



EL FETICHISMO DE LA ESCRITURA Y LA NARRATIVA TRANSCULTURADA

Gabriel Hernández Soto

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I)

Contacto: gabrielhernandez@xanum.uam.mx

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XX, merced al proyecto modernizador impulsado por los estados latinoamericanos, las élites intelectuales del continente creyeron que la siempre ansiada modernización de nuestra literatura al fin tendría lugar. Se esperaba que esta “sofisticación” fuese realizada por los autores identificados con los grandes centros urbanos —Buenos Aires, Santiago, Lima, Bogotá, México—, es decir, con los autores cosmopolitas que, si bien nacieron en estos países, habían sido educados y formados en Europa. Como tantas otras veces en nuestra historia, el progreso literario se entendió como una importación de las formas y maneras fraguadas en el Primer Mundo. El “ascenso de las letras latinoamericanas”, parafraseando el concepto de Terry Eagleton al respecto de la literatura inglesa, ciertamente ocurrió; sin embargo, éste no se produjo en los términos pensados por nuestra élite cultural.

La explosión de la narrativa latinoamericana de mediados de siglo se suscitó gracias a la aparición de novelas totalmente alejadas de lo citadino y cosmopolita: *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *Hijo de hombre* de Augusto Roa

Bastos, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Este fenómeno nos permite postular la discusión en torno a la tradición literaria latinoamericana, la cual ha sido entendida como una tradición única que, conforme se fue imponiendo la modernización —occidentalización— desde las políticas públicas, abandonó los temas rurales que caracterizan a la tradición oral. Dicha conceptualización invisibiliza y minimiza a la tradición oral al identificarla como un estado primitivo de nuestra cultura. El objetivo del presente artículo es demostrar el talante racista-clasista-centralista de esta idea y aportar una formulación no-occidental que permita entender el por qué esta literatura telúrica y oral apareció justo en el momento en que se le consideraba eliminada.

La crítica hegemónica limitó el análisis e interpretación de esta literatura a su identificación como una etapa del indigenismo y el regionalismo, la cual era resultado de la migración hacia los grandes centros urbanos. Se trataba, en síntesis, de una narrativa caracterizada por su cercanía con la tradición oral de raigambre indígena. En su estudio se emplean conceptos literarios y sociológicos que exigen acotaciones y precisiones. Es indispensable entender la diferencia entre aculturación y transculturación, entre literatura y literatura oral a fin de poder exponer cómo esta literatura configura una forma distinta de entender lo literario, una forma que ha sido relegada por las políticas culturales coloniales y neocoloniales.

COSMOPOLITISMO Y REGIONALISMO

A partir de la década del cuarenta del siglo pasado, México experimentó un periodo de estabilidad económica —el “Milagro mexicano”— que le permitió consolidar la industrialización del país y crecer a niveles sorprendentes. Este auge económico e industrial tuvo repercusiones en la concepción de la cultura. Después del desastre económico y social ocasionado por el conflicto revolucionario, México parecía alcanzar la siempre anhelada incorporación a la modernidad. En términos culturales, esto significaba que la literatura mexicana había dejado atrás a la rural y primitiva literatura de tema revolucionario, la cual era sustituida por una literatura acorde con los movimientos de vanguardia europeos.

La modernidad experimentada en las grandes ciudades del continente parecía validar el discurso acerca de que el progreso industrial conllevaría un progreso social y cultural. Esto, obviamente, significaba que nuestras sociedades se acercaban cada vez más al ideal ciudadano: la cultura europea. Dicho discurso modernista, sin embargo, no era novedoso. Samuel Ramos ya había expuesto que, en México, “la civilización va apareciendo en islas rodeadas por el desierto. En esos puntos aislados de vida civilizada, la raza pierde su dinamismo aventurero

al pasar de la acción a la vida conventual de la Colonia” (2001, p. 34). Desde el siglo XIX es claro que las élites culturales y económicas de nuestros países se veían a sí mismos como la civilización rodeada por la barbarie. Nadie mejor que Domingo Faustino Sarmiento para explicar esta idea: “Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud. Pero otro tiempo vendrá en que las cosas entren en su cauce ordinario” (2018, p. 52).

Estas élites esgrimían el discurso según el cual el atraso de nuestras repúblicas no provenía de la falta de habilidad política por parte del grupo gobernante sino de la gran masa de la población, analfabeta y con costumbres alejadas de la civilización. Debido a ello, los gobiernos se dieron a la tarea civilizadora, la cual consiste en occidentalizar a los indígenas:

Las elites políticas intentaron promover el uso del pantalón y ciertas prácticas de aseo, tanto en la ropa como en el cuerpo de las clases populares urbanas. Por ejemplo, procuraron desterrar el calzón de manta que permitía “circular el aire frío con entera libertad” y dejaba ver “el bronce viviente que no ha purificado el agua” y pusieron en marcha campañas destinadas a uniformar al contingente laboral, a fin de adecuar la apariencia de voceadores, cargadores y billetteros a los parámetros de orden y limpieza que exigía una urbe cosmopolita. La preocupación por el vestido, cruzada por prejuicios y valoraciones morales, desempeñó un papel catalogador proclive a convalidar la pertenencia a un determinado sector social y tendiente a prejuzgar conductas privadas y comportamientos públicos. Mientras que una apariencia pulcra se convirtió en símbolo de moralidad y garantía del orden social, cuerpos y vestidos desaseados se impusieron en el imaginario finisecular como amenazas latentes contra la denominada paz porfiriana. (Gutiérrez, 2008, pp. 658-659)

En suma, la idea de la élite citadina de mediados de siglo no hacía sino continuar con los prejuicios de sus antecesores del siglo XIX y, obviamente, de la sociedad criolla colonial. En realidad, si estos prejuicios presentan un continuo es porque sus protagonistas provienen de la misma clase social, la cual se ha perpetuado desde la Colonia hasta nuestros días. La novedad en el discurso es que el milagro mexicano provocado por el proyecto modernizador parecía cumplir con las promesas de desarrollo u occidentalización de las élites mexicanas:

Varias circunstancias confluyeron y abonaron la efervescencia social y cultural de la época: hay que tener en cuenta tanto las consecuencias de la Guerra Civil española, que llevó a México a un número notable de exiliados republicanos españoles, que en su gran mayoría se afincaron definitivamente en la nueva tierra; como la Segunda Guerra Mundial, que implicó un cambio profundo de política económica por parte de México, que entró de lleno a lo que conocemos como sustitución de importaciones, y que dio un impulso grande a la economía, porque los Estados Unidos requirieron productos mexicanos como nunca antes. La modernidad alemanista estuvo marcada por la inmensa influencia de los modos de vida y los nuevos artefactos del confort norteamericano. (Girola, 2018, p. 175)

Es ese ambiente moderno que prevalecía en el México de mediados de siglo XX el que permitía a nuestras élites culturales el identificarse como parte de la literatura europea. En *Los hijos del Limo*, Octavio Paz establece con claridad la idea que identifica a la élite le-

trada y cosmopolita mexicana. Para él, la evolución de la poesía moderna es un devenir único que abarca, obviamente, a la poesía latinoamericana:

A despecho de las diferencias de lenguas y culturas nacionales, la poesía moderna de Occidente es una. Apenas y vale la pena aclarar que el término Occidente abarca también las tradiciones poéticas angloamericanas y latinoamericanas (en sus tres ramas: la española, la portuguesa y la francesa). Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender, de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX. (1990, p. 10)

La aparición de la literatura telúrica surgida a mediados del siglo XX supuso una cuestión anormal que contravenía el discurso de las élites intelectuales. *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo*, *Grande sertão: veredas*, *Los ríos profundos*, *Hijo de hombre*, *Cien años de soledad* re-presentaban el drama humano y social experimentado en la Provincia, por lo que continuaban con la representación literaria asociada a lo rural y a lo indígena, una rémora de la historia literaria latinoamericana. Si bien se exaltaba su talante folklórico e incluso antropológico, no se le atribuía la gran calidad de la literatura moderna. El caso emblemático de esta situación es la presentación de *Pedro Páramo* que Alí Chumacero escribiese para la Revista de la Universidad.

Para Chumacero, el artífice de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, la novela rulfiana estaba ahíta de errores escriturales: carece de un núcleo central que dote de orden a la narración, la entremezcla de pasajes realistas con fantásticos sólo contribuye a la confusión y la alternancia ilógica de las voces que cuentan la historia propicia que la novela sea un equívoco propio de un escritor rural al que las técnicas propias de la moderna literatura le resultan ajenas:

En el esquema sobre que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina. Desde el comienzo, ya el personaje que nos lleva a la relación se topa con un arriero que no existe y que le habla de personas que murieron hace mucho tiempo [...] y las subsiguientes peripecias —concebidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren— tornan en confusión lo que debió haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal. Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. (1955, p. 26)

Estos juicios obligan a preguntar una cuestión importante: ¿cuál es esa novelística moderna de la que Rulfo debió haber aprendido cómo contar una historia? En otras palabras, ¿en qué obras modernas está pensando Chumacero? Sus palabras hacen énfasis en la falta de organización discursiva, la anécdota irreal y la confusión de planos y voces; por tanto, es

seguro que no hace alusión a la narrativa de vanguardia europea, una corriente identificada precisamente por presentar esos mismos aspectos. Más que exigir a Rulfo el aprendizaje de las técnicas más vanguardistas, Chumacero exige que el autor construya una novela del siglo XIX: líneas temáticas bien organizadas, una voz narrativa y ningún rompimiento cronológico. Lo interesante es que la moderna literatura europea ya había abandonado esa idea de novela. *La metamorfosis*, de Franz Kafka, fue publicada en 1915; *Ulises*, de James Joyce, en 1920; *El sonido y la furia*, de William Faulkner, en 1929. Entonces, o Chumacero no estaba al tanto de los “adelantos” literarios europeos ocurridos varios años antes de la publicación de *Pedro Páramo* o sus palabras obedecen a un prejuicio cosmopolita.

Unas palabras de su reseña pueden darnos una pista. Al describir las virtudes del joven Rulfo, enlista aspectos que corresponden con la literatura realista de tema revolucionario. Claro está que dicho elogio evidencia el menosprecio que la élite citadina siente hacia la literatura popular:

Había ahí otro diestro ingrediente de igual importancia, que entre nosotros ha sido pretexto, sobre todo desde que apareció la novela de la Revolución, para armar “pastiche” cuyo dudoso valor literario descende en ocasiones por la cuesta baja de lo folklórico. Me refiero al uso del lenguaje popular con intenciones artísticas. Rulfo, apartándose de esa semitradición adivina el alcance de las palabras en boca del campesino y, además de explotar en su provecho la tradicional riqueza del habla circunscrita a labios torpes aunque no carentes de malicia, sabe adaptar a su régimen expresivo los giros y las significaciones de tales fórmulas maduradas por el tiempo y atávicamente vivas en el trato diario de la gente. El buen uso, cuando no el abuso de esas frases lo lleva a elevar a dignidad artística lo corriente, aquello que en el recodo de un camino se deja oír sin más propósitos que señalar una cosa por su nombre o recordar un hecho pasajero. Como muy pocos de los escritores que han desmedido su entusiasmo por redimir el habla popular, Juan Rulfo capta con probidad e inteligencia los matices favorables a la creación de su obra. (1955, p. 25)

El equivocado juicio de Chumacero nos permite entrever que la élite cultural latinoamericana entendió a la literatura telúrica como un caso de folklorismo tardío, una narrativa ahíta de nostalgia por la América Latina que había quedado superada por la modernidad impulsada desde los grandes centros urbanos.

OBJETOS DE REPRESENTACIÓN Y SUJETOS DE ENUNCIACIÓN: LA NARRATIVA INDIGENISTA

La crítica literaria mexicana identificó que el valor de la narrativa telúrica radicaba en su cariz antropológico y en su hábil re-presentación de la oralidad rural. El hecho de que sus narraciones diesen cuenta del estado de injusticia causado por el proyecto neocolonial propició que se le entendiese como una nueva etapa, bastante tardía, de la narrativa indigenista. Ahora

bien, es menester asentar que el epíteto “literatura indianista o indigenista” presenta diversos matices toda vez que dicho término se utiliza para aludir a movimientos literarios por demás disímiles. Como menciona Ángel Rama (2004, p. 139), la primera literatura indigenista, entendida como una “defensa” de la cosmovisión india, es la narrativa misionera; la segunda está conformada por la literatura crítica de la burguesía decimonónica; la tercera idealiza al indio a partir de los cánones del romanticismo europeo; y, finalmente, la cuarta es la llamada novela regionalista de principios del siglo XX, donde el indio es un sujeto revolucionario. El elemento común a estas cuatro etapas lo constituye el hecho de que el indio es un objeto de representación, no un sujeto de enunciación.

La novela indigenista se caracteriza por enfatizar dos aspectos: re-presentar la oralidad indígena-campesina y diferenciar claramente dos voces, la del sujeto representado —el indio— y la del sujeto enunciador —el escritor blanco—. La novela de la Revolución mexicana, la literatura regionalista del Brasil o la gauchesca “se caracterizaron por la presencia de un lenguaje (o hasta de una ética) documental del autor en relación con la realidad tratada, que se inserta en la transformación del realismo decimonónico en el panorama de la literatura occidental” (Costa, 1998, p. 229). Al indio, por tanto, no sólo se le negaba la voz al relegársele al estatus de objeto escenográfico o ente digno de salvación; sobre todo, la representación de su vida, marcada por la injusticia y la violencia producidas por el orden colonial y neocolonial, era empleada por una élite intelectual para justificar sus acciones y ambiciones políticas y culturales. En suma, debemos enfatizar que la literatura indianista o indigenista no es una literatura indígena.

Es cierto que la novela telúrica de mediados de siglo no es una literatura indígena e incluso que la novela de la Tierra “se concibió a través de esta rejilla antropológica institucionalizada [...] de un narrador que sigue a un protagonista que viaja a la selva, llano o la pampa” (González, 2000, pp. 215-216) para dar cuenta de ese extraño mundo del interior; sin embargo, esta narrativa resulta distinta de sus antecesores en un aspecto fundamental señalado por John S. Brushwood en *La novela hispanoamericana del siglo XX*: “una característica de la nueva novela en Hispanoamérica es que los autores que tratan al indio se acercan mucho más a una visión del mundo desde el punto de vista del indio, protegiendo así la integridad de su cultura poniendo de relieve las cualidades fundamentalmente humanas de los indios como individuos” (2001, p. 230). Para explicar este giro en la narrativa de tema rural es necesario precisar algunos conceptos. Es indudable que esta literatura tiene un vínculo marcado con la tradición oral y, por ende, con la concepción indígena de lo literario; sin embargo, tal juicio no puede limitarse a la re-presentación fidedigna —y menos aún a la estereotipada— del habla coloquial.

ACULTURACIÓN Y TRANSCULTURACIÓN

La novela de tema indígena constituye un continuo en el cual el hombre blanco posee la voz y, desde su perspectiva europeizada, da cuenta de la vida de los indígenas: “Con la aparición de los regionalistas que puede fijarse hacia 1910, en el ocaso del modernismo: habrán de procurar un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales, con fines de ambientación realista” (Rama, 2004, pp. 40-41). Esta concepción de la literatura indigenista se corresponde con la visión colonial y, sobre todo, neocolonial de las sociedades latinoamericanas, donde el indio es alguien que debe ser “salvado” de la barbarie a través de su occidentalización, es decir, del mestizaje. Los estados nacionales neocoloniales de raigambre criolla han utilizado el tema indígena para legitimar su separación de España: “el indigenismo fue usado como slogan por una serie de grupos e individuos que estaban muy lejos de querer una revolución social. Para algunos era una convocatoria a rechazar todo lo español como ajeno; para otros una advertencia a la clase dominante de que estaba en peligro de ser derrocada; y para otros una bandera bajo la cual los intelectuales provincianos podían unirse contra el exclusivismo de la capital” (Rowe, 1976, p. 259). La identificación de México con la cultura azteca o la del Perú con la inca constituye, por tanto, un simulacro. Estos estados reverencian un pasado idealizado al tiempo que intentan, en aras de un supuesto progreso, eliminar esas sociedades que —afirman— constituyen la base de la identidad nacional. La herramienta idónea para tal objetivo ha sido la imposición del mito del mestizaje, tal y como señala Rodolfo Stavenhagen en “Siete tesis equivocadas sobre América Latina”:

En los países en que la población mayoritaria acusa rasgos indígenas, el mestizaje significa un “blanqueamiento”, por lo que las virtudes del mestizaje esconden un prejuicio en contra de lo indígena. Pero como ya nadie cree en los argumentos raciales, el mismo prejuicio se manifiesta en el aspecto cultural. El llamado “mestizaje cultural” constituye, de hecho, la desaparición de las culturas indígenas; hacer de este mestizaje la condición necesaria para la integración nacional es condenar a los indios de América, que aún suman varias decenas de millones, a una lenta agonía cultural. (1981, pp. 10-11)

Esta concepción tiene su manifestación mexicana en el impulso modernizador-civilizador de José Vasconcelos, ministro de Educación Pública y rector de la Universidad Nacional durante el gobierno de Álvaro Obregón. Si bien las políticas educativas de Vasconcelos se llevan a cabo décadas antes de la aparición de *Pedro Páramo*, lo cierto es que el influjo de estas ideas, tal y como señala Gregorio Hernández, es perceptible incluso en la actualidad:

de la misma manera que hasta hace muy pocos años la consigna de la desindianización se disfrazaba de búsqueda de la unidad nacional, el universalismo que hoy esgrimen quienes se oponen al reco-

nocimiento de los derechos indígenas esconde el miedo a la diversidad. Detrás de la idea de nuestro inevitable futuro mestizo, se oculta la aversión a reconocer a otro distinto, así como la incapacidad para entender la cuestión indígena no como un hecho racial sino como diferencia cultural. Alimentada por un liberalismo decimonónico que considera a teóricos liberales como Rawls y Dworkin demasiado comunitaristas, la negativa a reconocer los derechos colectivos de los pueblos indios disfraza el racismo de una parte de nuestras élites intelectuales. El mito de la “raza cósmica” vasconceliana se ha transformado en la fantasía de la globalización racial. En la era de lo que Carlos Monsiváis ha bautizado como la generación del librecomercio, los inminentes mártires del Fobaproa y sus asesores de cabecera insisten en blanquear las almas morenas. (Hernández, 1999, p. 2)

El proyecto modernizador esperaba que los indígenas-campesinos dejaran sus poblados y, sobre todo, abandonaran sus tradiciones a fin de adquirir las más refinadas y modernas costumbres de la gran ciudad. En otras palabras, al intento por mestizar a la población indígena a partir de la imposición del español como lengua única se aunaba la pretensión por cambiar —modernizar— las costumbres de la población indígena-mestiza proveniente de la Provincia. Dicha modernización debería enunciarse, más bien, como una occidentalización, es decir, como una aculturación. Este concepto, forjado en la antropología y los estudios culturales, nos resultará indispensable en este estudio dado que resulta antitético de la transculturación, término acuñado por Fernando Ortiz en su famoso texto *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Es cierto que, como señala Claudia Gilman, la distinción de éstos forma una discusión interminable: “parecería que en las discusiones antropológicas sobre la aculturación y la transculturación Ortiz no ha tenido razón. Las categorías declinaron y fueron reemplazadas por otras, de modo que no hubo mayor interés en continuar estableciendo sus límites y significados. Hay quienes piensan, como Martí Carvajal que la categoría aculturación nació problemática y murió problemática” (2016, p. 158), a pesar de ello, podemos definir a la aculturación como la imposición de costumbres e idea-mundo que experimenta un individuo migrante. Ángel Rama explica que “la cultura mestiza reclama de hecho la mestización global de la sociedad andina, incluyendo a los remanentes indígenas a quienes exalta pero a quienes propone una aculturación profunda bajo su protectorado” (Rama, 2004, p. 152). En cambio, la transculturación implica un proceso contrario. En vez de que el sujeto adopte la idea-mundo de la sociedad receptora, lleva su idea-mundo a ésta. Para entender esta noción es necesario recordar las palabras de José María Arguedas: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (1976, p. 432). El transculturado, por tanto, es alguien que ha logrado mantener su cultura a pesar de entrar en contacto con otra.

En términos literarios es relativamente fácil comprender la diferencia entre aculturación y transculturación. El proyecto modernizador literario planeó que el flujo migratorio

hacia las ciudades significaría que los autores provincianos estarían en posibilidad de aprender aquellas técnicas de la novelística moderna a las que aludía Alí Chumacero (1955, p. 26) cuando mencionó las fallas en *Pedro Páramo*, una novela que no era propia de la narrativa revolucionaria pero tampoco lograba construir una unidad. Algo similar ocurrió con Miguel Ángel Asturias, quien viajó a París con la intención de adiestrarse en la poética vanguardista. El problema es que Asturias terminó descubriendo que, en tanto la escritura automática resulta similar a la lírica de las comunidades indígenas guatemaltecas (Rama, 2004, p. 29), ésta podría funcionar para construir una narrativa alejada de la idea occidental: “Los mayas no tenían escritos ni libros en la forma en que se conciben en Occidente. Ciertamente no tenían novelas [...] *Hombres de maíz* es una novela en cuanto a que pretende ser un mito, no porque sea un mito” (González, 2000, p. 21). Esto demuestra que la narrativa telúrica latinoamericana de mediados de siglo XX se manifestó como otra forma de entender la realidad. Dicha diferencia explicaría la incomprensión de la poética de *Pedro Páramo* por parte de Alí Chumacero. Efectivamente, esa novela era ininteligible para una consciencia enclaustrada en los estrechos límites de la visión occidental de la novela. Como señala acertadamente Gonzalo Celorio en su texto *El surrealismo y lo real-maravilloso* al analizar la poética de Gabriel García Márquez, esa narrativa latinoamericana es una narrativa *otra*:

Se adentra en la realidad, la *saquea*, la reordena, y abarca no sólo aquello que los hombres hacen, dicen y piensan, sino también lo que la colectividad intuye y desea, sueña y espera, inventa y recuerda; se adentra, en una palabra, en la manera más interna en que los hombres conciben, explican, viven el mundo. No hay nada en la novela, por inverosímil que se antoje, que no provenga directamente de la extensa realidad colectiva, y por ello responde a la más prístina de la tesis de Alejo Carpentier: lo maravilloso no hay que inventarlo, como hicieron los surrealistas (al fin hombres de poca fe), que recurrieron evasivamente a códigos preestablecidos y artificiales de lo fantástico, sino hay que descubrirlo mediante la fe en la misma realidad. (1976, p. 46)

De manera que la intención aculturadora del estado neocolonial y sus instituciones culturales de cuño criollo —aquello que Ángel Rama identificó como la Ciudad Letrada (2004, pp. 33-34)— se vio trasgredida por el ímpetu transculturador de un cúmulo de autores que, en vez de aprender las técnicas narrativas europeas, trajeron a la literatura escrita las estrategias propias de la tradición oral.

La aparición de la narrativa regionalista de mediados de siglo XX —o narrativa transculturada— expuso la co-existencia de dos tradiciones literarias. Una está identificada con la metrópolis; la otra, con Tierra Adentro. El caso más emblemático es, quizás, la discusión “telúricos y cosmopolitas” que entablaron José María Arguedas y Julio Cortázar. Este último expuso que el telurismo:

me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor “de zona”, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo. (Gonzales, 2015, p. 23).

La crítica latinoamericana ha ocultado la trascendencia de esta polémica reduciéndola a la pugna entre la literatura escrita en las ciudades y la literatura escrita en los ambientes rurales de raigambre indígena. Incluso podrían emplearse un par de conceptos cuya enunciación parece evocar esta diferencia superficial. Ángel Rama empleó Ciudad Letrada —Rama sigue al historiador José Luis Romero y su fórmula “la ciudad ideológica” en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*— mientras que Carlos Pacheco parece enunciar su antítesis: la Comarca Oral. Pero la diferencia es mucho más profunda.

La Ciudad letrada no es una mera referencia geográfica, es la expresión del poder centralista que caracteriza a nuestros estados desde el periodo colonial:

Si efectivamente lo tuvo, construyendo las poderosas culturas regionales, fue debido a que la ciudad era incapaz de ejercer prácticamente la dominación sobre tan vasto hinterland, pero eso no significó que abandonara, ni en la Colonia ni en la República, ni por los administradores españoles ni por los criollos que los sucedieron, su proyecto de imposición y dominación. El proyecto centralista recién comienza a madurar a fines del XIX y triunfa en el XX, lo que da la señal de colisión de la modernización, que ahora se apoya en otras metrópolis que no en Madrid, sobre las culturas tradicionales internas. (Rama, 2004, pp. 33-34)

La “Comarca oral” tampoco hace alusión a una situación geográfica; el término alude a una cuestión poética en la que:

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 significativo, de sus equivalencias en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos. (Pacheco, 1992, p. 35)

El primer concepto establece la existencia de un centro hegemónico cuya identificación con la escritura —como veremos a continuación— proviene de lo que Martin Lienhard (1990, p. 32) denominó el “fetichismo de la escritura”; el segundo establece la existencia de

aquello que ese centro hegemónico ha intentado eliminar por considerarlo el signo del atraso y el primitivismo: la tradición oral. Ambas categorías implican que, a lo largo de nuestra historia, hemos presenciado el epistemicidio (Sousa Santos, 2010) característico del “yo extermino, luego existo” que completa la explicación de Enrique Dussel (2008) acerca de la lógica imperialista española: “yo conquisto, luego existo”. Ese epistemicidio se manifiesta en términos lingüísticos a partir del fetichismo de la escritura: “Como se ha podido constatar, la conquista o toma de posesión no se apoya, desde la perspectiva de sus actores, en la superioridad político-militar de los europeos, sino en el prestigio y la eficacia casi mágica que ellos atribuyen a la escritura” (Lienhard, 1990, p. 29).

La primera ocasión en que la oralidad indígena y la escritura europea se vieron frente a frente es conocida como el Encuentro de Cajamarca. Un pasaje recogido en la *Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco Llamada La Nueva Castilla*, de Francisco de Jerez, relata cómo se originó el conflicto oralidad/escritura:

El gobernador, que esto vió, dijo a fray Vicente que si quería ir a hablar a Atabalipa con un faraute; él dijo que sí, y fue con una cruz en la mano y con la Biblia en la otra, y entró por entre la gente hasta donde Atabalipa estaba, y le dijo por el faraute: “Yo soy sacerdote de Dios, y enseño a los cristianos las cosas de Dios, y asimesmo vengo a enseñar a vosotros. Lo que yo enseño es lo que Dios nos habló, que está en este libro; y por tanto, de parte de Dios y de los cristianos te ruego que seas su amigo, porque así lo quiere Dios, y venirte ha bien dello; y ve hablar al Gobernador, que te está esperando”. Atabalipa dijo que le diese el libro para verle, y él se lo dió cerrado; y no acertando Atabalipa a abrirle, el religioso extendió el brazo para lo abrir, y Atabalipa con gran desdén le dió un golpe en el brazo, no queriendo que lo abriese; y porfiando él mesmo por abrirle, lo abrió; y no maravillandose de las letras ni del papel, como otros indios, lo arrojó cinco o seis pasos de sí. (citado por Castillo, 2005, pp. 262-263)

La escritura, realizada en español, se identificó con la civilización; por tanto, fue promovida como una herramienta de progreso. Mientras tanto, la oralidad, configurada desde las lenguas originarias, fue objeto de un genocidio epistémico. Como señala Aragón, el motivo de este genocidio epistémico era que la idea de una raza cósmica —mestizaje— resultaba contradictoria con la diversidad étnica y, sobre todo, con un proyecto educativo consistente en occidentalizar a una población de origen indígena:

Vasconcelos se caracterizó por su oposición a reconocer o a promover la diversidad étnica, impulsando, por ejemplo, las escuelas rurales que tenían como objetivo la transformación de una influencia *civilizatoria* y el fomento de la conciencia nacional. De la misma forma se negó a establecer escuelas especiales para los indios, pues creía que era una medida segregacionista, además de que consideraba que eso sólo haría crecer el “problema indígena”. (Aragón, citado en Hadatty, 2014, p. 260)

A partir de este talante superior de la escritura se legitimaba la eliminación de la oralidad como vehículo de la literatura y se justificaba, al mismo tiempo, la preeminencia de la litera-

tura escrita. En suma, la principal consecuencia del fetichismo de la escritura es la creación de dos tradiciones. Una está identificada con la escritura y, por tanto, con la literatura; la otra, con la tradición oral. La primera conforma el canon avalado por las instancias literarias, el cual es difundido a través de los programas de estudio y los premios literarios; la segunda ha constituido un canon alterno, periférico, cuya validez está sustentada en el uso colectivo de dichas composiciones artísticas.

ORATURA Y ORALITURA

La crítica literaria hegemónica comprende que la poética de la literatura transculturada se funda en la tradición oral. El problema es que su visión resulta parcial y, sobre todo, ingenua, ya que reduce la importancia de la oralidad a la mera representación del habla de los personajes. El mérito del escritor transculturado consiste, según esta visión eurocentrada, en haber logrado captar el tono y los regionalismos del habla popular para construir verosímilmente a determinados personajes. Nada dice esta crítica especializada acerca de la oralidad y la composición total de la novela. En ese silencio es posible advertir la idea acerca de que el éxito de los autores formados en la tradición oral radica en “aprender” a escribir una novela, un producto eminentemente creado por la mentalidad “superior” occidental. Nada más alejado de la verdad.

El fetichismo de la escritura ha propiciado que en la cultura latinoamericana se haya arraigado la idea acerca de que la escritura representa un orden superior del lenguaje y, por tanto, que la oralidad configura una etapa primitiva. Además de errónea —la lingüística establece claramente que se trata de dos órdenes igualmente importantes—, esta concepción del binomio oralidad/escritura es eurocéntricamente falaz. Como señala Walter Ong, “en el *Fedro* y su *Carta VII*, Platón expresa severas reservas acerca de la escritura, como una manera inhumana y mecánica de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructora de la memoria” (2002, p. 32). En otras palabras, afirmar que la escritura demuestra la superioridad intelectual occidental, una idea que identifica a la Magna Grecia como su origen, es un equívoco total.

La oralidad y la escritura se manifiestan, en realidad, como dos sistemas de producción tanto de la lengua —idioma— como del habla —*performance*—. Cada uno de estos órdenes presenta tanto virtudes como limitaciones. Es cierto que la escritura permite que las palabras persistan a través del tiempo; también lo es que la escritura establece lo que Hirsch (citado por Ong, 2002, p. 81) denomina un lenguaje libre de contextos o lo que Olson (citado por Ong, 2002, p. 81) denomina un discurso autónomo: un discurso que no puede ser cues-

tionado directamente. Por su parte, la oralidad tiene cualidades inigualables para la escritura. La interrogación directa, por ejemplo, permite construir otro tipo de conocimiento: “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 (Pacheco, 1992, p. 39). Pero es igualmente cierto que la oralidad resulta menos apta para otras tareas:

Por fortuna el conocimiento de la escritura, pese a que devora sus propios antecedentes orales y, a menos que se encauce con cuidado y aunque destruye la memoria de éstos, también es infinitamente adaptable. Del mismo modo puede restituirles su memoria. Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstituir para nosotros mismos la conciencia humana prístina (totalmente ágrafa), por lo menos para recobrar en su mayor parte –aunque no totalmente– esta conciencia (nunca logramos olvidar lo bastante nuestro presente conocido para reconstruir en su totalidad cualquier pasado). Esta reconstrucción puede resultar en una mejor comprensión de la importancia del mismo conocimiento de la escritura para la formación de la conciencia humana y hasta llegar a las culturas altamente tecnológicas. (Ong, 2002, p. 24)

La cuestión, por tanto, no es cuál de las dos modalidades es superior; la pregunta que deberíamos formular es cómo éstas influyen en nuestra concepción de la literatura. Ong menciona, por ejemplo, que “los novelistas del siglo XIX repiten tímidamente ‘querido lector’ una y otra vez, para recordarse a sí mismos que no están contando una historia sino escribiendo un relato” (2002, p. 104). Es en ese sentido que la crítica hegemónica resulta ingenua al reducir la oralidad a esa oralidad artificial mediante la cual se representa el habla de los personajes. Incluso, como sucede en el caso de Alí Chumacero y su lectura de *Pedro Páramo*, se llega a extremos absolutamente paradójicos. Se menciona que Rulfo lleva a cabo una escritura realista en la que los personajes hablan tal y como se estila en los Altos de Jalisco; además de apuntar que esos personajes están muertos y, por ende, la etiqueta realista resulta poco elocuente. Debemos señalar que, como explica Carlos Pacheco cuando desglosa el concepto impresión de oralidad, “la oralidad popular no es ni puede ser reproducida de manera directa sino sólo representada mediante una habilidosa y sofisticada elaboración lingüística y literaria (1992, p. 66). En suma, la oralidad en la literatura no se limita a la re-presentación del habla; la oralidad construye otro tipo de literatura.

Walter Ong analiza cuáles son las características que distinguen a la oralidad. A diferencia de la escritura, ésta es más acumulativa que subordinada (2002, p. 43), es más acumulativa que analítica (2002, p. 44), es más conservadora porque es tradicionalista (2002, p. 47), está más cerca del mundo humano vital (2002, p. 48), tiene fuertes matices agonísticos (2002, p. 49) y, finalmente, emplea más la representación de situaciones que la de ideas abstractas

(2002, p. 54). Esta naturaleza de la oralidad configura una idea de lo literario distinta de la que lleva a cabo la literatura escrita. Esto no ocurre solamente en el ámbito latinoamericano; tal lógica abarca a todas las sociedades, pues éstas fueron primariamente orales y sólo hasta la invención de la imprenta se convirtieron en sociedades plenamente escriturales:

El recuerdo que tienen los poetas orales de los cantos que han escuchado es inmediato: no era “nada raro” encontrar a un bardo yugoeslavo que cantaba “entre diez y veinte versos de diez sílabas por minuto”. La comparación de las canciones grabadas revela, sin embargo, que, a pesar de ser métricamente regulares, nunca se cantaban dos veces del mismo modo. Básicamente se repetían las mismas fórmulas y temas, pero eran hilados o “poetizados” de modo distinto en cada interpretación, incluso por el mismo poeta, según la reacción del público, la disposición del poeta o la ocasión, así como otros factores sociales y psicológicos. (2002, p. 64)

La idea que la sociedad occidental tiene de la literatura ha sido modificada por la aparición de la imprenta. Este invento propició que la lectura y la escritura se convirtiesen en actividades cotidianas para el común de la población. Ahora bien, es preciso asentar que la distinción literatura/oralidad es una confrontación errónea; la cuestión a la que debemos dedicar nuestro análisis es a las diferencias presentes en la dicotomía escritura/oralidad. Como hemos asentado líneas arriba, se trata de dos sistemas coexistentes e incluso complementarios; las virtudes de uno no niegan las ventajas del otro. Por consiguiente, cuando incluimos el concepto literatura en la discusión, es menester hacer otro cúmulo de precisiones.

Es errónea la idea de que la literatura se limita a la escritura debido a que, etimológicamente, literatura alude al concepto “letra”. La humanidad no inventó la escritura para plasmar relatos ficcionales; creamos la escritura, tal y como lo demuestran las tablillas de arcilla encontradas en Mesopotamia, para llevar el registro de los impuestos y demás informaciones económicas y políticas. De esta manera, quienes se oponen al uso del concepto “literatura oral” aduciendo que se trata de un sinsentido solamente evidencian su desconocimiento de la historia de la escritura.

Por otra parte, el término “literatura oral” también resulta limitante, pues da la falaz impresión de que se trata de la misma literatura sólo que manifestada de manera oral. Lo que en realidad sucede es que se trata de otra idea de lo literario. El origen de este error teórico radica en asumir que escritura y literatura son sinónimos. Como es fácil advertir, escritura alude a la representación gráfica del habla; se trata, pues, de una transcripción de la oralidad. Empleamos la escritura con un fin comunicativo; la usamos, por tanto, para emitir mensajes tan pedestres como hacer la lista de artículos que habremos de comprar en el mercado o comunicar nuestra ausencia al trabajo. Evidentemente, el uso de la escritura se halla totalmente alejado de esa pretensión artística que caracteriza a la literatura. Ése es el aspecto que la vi-

sión eurocentrada, fundamentada en el fetichismo de la escritura, omite de su argumentación. La literatura es un empleo particular de la escritura. La otra cuestión que debemos “revelar” es que el menosprecio de la oralidad por parte de la visión eurocéntrica se fundamenta en la negativa a reconocer que, así como existe una escritura particular que responde a una pretensión artística, existe una oralidad particular que responde a una pretensión artística. Dicho de otra forma, ni la literatura es toda la escritura ni la oralidad carece de un uso artístico. El problema, como es fácil advertir, consiste en cómo denominar a esa oralidad particular.

En la década del sesenta del siglo pasado, los estudios realizados en torno a las manifestaciones culturales africanas se enfrentaron a un problema análogo: la división folclor y literatura resultaba eminentemente occidental. Debido a esto, el lingüista ugandés Pio Zirimu acuñó el concepto *oratura* —*orature* en inglés y francés— con la finalidad de evitar el empleo de categorías eurocentradas como “literatura folklórica”, “literatura oral” o “literatura primitiva”. Micere Mugo, por ejemplo, usa dicho término para aludir

a las producciones artísticas verbales que por lo general son recitadas, dramatizadas o actuadas de alguna manera. Dentro de este concepto se pueden incluir todos los géneros folklóricos tradicionales: cuentos en sus diversos tipos, mitos, leyendas, narraciones épicas, historias orales, oraciones, jaleos, himnos, coplas, canciones, nanas, rimas, lamentos, adivinanzas, refranes, comparaciones proverbiales, expresiones formularias o dichos, por ejemplo. Pero también se deben incluir en él las creaciones de carácter más culto e institucional de los poetas cortesanos que funcionan dentro de la oralidad en su producción: poemas épicos y cortesanos, sagas o panegíricos, por ejemplo, y las producciones verbales que encierran la historia local, la religión autóctona o la educación tradicional de las comunidades tradicionales del África negra, y de otras naciones, en especial de los continentes americanos. (Pratt, 2007, p. 115)

En suma, la *oratura* es a la oralidad lo que la literatura es a la escritura: una manifestación con pretensiones artísticas. El fetichismo de la escritura que caracteriza al pensamiento eurocéntrico es el responsable de que dicha dicotomía haya sido entendida como la comparación entre unas manifestaciones primitivas —folklóricas— carentes de maestría artística y una manifestación —escrita— que se considera superior.

Como mencionamos anteriormente, la dicotomía oralidad/escritura construyó y legitimó el sistema social que caracterizó al periodo colonial y, por supuesto, al periodo neocolonial. Ahora bien, al referirnos a la discusión en torno a lo literario —la polémica entre cosmopolitas y telúricos—, demostramos que esas categorías resultan inexactas y, sobre todo, simplistas. La famosa querrela Cortázar-Arguedas era la manifestación más actual de una pugna que viene desarrollándose en nuestra historia cultural desde el momento en que los conquistadores decidieron llevar a cabo el epistemicidio lingüístico. Por consiguiente, el análisis literario no debe circunscribirse a la pugna oralidad/escritura sino a la de sus mani-

festaciones con pretensión artística, es decir, a la oratura/literatura. El aspecto que nos interesa resaltar en este artículo es la omisión, llevada a cabo por la crítica eurocentrada, acerca de que la tradición literaria latinoamericana está conformada por dos tradiciones antagónicas. Como señala Carlos Pacheco, “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” (1992, p. 15).

La aparición de la literatura transculturada configuró un enigma irresoluble para una crítica literaria eurocentrada que había relegado a la tradición oral al ámbito de lo rural, lo exótico o lo folclórico. El problema radica en que, si bien esta narrativa parecía estar vinculada a la tradición de la literatura indigenista, resultaba ajena a esa catalogación. Obviamente, la crítica hegemónica decidió eludir estos problemas y se dedicó a enaltecer los rasgos costumbristas y miméticos de esta extraña literatura. Se trataba, una vez más, de reducir a una poética de raigambre popular a través del ocultamiento de sus auténticos rasgos literarios. El surgimiento de la narrativa transculturada se explicó como una actualización de la novela regionalista sin atender a que, a diferencia de ésta, se planteaba la historia y la enunciación desde el polo opuesto, es decir, desde la visión y voz de lo indígena; se le consideró un producto de la migración provocada por el proyecto modernizador sin atender a que no se trataba de una literatura aculturada —modernizada— sino a una transculturada —indigenizante—; y, finalmente, se le ensalzó su talante oral sin que esto derivase en una aceptación de que la oratura es una manifestación tan compleja como la literatura.

Una vez asentado que la tradición literaria latinoamericana está conformada por dos ramificaciones, la literatura y la oratura, resta discernir el caso particular de la narrativa transculturada. Ésta se plantea como una literatura liminar dado que emplea la poética de la oratura para configurar una literatura.

LA ORALITURA

En los estudios cuyo objeto de estudio es la tradición literaria oral suelen emplearse indistintamente los conceptos oratura y oralitura o bien se establecen otras categorías a partir de esta indistinción. Por ejemplo, en “Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”, Diana Carolina Toro Henao distingue entre oralitura intercultural y oralitura intracultural:

La oralitura indígena, la oralitura afrocolombiana y la tradición oral de ascendencia hispánica hacen parte de lo que se ha reconocido como oralidad intercultural, que se define como aquella que se presen-

ta en el interior de su comunidad productora y se conserva en su carácter oral y con las características culturales propias, que pueden ser indígenas, afrodescendientes o de ascendencia española.

Por el contrario, la oralidad intracultural se refiere a aquella que tiene un encuentro con el sistema escrito y recibe influencia de este, siendo apreciada en lenguas, géneros y temáticas. De este concepto se deriva la etnoliteratura, es decir, la reelaboración escrita de las formas orales. (2014, p. 241)

Como puede observarse, Henao denomina oralitura intercultural a aquello que nosotros hemos designado como oratura y llama oralitura intracultural a lo que nosotros denominaremos como oralitura. La diferencia entre estas dos posturas se limita a lo meramente lingüístico; tanto la investigadora de la Universidad de Antioquía como nosotros discernimos entre una “tradición oral” independiente de la escritura y una “tradición oral” que ha entrado en contacto con la escritura. Consideramos que oralitura funciona mejor para este último caso debido a que la segunda parte de la composición “oralitura” alude con mayor precisión al cariz escritural.

La cuestión que debemos dilucidar no se limita a cómo la oralidad se re-elabora a partir de la escritura sino, más bien, a cómo la oratura re-elabora nuestra noción occidental de la literatura. Para Carlos Pacheco (1992, p. 64), la conversión de la literatura en oralitura se manifiesta a partir de varios aspectos: confrontación entre personajes coloquiales y personajes cultos, creación de un lenguaje que trasciende lo habitual, estilo oral de la narración —dominada por la analepsis y la multiplicidad de voces— e inclusión de la cosmovisión indígena —mitos—. Si bien estamos de acuerdo con Pacheco, consideramos que los aspectos que identifican a la oralitura transculturada pueden enunciarse con mayor especificidad.

La oralitura se caracteriza por re-presentar literariamente la pugna entre el campo y la ciudad, es decir, entre lo indígena-campesino y lo ciudadano. Esto es por demás evidente en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, pues como señala Antonio Cornejo Polar, esta novela es la “expresión de la vieja obsesión por recuperar, a través del recuerdo, el mundo indio” (1976, p. 63). El internado de Abancay se plantea como un microcosmos de la sociedad peruana escindida entre lo indígena —la sierra— y lo misti —la ciudad—: “Era un hombre alto, vestido con traje de mestizo. Usaba corbata y polainas. Visitaba a su hijo todos los meses. Se quedaba con él en la sala de recibo, y le oíamos vociferar encolerizado. Hablaba en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo (Arguedas, 1973, p. 59).

La segunda característica de la oralitura es que se construye a partir de la memoria y la oralidad de un personaje que, a su vez, es un símbolo de la comunidad: “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” (Pacheco, 1992, p.

41). Se trata, pues, de la memoria individual como una forma de memoria colectiva. Estos dos rasgos, oralidad y memoria, distinguen a la configuración narrativa de *Pedro Páramo*, novela donde lo que leemos en un principio —el famoso “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre”— no está destinado al lector; el narratario de ese discurso es Dorotea, quien conversa con Juan Preciado en la tumba que ambos comparten. La crítica eurocéntrica ha intentado dividir la novela en dos partes, correspondientes a la historia de Juan Preciado y a la historia de Pedro Páramo; sin embargo, tal lógica no es la lógica de un texto que no está dividido. Dicho intento es la fórmula mediante la cual esa cultura letrada y occidentalizada ha intentado comprender esa extraña novela —como la llamó Alfonso Reyes—. El problema fundamental es que esa lectura eurocentrada no sirve para explicar cómo conocemos esa supuesta segunda historia. Lo que en realidad ocurre en la novela es que ésta se plantea como un diálogo entre dos muertos en el cual se insertan los recuerdos de diversos personajes —estructura abismada— y los murmullos, es decir, las voces de las almas en pena que pueblan Comala:

- ¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?
- ¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?
- Oí que alguien hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú. (1984, p. 100)

Otra manifestación de la oralidad-memoria que caracteriza a la oralitura transculturada se manifiesta como la ficcionalización de la entrevista antropológica. Esta simulación es importante porque el investigador oculta su presencia para que el entrevistado ocupe el lugar de enunciación. Por lo tanto, si *Grande sertão: veredas* tiene la apariencia de una narración en primera persona donde el personaje es narrador de su propia historia, ello ocurre porque el autor-antropólogo ficcionalizado se ha invisibilizado y porque, como señala Luis Harss, “Riobaldo es un gran cuentista. No necesita un auditorio corpóreo. Pero aquí se abre otra trampa. Riobaldo se conmueve con su historia hasta el arrebató. Es un improvisador de gran aliento” (1984, p. 209). Como sucede en *Pedro Páramo*, el discurso no está destinado al lector —un artilugio de la novela occidental—; las palabras del entrevistado están dirigidas a un interlocutor al interior de la obra: “Hablo con torcidas palabras. Cuento mi vida, que no entendí. Usted es un hombre muy ladino, de instruida sensatez. Pero no se moleste, no quiera lluvia en el mes de agosto. Ya cuento, ya voy a hablar del asunto que está usted esperando de mí. Y escuche” (Guimaraes, 1985, p. 367).

La tercera característica de la oralitura transculturada es la incorporación de historias ya presentes en la tradición oral. Este aspecto es, quizás, el que más diferencia a la oralitura de la literatura moderna, ya que contraviene la idea de “invención” u “originalidad” que tanto

valora Occidente. El escritor de oralitura se presenta como alguien que amalgama historias escuchadas al interior de la comunidad —tradicción oral— para configurar un relato complejo. En este sentido, la crítica hegemónica ha identificado que novelas como *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad* emplean relatos orales transmitidos de generación en generación con la intención de demeritar el impulso creador de los autores transculturados. En realidad, ese artificio narrativo forma parte inherente de la tradición oral; lo que ocurre es que estos autores han llevado esa lógica al ámbito de la escritura. La cuestión que poco suele señalarse es que esa estrategia poética no se limita a las narraciones ancestrales —mitos o leyendas—; ésta también incluye pasajes de la historia reciente ampliamente conocidos por la comunidad lectora a la que está destinada la novela. El caso emblemático de esto es el pasaje de los trenes llenos de obreros masacrados por el ejército colombiano.

Obviamente, este *collage* de relatos tradicionales incluye a los mitos de las comunidades. En ese sentido, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias es el caso más emblemático. Como señala Saúl Hurtado, “El mundo de la oralidad le parecía propicio para este fin debido a que la palabra oral obedece a otro sistema: el que expresa la relación armónica del hombre con el cosmos” (2006, p. 197). De manera que oralidad y relato forman parte sustancial del relato transculturado debido a su pretensión por incorporar a la escritura literaria la poética de la oratura: “Allá lejos me acuerdo... Yo no había nacido, mis padres no habían nacido, mis abuelos no habían nacido, pero me acuerdo de todo lo que pasó con los brujos de las luciérnagas cuando me lavo la cara con agua llovida” (Asturias, 1988, p. 83).

La última característica de la oralitura reúne la esencia de esta poética oral. La crítica ha entendido la discontinuidad de la trama como un aprendizaje de las técnicas narrativas faulknerianas. Nada más alejado de la verdad. Esa estructura fragmentada de la narración obedece a la propia lógica de la narración oral. En ésta, dado su talante eminentemente performativo —improvisación—, es natural que el relator detenga su discurso para añadir datos o anécdotas que considera necesarias para explicar su razonamiento a partir de la reacción del narratario. La narración oral se manifiesta como un diálogo donde la interacción exige modificaciones: adecuaciones, aclaraciones, comentarios al margen, expresiones emocionales. Por otra parte, dado que en la narración oral no existe una correspondencia con la figura del autor-narrador-personaje que caracteriza a la literatura occidental, al incorporar historias secundarias prevalece la idea de enunciación en primera persona. Esto significa que cada personaje es el encargado de relatar su propia historia. Dicha estrategia, identificada como narración abismada en la teoría literaria, propicia que el relato oral se presente como un discurso multivocal. Esto es por demás evidente en *Hijo de hombre*, novela donde leemos el discurso memorístico que un personaje escribe con la intención de reflexionar sobre su histo-

ria personal, una historia que es también la historia de una comunidad: “A él no le interesaba el cometa sino en relación con la historia del sobrino leproso. La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta, pues mi incertidumbre es mayor que la de aquel viejo chocho, que por lo menos era puro” (1979, p. 21).

CONCLUSIONES

El surgimiento de la narrativa telúrica —transculturada— a mediados del siglo XX supuso un problema irresoluble para la crítica eurocentrada latinoamericana. Por una parte, su aparición contravenía los presagios provocados por la aparente modernización de los países latinoamericanos durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial; por la otra, esta narrativa planteaba serias dificultades a una crítica acostumbrada a ubicar a la literatura de tema rural en el nicho de las expresiones folklóricas. El reconocimiento alcanzado por las obras literarias transculturadas obligó a que la crítica y la academia identificadas con la Ciudad Letrada ideasen conceptos capaces de explicar dicho fenómeno. La migración rural hacia los grandes centros urbanos provocada por el proyecto modernizador fue una de las explicaciones favoritas; el problema es que tal argumentación omitía distinguir entre aculturación —modernización— y transculturación —indigenización—. Otro discurso muy utilizado consistía en vincular esta narrativa con la tradición oral; pero esta perspectiva resultó por demás limitada dado que restringía la oralidad a la re-presentación del habla de los personajes. Era indispensable, por tanto, construir una explicación que aglutinara la transculturación y la tradición oral. En este artículo, a partir de las perspectivas y análisis de la crítica latinoamericana ajena al eurocentrismo —Lienhard, Rama, Pacheco, etc.— postulamos que la transculturación narrativa no puede entenderse ingenuamente como un simple fenómeno migratorio. Si bien lo que caracteriza a estos escritores es su tránsito de la comarca oral a la ciudad letrada, lo que realmente los distingue es que emplean la escritura para expresar la poética de la oratura —la oralidad con pretensiones artísticas—. Tal estrategia la denominamos, en consonancia con su propia lógica, oralitura. Finalmente, expresamos brevemente qué caracteriza a la oralitura transculturada a partir de pasajes de sus principales novelas. Esperamos que esta formulación teórica permita profundizar en el estudio de las obras transculturadas de mediados de siglo XX, así como en la oralitura posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. (1973). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (1976). No soy un aculturado. En AAVV, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL. (1988). *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRUSHWOOD, JOHN S. (2001). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: FCE.
- CELORIO, GONZALO. (1976). *El surrealismo y lo real-maravilloso*. México, SEP/Setentas.
- CORTÁZAR, JULIO. (1967). Carta a Roberto Fernández Retamar. *Casa de las Américas* (45).
- COSTA, HORÁCIO. (1998). *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: UNAM/FCE.
- CHUMACERO, ALÍ. (1955). El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En *Revista de la Universidad de México*, (5), 106-109.
- DUSSEL, ENRIQUE. (2008). Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tabula Rasa*, (9), 153-197.
- GILMAN, CLAUDIA. (2016). Equívocos semánticos sobre transculturación y vacilaciones disciplina-rias. *Revista del Museo de Antropología*, 9(2), 53-160.
- GIROLA, LIDIA. (2018). Elites intelectuales e imaginarios sociales contrapuestos en la era del “milagro mexicano” y su expresión en la revista Cuadernos Americanos. *Sociologías*, (20), 170-208.
- GONZALES, OSMAR. (2015). La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar. *Pacarina del Sur* (6).
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.
- GUIMARAES ROSA, JOAO. (1985). *Gran sertón: veredas*. Bogota: Oveja Negra.
- GUTIÉRREZ, FLORENCIA. (2008). El juego de las apariencias: las connotaciones del vestido a fines del siglo XIX en la ciudad de México. *Varia Historia*, 24, 657-674.
- HADATTY MORA, YANNA. (2014). Benjamín Carrión y José Vasconcelos. En Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman (ed.), *De Atahuallpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de*
-

Benjamín Carrión y José Vasconcelos (pp. 247-271). Quito: Museo de la Ciudad, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

HARSS, LUIS. (1984). *Los nuestros*. México: Hermes/Sudamericana.

HERNÁNDEZ-ZAMORA, GREGORIO. (2019). De los nuevos estudios de literacidad a las perspectivas decoloniales en la investigación sobre literacidad. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 24(2), 363-386.

HURTADO HERAS, SAÚL. (2006). *La narrativa de Miguel Ángel Asturias. Una revisión crítica*. México: UAEM/UNAM.

JEREZ, FRANCISCO DE. (2005). Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco Llamada La Nueva Castilla. En L. A. del Castillo. *El encuentro en Cajamarca: factores que intervienen para entender la alteridad*. *Escritura y Pensamiento*, VIII(17), 261-269.

LIENHARD, MARTIN. (1990). *La voz y su huella. Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

ONG, WALTER J. (2002). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.

PACHECO, CARLOS. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La casa de Bello.

PAZ, OCTAVIO. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

PRAT FERRER, JUAN JOSÉ. (2007). Las culturas subalternas y el concepto de oratura. *Revista de folklore*, (316), 111-119.

RAMA, ANGEL. (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

RAMOS, SAMUEL. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Planeta.

ROA BASTOS, AUGUSTO. (1979). *Hijo de Hombre*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

ROWE, WILLIAM. (1976). Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.

RULFO, JUAN. (1984). *Pedro Páramo*. México: FCE.

SARMIENTO, DOMINGO F. (2018). *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

SOSA SANTOS, BOAVENTURA DE. (2010). *Epistemologías del sur*. México: Siglo XXI.

STAVENHAGEN, RODOLFO. (1981). Siete tesis equivocadas sobre América Latina. En *Sociología y sub-desarrollo* (pp. 15-84). México: Nuestro Tiempo.

TORO HENAO, DIANA CAROLINA. (2014). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. *Lingüística y literatura*, (65), 239-256.
