Rebellion*. Op. cit.:182.

literaria y más renombrado aún el hecho de haber asumido un absoluto silencio literario durante los últimos 30 años de su vida, a pesar de todas las incitaciones de la fama y las atractivas ofertas de las casas editoriales. En el caso de Arguedas, tan dramáticamente descrito en los “diarios” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el sentir que había fracasado en su proyecto transculturador donde se unían la escritura y la vida lo hicieron sobrellevar un desequilibrio psicológico durante muchos años, desequilibrio que finalmente lo condujo al suicidio en 1969. Por último, encontramos la angustiada y laboriosa práctica de la escritura en el caso de Augusto Roa Bastos y su concepción de la elaboración del lenguaje como una “moriencia”.

Este es, podría decirse, el rasgo común a todos los miembros de este equipo intelectual *sui generis*: la comprensión de la literatura como una misión de vida de carácter utópico que al mismo tiempo trae consigo el padecimiento de ese dramático “sufrimiento de la significación” a que nos hemos referido, y representa también la única esperanza de salida para el dilema de su dualidad cultural.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. OBRAS NARRATIVAS

- ARGUEDAS, José María: *Los ríos profundos*. Buenos Aires. Losada. 1981 (1a. ed.: 1958).
- _____: *Todas las sangres*. Buenos Aires. Losada. 1970 (1a. ed.: 1964).
- _____: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires. Losada. 1971.
- BARNET, Miguel: *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1977.
- CARPENTIER, Alejo: *Los pasos perdidos*. Barcelona. Barral Editores. 1972 (1a. ed.: 1953).
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel: *La hojarasca*. Buenos Aires. Sudamericana 1972 (1a. ed.: 1955).
- _____: *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires. Sudamericana. 1970 (1a. ed.: 1958).
- _____: *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires. Sudamericana. 1970 (1a. ed.: 1962).
- _____: *Cien años de soledad*. Buenos Aires Sudamericana. 1969.
- _____: *El otoño del patriarca*. Barcelona. Plaza y Janés. 1975.
- _____: *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá. La Oveja Negra. 1985.
- _____: *El General en su laberinto*. Bogotá. La Oveja Negra. 1989.
- GUIMARAES ROSA, João : *Primeras Historias*. Barcelona. Seix Barral. 1971 (1a. ed.: 1942).
- _____: *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1963. (1a. ed. 1956). Versión castellana de Angel Crespo. Barcelona. Seix Barral. 1965.
- _____: "Cara de bronce". En: *No Urubuquaquá, no Pinhem*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1965. p. 71-127. Versión española de Estela dos Santos con el título de *Urubuquaquá*. Barcelona. Seix Barral. 1982: 83-147.
- _____: "Com o vaqueiro Mariano". En: *Estas Estorias*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1969.
- PIVIDAL, Raphaël: *La Maison de l'Écriture*. Paris. Ed. du Seuil. 1976.
- ROA BASTOS, Augusto: *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires. Losada. 1953.
- _____: *El baldío*. Buenos Aires. Losada 1966.

- _____: *Los pies sobre el agua*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1967.
- _____: *Madera quemada*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1967.
- _____: *Moriencia*. Caracas. Monte Avila. 1969. (2a ed.: Barcelona. Plaza & Janés. 1984).
- _____: *Cuerpo presente y otros cuentos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1971.
- _____: *Antología personal*. México. Nueva Imagen. 1980.
- _____: *Hijo de hombre*. Buenos Aires. Losada. 1961.
- _____: *Segunda versión de Hijo de hombre*. Asunción. El lector. 1983.
- _____: *Yo el Supremo*. Buenos Aires. Siglo XXI Argentina Editores. 1975.
- _____: *Yo el Supremo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1983. Introducción, notas y bibliografía de Milagros Ezquerro.
- _____: *Yo el Supremo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. N° 126. 1986. Prólogo, cronología y bibliografía de Carlos Pacheco.
- _____: "El sonámbulo". En Franco Maria Ricci (Ed.): *Candido López. Imágenes de la guerra del Paraguay con un texto de Augusto Roa Bastos*. Milán. Franco Maria Ricci. 1983: 29-108.
- RULFO, Juan: *Obras Completas*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. N° 13. 1977. Prólogo, cronología y bibliografía de Jorge Ruffinelli.

2. ESTUDIOS SOBRE ORALIDAD Y CULTURAS ORALES

- BAUMAN, Richard: *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge. Cambridge University Press. 1986.
- BAYER, John G.: "Narratives techniques and oral traditions in *The Scarlet Letter*". *American Literature*, 52 (1980): 250-263.
- BAZIN, Jean y Alban Bensa: "Prologue" a *La raison graphique*, de J. Goody. Paris. Minuit. 1979: 7-29. (Versión francesa de *The Domestication of the Savage Mind*)
- BIGSBY, C.W.E.: *Examen de la cultura popular*. México. Fondo de Cultura Económica. 1982. (1a. ed.: 1976).
- BRIGGS, Charles L.: *Learning how to Ask: a Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge. Cambridge University Press. 1986.
- BRIGHT, William: "Literature: written and oral". En D. Tannen (Ed.): *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*. 1981. Washington D.C. Georgetown University Press. 1981: 270-283.
- BRONZINI, Giovanni Battista: *Cultura Popolare: Dialettica e Contestialità*. Bari. Dedalo. 1980.
- BROTHERSTON, Gordon: *Image of the New World. The American Continent Portrayed in Native Texts*. Londres. Thames & Hudson. 1979.

- _____: "Towards a Grammatology of America: Lévi-Strauss, Derrida, and the native new world text". En: F. Barker (Ed.): *Europe and its others*. Colchester. University of Essex (1984): Vol. II, 61-77. También en: F. Barker (Ed.): *Politics, Literature, Theory*. Londres, Methuen, 1986.
- CALVET, Jean Louis: *La tradition oral*. Paris. P.U.F. 1984.
- COOK GUMPERZ, J. y J.J. Gumperz: "From Oral to Written: The Transition to Literacy". En Marcia F. Whiteman (Ed.): *Variations in Writing*. Hillsdale, N.J. Erlbaum. 1981.
- COLOMBRES, Adolfo: *La cultura popular*. México. Premiá Editora. 1982.
- CORTI, María: "Oralidad bifronte". *Strumenti Critici*. (Boloña) II, 1 (1987): 1-16.
- DERRIDA, Jacques: *De la Grammatologie*. Paris Minuit. 1967. Versión en español con una introducción de Philippe Sollers: *De la gramatología*. México. Siglo XXI Editores. 1971. Traducción al inglés e introducción de Gayatri Chakravorty Spivak: *Of Grammatology*. Baltimore and Londres The John Hopkins University Press. 1974.
- FINNEGAN, Ruth (Ed.): *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge. Cambridge University Press. 1977.
- _____: *The Penguin Book of Oral Poetry*. Harmondsworth, Middlesex. Penguin. 1982.
- _____: *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. Oxford. Basil Blackwell. 1988.
- FOLEY, John M.: "Oral Literature: Premises and Problems". *Choice*. 18 (1980): 487-496.
- GOODY, Jack: "The technology of the Intellect" and "Restricted Literacy in Northern Ghana". En: J. Goody (Ed.): *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, Cambridge University Press. 1968.
- _____: *The Domestication of the 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.
- _____: "Alphabets and writing". En: Raymond Williams (Ed.): *Contact: Human Communication and its History*. Londres. Thames and Hudson. 1981: 105-126.
- GOODY, Jack e Ian Watt: "The Consequences of Literacy". *Comparative Studies in Society and History*, 5. 1963.
- HAVELOCK, Eric: *Preface to Plato*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1963.
- _____: *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, N.J. Princeton University Press. 1982.
- _____: "The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World". *Oral Tradition*. I, 1. January. 1986.

- _____: "The Cosmic Myths of Homer and Hesiod". *Oral Tradition*. II,1 (1987): 31-53.
- HEITH, Shirley Bryce: "Protean Shapes in Literacy Events: Ever-shifting Oral and Literate Traditions". En: D. Tannen (Ed.): *Spoken and Written Language: exploring Orality and Literacy*. Norwood, New Jersey. ALEX. 1982: 91-117.
- HIGHWATER, Jamake: *The Primal Mind: Vision and Reality in Indian America*. New York. Meridian. 1981.
- LEVI-STRAUSS, Claude: *La pensée sauvage*. Paris. Plon. 1962. Versión española: *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica. 1964. Versión al inglés: *The Savage Mind*. Chicago. Chicago University Press. 1966.
- _____: *Anthropologie structurale*. Paris. Plon. 1973. Versión al inglés: *Structural Anthropology*. New York. Pantheon Books. 1971. Traducción al español: *Antropología estructural*. México. Siglo XXI. Editores. 1979.
- _____: "A writing lesson". En: *Tristes Tropiques*. Londres. Jonathan Cape. 1975: 294-304. (1a. ed. francesa: París. 1955).
- LORD, Albert B.: *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1960.
- _____: "Characteristics of Orality". *Oral Tradition*. II,1 (1987): 54-72.
- MARTIN BARBERO, J.: "Memoria narrativa e industria cultural". *Comunicación y Cultura*. 10 (1989): 59-73.
- MC LUHAN, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto. University of Toronto Press. 1962.
- _____: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York. McGraw-Hill. 1964.
- MC LUHAN, Marshall and Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*. New York. Bantam Books. 1967.
- MOURALIS, Bernard: *Las contraliteraturas*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo". 1978.
- New Literary History*: Números monográficos sobre oralidad: VIII, 3 (Spring, 1977) y XVI, 1 (Autum, 1984).
- OBIECHINA, Emmanuel: *Culture Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge. Cambridge University Press. 1975.
- OLSON, David: "From Utterance to Text: The Bias of Language in Speech and Writing". *Harvard Educational Review*, 47 (1977): 257-281.
- ONG, Walter J.: *The Presence of the Word*. New Haven & Londres. Yale University Press. 1967.
- _____: *Rhetoric, Romance and Technology. Studies on the Interaction of Expression and Culture*. Ithaca & Londres. Cornell University Press. 1971.
- _____: *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca & Londres. Cornell University Press. 1977.

- _____: *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*. Londres. Methuen. 1982. Versión castellana: *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987.
- PARRY, Milman: *The Making of Homeric Verse*. Oxford. Clarendon Press. 1971. p. 1-190. Publicado originalmente en Francia en 1928, como: *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris. Société Éditrice Les Belles Lettres.
- PATTON HOWELL, R. (Ed.): *Beyond Literacy: The Second Gutenberg Revolution*. San Francisco. Saybrook Pub. Co. 1989.
- PEACOCK, John: "Writing and Speech after Derrida: Application and Criticism". En: J. Barker (Ed.): *Europe and its others*. Essex. University of Essex. (1984): Vol. II, 78-90.
- SCRIBNER, Sylvia and Michael Cole: *The Psychology of Literacy*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1981.
- TANNEN, Debora (Ed.): *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, New Jersey. ALEX. 1982.
- VANSINA, Jan: *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Londres Routledge & Kegan Paul. 1865. (1a. ed.: 1961).
- ZUMTHOR, Paul: *La Lettre et la voix*. Paris. Seuil. 1987.

3. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA

- ANDREU, Jean: "Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo dicho, el dictado y el diktat". En Alain Sicard et al.: *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. 1976: 61-113.
- ARGUEDAS, José María: 'Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano'. "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Lima, 8 de Mayo de 1960: 3. Reproducido en *Texto Crítico*. IV, 11 (1978): 213-217.
- _____: 'Yo no le tengo miedo a nadie'. "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Lima (3 de diciembre de 1967): 34.
- _____: "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar". *El Comercio*. Lima (1º de Marzo de 1969). Reproducido en: César Lévano: *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Lima. Gráficas Labor. 1969: 93-96.
- _____: "Intervención de José María Arguedas". En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima. Latinoamericana Editores. 1986: 36-37. (1a. ed.: 1969).
- _____: Entrevista con Sara Castro-Klaren. En *Hispanamérica*. IV, 10 (1975): 45-54.
- ARROYO, Leonardo: *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora. 1984.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén: "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 19. (1984): 35-45.

- _____: "Prólogo" a la: *Antología Personal* de A. Roa Bastos. México. Nueva Imagen. 1980: 9-24.
- _____: "La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos". *Escritura*. XV, 30 (1990): 295-311.
- BISILLIAT, Maureen: *Fim de rumo... Terras altas... Urucúia...* [ensayo fotográfico con textos de *Grande Sertão: Veredas*]. São Paulo. Gráficas Bruner. 1969.
- BRATHWHITE, Edward Kamau: *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres/Port of Spain. New Beacon Books. 1984.
- BREMER, Thomas y Alejandro Losada: *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. (Actas del Primer y Segundo Congreso Anual de la Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina - AELSAL). Giessen. 1985.
- BURGOS, Fernando (Ed.): *Las voces del Karái: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid. EDELSA. 1988.
- CANDIDO, Antônio: "O homem dos Avessos". En su: *Tesse e Antitese*. São Paulo. Editora Nacional. 1962.
- _____: "Literatura y subdesarrollo". En: César Fernández Moreno (Comp.): *América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI. 1972: 335-353.
- CASA DE LA CULTURA DEL PERÚ: *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima. Latinoamericana Editores. 1986. (1a. ed.: 1969).
- CORNEJO POLAR, Antonio: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires. Losada. 1973.
- _____: *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. 1982.
- _____: "Novela regional, nacional, latinoamericana". Ponencia inédita: Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". 1982.
- _____: "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". En Ana Pizarro (Coord): *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México / Universidad Simón Bolívar. 1987: 123-132.
- _____: "El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letras en el 'diálogo' de Cajamarca". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) XVII, 33 (1991): 155-207.
- CORTÁZAR, Julio: Entrevista. *Life en Español*. 7 Abril 1969.
- COULSON, Graciela B. "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. 1, 2. (1971).
- DÍAZ CABALLERO, Jesús: "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XIII, 25 (1987): 155-172.

- DORFMAN, Ariel: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona. Anagrama. 1972.
- ESCOBAR, Alberto "La utopía de la lengua en el primer Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (1980): 7-40.
- EZQUERRO, Milagros: *Augusto Roa Bastos*. Colección de fascículos "Historia de la Literatura Latinoamericana". 11. Bogotá. La Oveja Negra. 1984.
- GALVÃO, Walnice Nogueira: *As formas do fulso*. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- GARBUGLIO, José Carlos: *El mundo mágico de Guimarães Rosa*. Buenos Aires. Fernando García Canibeiro. 1973.
- GARCÍA MÉNDEZ, Javier: "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana". *Casa de las Américas*. 163 (1987): 10-30.
- GASPAR DE MARQUEZ, Catalina: "La escritura como traición y misión en *Yo el Supremo*". *Escritura*. XV, 30 (1990): 343-364.
- GIACOMAN, Helmy F. (Ed.): *Homenaje a Juan Rulfo*. New York. Amaya / Las Américas. 1974.
- GONZALEZ BERMEJO, Ernesto: "Juan Rulfo: La literatura es una mentira que dice la verdad". *Revista de la Universidad de México*. XXXIV, 1 (1979): 4-7.
- GONZALEZ STEPHAN, Beatriz: *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (Col. Estudios, monografías y ensayos, N° 59). 1985.
- _____: *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana. Casa de las Américas. 1987.
- HARSS, Luis: *Los Nuestros*. Buenos Aires. Suramericana. 1966.
- JARA, René y Hernán Vidal: *Testimonio y literatura*. Minneapolis. Institute for the Study of Ideologies and Literatures. 1986.
- JOSEF, Bella: "Regionalismo e identidad cultural". En Saúl Yurkievich (Comp.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Alhambra. 1986: 232-239.
- KING, John (Ed.): *Modern Latin American Fiction. A Survey*. Londres. Faber & Faber. 1987.
- KRISINSKY, Vladimir: "Entre la polifonía topológica y el dialogismo dialéctico: *Yo el Supremo* como punto de fuga de la novela moderna". En: Fernando Burgos (Ed.): *Las voces del Karái: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid. EDELSA. 1989: 41-52.
- LARCO, Juan (Ed.): *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana. Casa de las Américas. Serie Valoración Múltiple. 1976.
- LÉVANO, César: *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Lima. Gráficas Labor. 1969.
- LEWIS, Tracy K.: "Intimaciones míticas: el lenguaje indígena en los cuentos de Roa Bastos y Arguedas". En: Fernando Burgos (Ed.): *Las voces del*

- Karaí: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos. Madrid. EDELSA. 1988: 173-186.
- LIENHARD, Martin: "Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología y la escritura en *Yo el Supremo*". *Hispanamérica*, 19 (1978): 5-12.
- _____: *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima. Latinoamericana Editores / Tarea. 1981.
- _____: "Las huellas de las culturas indígenas o mestizas-arcaicas en la literatura escrita de Hispanoamérica". En José María López de Abiada y Joaquín Peñate Rivero (Comp.): *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa hispanoamericana*. Bellinzona, Suiza. Edizioni Casagrande. 1982: 79-93.
- _____: "El sustrato arcaico de Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tlaloc". En: José Manuel López de Abiada (Ed.): *Homenaje a Gustav Siebenmann*. Munich. Wilhelm Fink. 1983: Vol. I, 473-490.
- _____: "La etnoficción o la mala conciencia del intelectual colonizado". *TILALC*. Caracas. 4. (1987): 11-21.
- _____: *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana. Casa de las Américas. 1990 (Premio de ensayo 1989). 2a. ed. en Hannover, Estados Unidos. Ediciones del Norte. 1991. Tercera edición revisada y aumentada en Lima. Editorial Horizonte. 1992.
- _____: "Roa Bastos y la literatura del área tupí-guaraní". *Escritura* XV, 30 (1990): 321-341.
- LORENTZ, Günter: *Diálogo con América Latina*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria de Valparaíso / Pomaire. 1972.
- LOSADA, Alejandro: "Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina". *Revista iberoamericana* 114-115 (1981): 167-188.
- MARTIN, Gerald: "Yo el Supremo: The dictator and his script". En: *Forum for Modern Languages Studies*. St. Andrews, Escocia. XV, 2. (1979): 169-183.
- _____: *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Londres, Verso. 1989.
- MARTINEZ, Tomás Eloy: "Todo Roa Bastos". "Papel Literario" de *El Nacional*, Caracas (21 de mayo de 1978): 1 y 4.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo: *El olor de la guayaba*. Bogotá. La Oveja Negra. 1982.
- MILIANI, Domingo: "El dictador: objeto narrativo en *Yo el Supremo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. 4 (1976): 103-119.
- PACHECO, Carlos: "Yo el Supremo: la insurrección polifónica". Prólogo a *Yo el Supremo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. Nº 123. 1986: IX-LIII.
- _____: "El monodílogo y la (in)comunicación cultural en Guimarães Rosa, Rulfo y Roa Bastos". *TILALC*. III. 4 (1987): 23-33. Versión definitiva bajo

- el título de "Oralidad, monodílogo e (in)comunicación cultural en *Gran Sertón: Veredas*". *Escritura*. Caracas. XIII, 25-25 (1988): 221-251.
- _____: "La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos". En: Fernando Burgos (Ed.): *Las voces del Karaí: ensayos sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid. EDELSA. 1988: 155-162.
- _____: "Muerte, binariedad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos". *Hispanamérica*. XVIII, 52 (Abril de 1989): 3-15.
- _____: "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (Lima.) XV, 29 (1989): 25-38.
- _____: "Estrategias lingüísticas de la oralidad en la ficción rulfiana". *Tierra Nueva*. Caracas, I, 1 (1990): 94-104.
- _____: "Hijo de hombre: el escritor entre la voz y la escritura". *Escritura* XV, 30 (1990): 401-419.
- PERLICH, Petra: "Oralidad, creación literaria e identidad". En Saúl Yurkievich (Comp.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Alhambra. 1986: 155-161.
- PIZARRO, Ana (Coord.): *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México / Universidad Simón Bolívar. 1987: 123-132.
- _____: *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1985.
- PORTAL, Magda: *Análisis semiótico de Pedro Páramo*. Madrid. Narcea. 1981.
- RAMA, Angel: "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". *Revista de Literatura Iberoamericana*. Universidad del Zulia. Maracaibo. 3 (1974). Incluido en su: *La novela Latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá. Procultura/Colcultura. 1982: 203-234.
- _____: "La literatura en su marco antropológico". *Cuadernos Americanos*. 407 (1974): 95-101.
- _____: "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros'". *Revista de la Universidad de México*. XXIX. 12. (1975): 1-8.
- _____: "El dictador letrado de la revolución nacional latinoamericana". *Los dictadores latinoamericanos*. México. Fondo de Cultura Económica. 1976: 21-41.
- _____: "Recuperación del pensamiento mítico en José María Arguedas". *Latinoamérica*. México. 9 (1976): 247-274.
- _____: *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. 1982.
- _____: *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá. Procultura/Colcultura. 1982.

- _____: *La ciudad letrada*. Hannover, New Hampshire. Ediciones del Norte. 1984. También en Montevideo. Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Angel Rama. 1984.
- RAMCHAND, Kenneth: *The West Indian Novel and its Background*. Londres. Heineman. 1970. (2a. edición revisada: 1983).
- RAMOS, Julio: "Saber del Otro: Escritura y oralidad en *Facundo* de D.F. Sarmiento". *Revista Iberoamericana*. 143 (1988): 551-569.
- RIVAS ROJAS, Raquel: "'Kurupí' y 'Madera quemada': la progresión cuestionadora de Augusto Roa Bastos". *Escritura*. Caracas. XV, 30 (1990): 373-388.
- ROA BASTOS, Augusto: "Todas las sangres la sangre". *Panorama*. Buenos Aires. 1969.
- _____: "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo". *Escritura*. Caracas. II, 4. (1977): 167-193.
- _____: 'Los trasterrados de Comala'. "Papel Literario" de *El Nacional*. Caracas. 15 de noviembre y 5 de diciembre de 1981.
- RODRIGUEZ-LUIS, Julio: *Hermenéutica y praxis del indigenismo: La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1980.
- ROFFE, Reina: *Autobiografía armada*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor. 1973.
- ROFFE, Reina (Ed.): *Espejo de escritores...*[Entrevistas]. Hannover, New Hampshire. Ediciones del Norte. 1985.
- ROJO, Violeta: "Eisenstein, Pasolini y Roa Bastos: realidad, ficción y tiempo en el cine y la literatura". *Escritura*. Caracas. XV, 30 (1990): 389-399.
- ROWE, William: *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima. Instituto Nacional de Cultura. 1979.
- _____: "Arguedas: música, conocimiento y transformación social". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. XIII. 25 (1987): 97-107.
- _____: "Gabriel García Márquez". En: John King (Ed.): *Modern Latin American Fiction. A Survey*. Londres Faber & Faber. 1987: 191-204.
- _____: *Juan Rulfo. El llano en llamas*. Londres. Grant & Cutler / Thames Books. 1988.
- _____: "El grafismo no fonético como modelo de comunicación en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos". *Escritura*. Caracas. XV, 30 (1990): 313-319.
- RULFO, Juan: "Juan Rulfo examina su narrativa" (diálogo con estudiantes en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 13 de marzo de 1974). *Escritura*. Caracas. I, 2 (1976): 305-317.
- RUSSOTO, Márgara: "Narración y resistencia". En: *1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1986: 25-33.

- SANTOS, Paulo de Tarso: *O diálogo no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo. HUCITEC. 1978.
- SCHWARZ, Roberto: "Grande Sertão: a fala". En su: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1965.
- SINGLER, Christoph: "Escritura y mito en *Yo el Supremo*". *Escritura*. Caracas. XV, 30 (1990): 365-372.
- SOMMERS, Joseph (Ed.): *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas*. México. Sepsetentas. 1974.
- SOSNOWSKI, Saúl: "Apuntes sobre lecturas míticas de textos hispánicos contemporáneos". *Escritura*. Caracas. VI, 11 (1981): 75-92.
- _____: "Pedro Páramo: clausura de un proceso histórico". *Revista de la Universidad de México*. XXXVIII, 18. (1982).
- SOSNOWSKI, Saúl (Comp.): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor. 1986.
- Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe (TILALC): "Apropiaciones de la literatura popular en la literatura latinoamericana y caribeña". *Escritura*. Caracas. XIII, 25-26. Número monográfico (1988).
- WARD, Teresinha Scuto: *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo / Brasília. Duas Cidades. 1984.
- WESTPHALLEN, Gustavo Adolfo: "La sustancia de la vida y la obra literaria". En: Juan Larco (Ed.): *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana. Casa de las Américas. Serie Valoración Múltiple. 1976: 349-352.
- YURKIEVICH, Saúl (Comp.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Alhambra. 1986.

4. CULTURA LATINOAMERICANA

- ARGUEDAS, José María: *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México. Siglo XXI. 1975.
- FRANCO, Jean: "L'État du Jalisco dans les années cinquante: quelques points de repère". *Imprevue*. Montpellier. 2 (1987).
- GARCIA CANCLINI, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías y ensayos de transformación*. México. Grijalbo. 1977.
- _____: *Las culturas populares en el capitalismo*. México. Nueva Imagen. 1982.
- _____: "Cultura transnacional y culturas populares en México". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 431 (1986): 5-18.
- JANEY, Frank (Ed.): *Inframundo: El México de Juan Rulfo*. Hannover, New Hampshire. Ediciones del Norte. 1983.
- KUMU, Umúsin Panlõn y Tolamãñ Kenhíri: *Antes o mundo não existia*. São Paulo. Livraria Cultura Editora. 1980.

- LEON PORTILLA, Miguel: *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Mexico. UNAM. 1967. (1a. ed.: 1957).
- MEYER, Jean: *La revolución mexicana: 1910-1940*. Barcelona. Dopesa. 1973.
- _____: *La Cristiada. La guerra de los cristeros*. México. Siglo XXI. 1973. 3 vols. *The Cristero Rebellion*. Cambridge. Cambridge University Press. 1976. (Edición abreviada).
- ORTIZ, Fernando: "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba". En su: *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. N° 42. 1978.
- PAGDEN, Anthony: *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge. Cambridge University Press. 1982.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1971.
- PERRIN, Michel: "'Savage' points of view on writing". En: Edmundo Magaña y Peter Mason (Eds.) *Myth and the Imaginary in the New World*. Amsterdam, CEDLA. 1986: 211-231
- PIEL, Jean, et al: *Regiones y ciudades de América Latina*. México. Sepsetentas. 1973.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán: *El primer nueva corónica de la Conquista y Buen Gobierno*. Edición crítica de John Murra y Rolena Adorno. México. Siglo XXI. 1980. 3 vols.
- RIBEIRO, Darcy: *Configuraciones histórico culturales americanas*. Montevideo. Arca. 1971.
- ROA BASTOS, Augusto (Comp.): *Las culturas condenadas*. México. Siglo XXI. 1978.
- ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México. Siglo XXI Editores. 1986 (1a. ed. 1976).
- ROWE, William y Vivian Schelling: *Memory and modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres. Verso. 1991.
- SALAS DE LECUNA, Yolanda: *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Caracas. Universidad Simón Bolívar. Instituto de Altos Estudios de América Latina. 1987.
- WACHTEL, Nathan: *The Vision of the Vanquished. The Spanish Conquest of Peru Through Indian Eyes. 1530-1570*. Hassock. Harvester Press. 1972. (1a. ed. 1971).

5. OTROS LIBROS CONSULTADOS

- BARKER, F.(Ed.): *Politics, Literature, Theory*. Londres. Methuen. 1986.
- CAMPBELL, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton. Princeton University Press. 1973 (1a. ed: 1949).

- CHARBONIER, George (Ed.): *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. Londres. Jonathan Cape. 1976.
- CERTEAU, Michel de: *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1985.
- EWALD, Franz: "El problema del poder: Michel Foucault". *ECO* (Bogotá). XXXII, 197 (1978): 503-512.
- FOUCAULT, Michell: *Power/Knowledge. Selected Interviews and other writings. 1972-1977*. New York. Pantheon Books. 1980. Editado por Colin Gordon.
- KHATIBI, Abdelkebir: "Nationalism and Internationalism in Literature" Ponencia inédita. *Conference in Cross-cultural Studies*. Universidad de Essex. Julio de 1986.
- LEENHARDT, Jacques y Pierre Józsa: *Lire la lecture. Essai de Sociologie de la Lecture*. Paris. Le Sycomore. 1982.
- LIRA, Jorge A: *Diccionario Kkechuwa-Español*. Bogotá. 1982.
- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartú: *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra. 1979.
- SAID, Edward: *Orientalism*. Hardmondsworth, Middlesex. Penguin. 1978.
- _____: "Representing the colonized: Anthropology's interlocutors". *Critical Inquiry*. 15 (1989): 205-225.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?". En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago. The University of Illinois Press. 1988: 271-313.
- The New Encyclopaedia Britannica*. (15th. Ed). Londres. 1976.
- WILLIAMS, Raymond : *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Londres. Fontana. 1976.
- WILLIAMS, Raymond (Ed.): *Contact: Human Communication and its History*. Londres. Thames and Hudson. 1981.

INDICE GENERAL

Agradecimientos...	9
Presentación...	11
Introducción...	13

Capítulo Primero

Hacia una teoría de la oralidad...	25
------------------------------------	----

Capítulo Segundo

Comarcas de la ficción...	51
---------------------------	----

Capítulo Tercero

El universo oral de Juan Rulfo...	65
1. "Escribir como se habla"...	68
2. Un mundo de sonido...	75
3. Elaboración del lenguaje...	83
4. Una mente oral en una cultura oral...	90

Capítulo Cuarto

El monodialogo como estrategia narrativa oral en João Guimarães Rosa.....	105
1. El y el Otro.....	109
2. La oralidad como medio de comunicación código cultural y racionalidad alternativa.....	114
3. El monodialogo en Rulfo y Roa Bastos.....	117
4. La ficción como mediación intercultural.....	122

Capítulo Quinto

La escritura como utopía oral en Augusto Roa Bastos.....	129
1. La vida como misión utópica.....	130
2. Voces y textos en <i>Hijo de hombre</i>	134
3. La utopía oral en <i>Yo el Supremo</i>	149

Conclusiones

La oralidad, la escritura y los mediadores culturales.....	167
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	177

COLECCION ZONA TORRIDA

Volúmenes publicados:

1. Rafael Angel Insausti: *Obras*. Vol. 1. Prólogo de Eugenio Montejo.
2. Rafael Angel Insausti: *Obras. Textos inéditos*. Vol. 2.
3. Vicente Gerbasi: *La rama del relámpago*. Prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta.
4. Varios: *Estudios sobre la fonología del español del Caribe*. Compilación de Rafael A. Núñez Cedeño, Iraset Páez Urdaneta y Jorge M. Guitart.
5. Pedro Sotillo: *Obra literaria*. Prólogo de Fernando Paz Castillo.
6. Varios: *El ensayo literario en Venezuela. Siglo XX (Antología)*. Tomo I. Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jiménez Emán.
7. Varios: *El ensayo literario en Venezuela. Siglo XX (Antología)*. Tomo II. Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jiménez Emán.
8. Luis Bruzual: *Significación de la revista Contrapunto (1948-1950)*. Preliminar de Oscar Sambrano Urdaneta. Prólogo de José Ramón Medina.
9. Manuel Díaz Rodríguez: *Desde el silencio*. Preliminar de Amado Nervo. Compilación y notas de Rafael Angel Insausti. Cronología de María Beatriz Medina. Bibliografía de Horacio Jorge Becco.
10. Víctor Bravo: *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*.
11. Rafael Angel Rivas Dugarte: *Fuentes documentales para el estudio de Andrés Bello (1897-1955)*.
12. Laura Febres: *Pedro Henríquez Ureña. Crítico de América*.
13. Salvador Tenreiro: *El poema plural. Notas sobre poesía contemporánea*.
14. Douglas Bohórquez Rincón: *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*.
15. Pascual Venegas Filardo: *53 nombres de poetas venezolanos*.