

# TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE II, 2010 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

# 35

Una mirada a la crítica  
literaria latinoamericana

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo   
Azcapotzalco

 División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

35

Semestre II, 2010

UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco



*División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades*

# **Una mirada a la crítica literaria latinoamericana**

Coordinadores editoriales

Fernando Martínez Ramírez y Ezequiel Maldonado

 *Humanidades*

**Universidad Autónoma Metropolitana**

Rector General

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

**Unidad Azcapotzalco**

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Director

Dr. José Alfredo Sánchez Daza

Secretario Académico

Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán

Jefe del Departamento de Humanidades

Dr. José Ronzón León

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

Fernando Martínez Ramírez

Ezequiel Maldonado

Revista *Tema y variaciones de literatura*, Número 35, II Semestre 2010, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México D.F. • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Dr. Óscar Mata Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-1999-102616323600-102 del 26 de octubre de 1999, ISSN 1405-9959. Certificado de licitud de Título núm. 11311, Certificado de licitud de contenido núm. 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy. Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/F 2166-3332. Este número se terminó de imprimir el 15 de abril de 2011, con un tiraje de 500 ejemplares.

La información, opinión y análisis contenidos en esta publicación son responsabilidad de los autores.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Coordinación editorial del número

Fernando Martínez Ramírez y Ezequiel Maldonado

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

Diseño+Producción editorial\*nopase. Eugenia Herrera/Israel Ayala

Ilustración de portada: Israel Ayala. Imágenes: Alfonso Reyes, Martín Lienhard, Carlos Pacheco, Ángel Rama, Augusto Roa Bastos

Impreso en México

*Printed in Mexico*

## Una mirada a la crítica literaria latinoamericana

Introducción	9
¿Una pasión inútil? Eduardo Galeano	21
Metapoética Fernando Martínez Ramírez	25
Fundación de la crítica latinoamericana Vicente Francisco Torres	49
La narrativa transcultural, una literatura que crea su propia crítica Ezequiel Maldonado	61
<i>In tllili in tlapalli</i> : forma y estilo literarios Carlos Gómez Carro	87
La cuestión del estilo, o los recursos del éxtasis en el sistema de la oralidad Adolfo Colombres	97
Los críticos me dan risa Gonzalo Martreé	125
<i>La generación del 50: un mundo dividido, 20 años después</i> Miguel Gutiérrez	145

Alfonso Reyes:  
el humanismo y la crítica literaria (una vocación y un estilo)  
Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama 159

Las tierras imaginadas: las otras voces de Naipaul  
Tomás Bernal Alanís 185

## **DOSSIER**

Escritores-críticos latinoamericanos 199

## **VARIACIONES**

Joaquín Infante, desde Cuba hasta México:  
un mito constitucionalista  
Máximo Gómez Castells 259

Bayamo: una visión cultural de inicios del siglo XX  
Aldo Daniel Naranjo 271

Para poder seguir las huellas del maestro y creador:  
Don Carlos Solórzano. Notas y tareas pendientes  
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri 281

Sobre las proporciones en la vida y la literatura  
Jelena Rastović 287

La jaula  
Carlos Gómez Carro 295

Después de treinta y cuatro números de nuestra revista, es la primera ocasión en que nos acercamos, tímidamente, al ejercicio de la crítica literaria propiamente latinoamericana. Es un intento por superar espacios concedidos y privilegiados que se nos han impuesto desde las metrópolis, formas de subordinación, actitudes inermes, especie de división del trabajo de quienes elaboran el pensamiento y quienes acatan tales dictados, por muy valiosos y certeros que resulten. Este número treinta y cinco expresa la diversidad de opiniones y análisis sobre este viejo y renovado ejercicio del criterio que analiza y polemiza, devela y redescubre las potencialidades de nuestra expresión literaria.

Partimos de la idea de que el quehacer crítico literario en México e Hispanoamérica es aún incipiente. Representa una tarea significativa muchas veces ejercida desde la perspectiva de los mismos escritores, que por la mañana escriben y por la noche se visten de críticos, en un ejercicio de enmascaramientos y desenmascaramientos que, más allá del diván clínico, no deja de ofrecer apetitosos frutos. Esto ha derivado, quizás, en que la crítica hispanoamericana se haya ejercido con los mismos instrumentos que se tienen para el ejercicio creativo de la poesía y la narrativa, en los que la intuición y, en ocasiones, un nada despreciable acerbo cultural, han servido no sólo de soporte para analizar el vigoroso rumbo de la literatura hispanoamericana, sino para percibir su sentido. Al lado de los propios escritores, cada vez con mayor enjundia han aparecido por aquí y por allá, críticos-críticos, dedicados en exclusiva, o casi, al quehacer analítico de la creación literaria, algunos de los cuales, con mayor o menor fortuna, experimentan con la incorporación de propuestas teóricas –casi siempre originadas en otros ámbitos intelectuales– que les sirven de marco conceptual para sus análisis literarios y culturales.

Desde luego, es un privilegio que las universidades públicas, como la UNAM y la UAM, se constituyan como lugares autónomos



desde los cuales se posibilite una crítica literaria que no atienda a presiones externas e intereses económicos privados y que se mantenga al margen de los dictados del mercado. Ante un proyecto globalizador que impone una cultura de masas, con una estética vinculada a la ganancia, con productos estandarizados y la homogenización del gusto, urge una reflexión académica que indague sobre una literatura y su crítica vinculadas al mercantilismo y a los monopolios editoriales. Ello derivaría, directa o indirectamente, en una reinterpretación de las relaciones de poder en los discursos hegemónicos. El ejercicio del criterio es fundamental en nuestros espacios, un ejercicio de comunicación, de expresión y de auténtica creación.

Pero, ¿qué puede hacer un escritor ante la maquinaria ingente de los medios de comunicación masiva? ¿Qué se puede hacer ante la censura indirecta que consiste en no poder comprar libros, ni deseárselo siquiera, por las imposiciones pedestres de la vida cotidiana? Desde esta perspectiva, escribir parece una tentativa de solidaridad, un intento de desafío ante aquello que nos impide *ser*. Con frecuencia, el sistema y sus instituciones resultan mezquinos, opresores con la literatura y los escritores, con el arte en general. La literatura en todos sus géneros, dice Eduardo Galeano, más allá de disquisiciones teóricas y empleos institucionales, parece una tabla de salvación, un lugar donde se fragua un *ser mejor*, nos convierte en mejores personas. Por eso tenemos que defenderla... Presentamos aquí, pues, su defensa, tan solo una, conscientes de que la enorme maquinaria cultural tiende a ensombrecer nuestras ilusiones, pero también de que el esfuerzo es necesario siempre.

Son varias las temáticas relacionadas con el tema que preside este número de nuestra revista. Ante la necesidad de ofrecer una perspectiva novedosa y compleja, acorde con la coyuntura histórica y con el fenómeno aquí abordado, el autor de "Metapoética", Fernando Martínez, propone una nueva visión de la crítica. No se trata de la noción estrecha que sólo traduce y ofrece juicios. Presenta una visión de ésta como un acto creativo en busca de su propio sentido a través de recorrer los infinitos caminos de una obra. La metapoética no nace como arte pero es creativa. Este ensayo, en una amplia perspectiva que va de la filosofía a la literatura, abre horizontes que enriquecen y dan sentido a la crítica: junto a la búsqueda de sentido se encuentra la inquietud por la verdad; la *metapoiesis* es un suceso ontológico ligado al sentido

simbólico de la obra, es un reconocimiento íntimo, de movimiento del ser, que se da a través de la escritura. Una genuina crítica derivaría, así, en un ensayo creativo que posee la condición de ser heurístico, buscar el sentido y abrir la verdad.

En un intento de rastrear los orígenes de la crítica literaria latinoamericana, Vicente Francisco Torres y Gloria Ito hablan de dos autores que a su parecer constituyen fanales en estos comienzos: el peruano Luis Alberto Sánchez con su obra *América, novela sin novelistas* (1933) y el mexicano Alfonso Reyes con *El deslinde* (1944). Vicente Francisco Torres se refiere al carácter fundacional que en el ámbito de la crítica literaria tiene el libro del peruano Luis Alberto Sánchez, pues presenta una visión panorámica de nuestra literatura. Vicente Torres le reclama, no obstante, su visión europeizante de la novela, desde la cual evalúa la narrativa latinoamericana. El autor peruano no pudo ver que la literatura también nace de la tierra, del mar, de nuestras peculiaridades idiosincrásicas, que —como postulan Friedrich Schelling y José Lezama Lima, a quien Torres Medina cita— existe unidad entre Naturaleza y Espíritu. Resultan, por tanto, inevitables las novelas de la selva o las estepas, las de herencia indígena o las revolucionarias.

Gloria Ito, por su parte, con base en el pensamiento utópico y humanista de Alfonso Reyes, así como en su concepto “inteligencia americana”, sostiene que el autor de *Visión de Anáhuac* fue uno de los primeros en buscarle a América Latina una ciudadanía cultural en el mundo y a la crítica literaria un lugar central dentro de los géneros literarios. Defiende el carácter fundacional de *El deslinde*, donde Reyes encuentra el justo medio entre el autotocionismo como forma de cerrarse sobre sí mismo y la negación extranjerista de lo propio. Esta obra reyesiana representa también un primer paso en la teoría literaria latinoamericana. Ito expone el enfoque fenomenológico o fenomenográfico que Reyes adopta en su obra para analizar la literatura. El “deslinde” consiste en observar y analizar una obra literaria que está en constante movimiento. Sobre ella es posible formular una conclusión, sí, pero nunca definitiva ni única. El “deslinde” también consiste en diferenciar lo que es la obra en-sí de todo aquello que la rodea y determina, que desde luego resulta importante a la hora de juzgar, teorizar y explicar el objeto de estudio. En este sentido, la crítica tiene una función constructiva y humanística.

Ya inmersos en esta búsqueda de las peculiaridades de la crítica literaria latinoamericana, Ezequiel Maldonado caracteriza lo

que la es la literatura “regionalista” (José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos...), genuina en su interés social y en su oposición a la evasión formalista de las vanguardias, pero poco atrevida al no dar voz o inferiorizarla cuando se trata de personajes rurales. Enseguida lamenta que la crítica literaria en Latinoamérica, debido a su eurocentrismo, no esté a la altura de nuestra narrativa. Sostiene que la literatura toda debe responder, con sus instrumentos y metodología, a latitudes y pensamientos específicos. Sin embargo, una de las excepciones a esta debilidad en nuestra crítica la establece el escritor uruguayo Ángel Rama, quien encuentra en el concepto “transculturación” la categoría precisa para referirse a un tipo de literatura que se da en este lado del orbe. Con este vocablo, Rama busca rescatar los rasgos de la oralidad y de la biculturalidad reconciliada o alcanzada mediante la ficcionalización. Surgen así escritores como: Juan Rulfo, José María Arguedas, Joao Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y, más recientemente, Jesús Morales Bermúdez; todos ellos lograron una defensa-adaptación de lo extranjero y lo autóctono en los tres niveles que señala Rama: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión. Consiguieron así un tipo de literatura propio, donde lo particular y lo universal yacen sintetizados y dan origen a obras que sólo podían darse bajo ciertas condiciones sociales específicas.

Por su parte, Tomás Bernal se pregunta: ¿qué trajo el proceso de descolonización a los países subalternos, en específico a su literatura, a la obra del escritor caribeño de origen indio Vidiadhar Surajprasad Naipaul, donde los imaginarios caribeño, hindú y europeo se conjugan para darle un sello particular a su creación? ¿Desde dónde analizar esta obra peculiar, con todas estas improntas? Según Tomás Bernal Alanís, desde los estudios poscoloniales, con los cuales se busca dar respuesta a una realidad compleja y rica, que ha quedado fuera del canon occidental pero resulta protagonista y auto-reivindicadora de un pensamiento y una acción distintos en sus valores, aparentemente periféricos, pero que reclaman su centralidad, digamos, no canónica.

Tanto el ensayo de Ezequiel Maldonado como el de Tomás Bernal representan dos ejemplos de la llamada *contraculturación*: ese momento específico y dramático en el contacto entre dos culturas que consiste en una defensa-adaptación de lo propio a lo ajeno, y viceversa. En este caso, el escritor y su obra se adaptan a las condiciones de mezcla cultural y logran reivindicar sintética y sincréticamente tradiciones en apariencia contrapuestas. Tanto

los escritores de la transculturación como los poscoloniales personifican una oposición implícita contra la arbitrariedad de los cánones literarios, dictados siempre desde los centros hegemónicos europeos y norteamericanos. En este sentido, la crítica literaria ha generado también su propia teoría, más ligada a los estudios culturales que a la filosofía ortodoxa europea.

Y hablando de estéticas europeas, a partir del postulado del formalismo ruso de que el arte es extrañamiento y este efecto se logra no a través del contenido sino de la forma, Carlos Gómez Carro sostiene que el sentido, en caso de existir, es una operación formal, no contenidista, el cual resulta elusivo, evanescente, incluso prescindible. Encuentra ecos de esta convicción en Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola y Alfonso Reyes, al grado de afirmar que “lo literario es el estilo”, “lo literario es una impronta”, “una huella dactilar y ocular”, un alto en el discurrir indiferenciado, alto que constituye la única forma de *hacer* historia.

Justo en sentido contrario a la propuesta de Gómez Carro, está la argumentación de Adolfo Colombres. Para el estudioso argentino, hoy se entiende por estilo literario el uso privativo que se hace del lenguaje escrito, ese sello inefable que caracteriza al autor. Presas en un formalismo escriturario, elitista, ideológico, impositivo, asistimos hoy al aburguesamiento de la palabra: se privilegia lo individual frente a lo colectivo, el “genio” sobre el gesto solidario, la exaltación del individuo sobre cualquier referencia al patrimonio colectivo de la palabra. A partir de estas premisas, Colombres emprende la tarea de caracterizar la base social del estilo.

Dos visiones con respecto a la noción de estilo, la de Carro y la de Colombres, contrapuestas o complementarias, según se les quiera ver, que implican reflexiones diferentes, una desde la óptica de la teoría literaria con improntas filosóficas, la otra desde la perspectiva de la antropología cuyo ámbito de estudio está en las tradiciones orales que reverberan en los estudios etnográficos. Dos literaturas, dos tendencias, una oral otra letrada, que se conjugan, como hemos visto, en los escritores de la transculturación.

Los reclamos a la crítica también tienen lugar en este número de nuestra revista. Por una parte el escritor mexicano de amplia y sólida obra, Gonzalo Martré, lamenta el sectarismo de los lectores que se asumen como profesionales de la opinión literaria y, por otro, el estudioso peruano Miguel Gutiérrez denuncia que su obra haya sido denostada por consideraciones políticas más que propiamente literarias.

A partir de su experiencia personal y la de otros creadores aliados, Gonzalo Martré sostiene que no existe la crítica literaria seria en México. Apela al número de cuartillas de los trabajos y el lugar donde son publicados, para dividir entre críticos y reseñistas. En México, arguye, te va bien o mal con unos o con otros en función de la amistad y de la importancia que tengas en el medio. Suele suceder que los escritores consagrados se lanzan mutuas lisonjas e ignoran a los bisoños. Enseguida, Martré hace un recuento de la suerte que sufrieron algunos de sus libros en manos de los reseñistas. Destaca lo maniqueo y apresurado de los juicios y narra los pormenores mediante los cuales le arrebataron un premio literario para dárselo a Jorge Ibarguengoitia y cómo, en su calidad de segundo lugar, debieron publicarle su novela concursante y, sin embargo, siempre que se acercaba a algún editor, era censurada. Cuando por fin logró imprimirse, cuatro años después, las reseñas resultaron igualmente insulsas y tendenciosas. Pero de crítica, nada, sólo algunas notas halagadoras de sus amigos. Cuenta también las vicisitudes para que esta misma novela fuera incluida en la tercera serie de Lecturas Mexicanas, lo cual le cumplieron diez años después de la promesa. Hoy, continúa extrañando un trabajo académico serio de su obra.

Miguel Gutiérrez, por su parte, narra la censura a la que fue sometido su libro *La generación del 50* debido a las páginas dedicadas al líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, a quien Gutiérrez le reconoce su condición de intelectual de partido, lo cual fue suficiente para que lo vincularan sin pruebas al movimiento senderista. Los críticos obviaron el hecho de que su obra era una investigación académica seria y al mismo tiempo testimonial, dirigida al lector común, no especializado pero amante de las aventuras del pensamiento y la imaginación. A su modo, estos dos autores, Martré y Gutiérrez, ponen en la palestra la reflexión sobre el papel determinante que juegan las instituciones –culturales, políticas, académicas, editoriales– y sus figuras a la hora de decidir lo que entra o no en la Ciudad Letrada, al canon.

Si bien los trabajos aquí publicados no abarcan los variados aspectos de la crítica literaria latinoamericana –la cual *existe*–, todos ellos tienen que ver con lo que escritores y críticos-críticos han visto como nota distintiva de nuestras letras. En el *dossier* –el catálogo es inevitablemente parcial– buscamos ofrecer un panorama de los tópicos que han forjado esta certeza. Unas veces en tono confidencial y premonitorio, otras de manera abierta y con

fundamentos teóricos, todos los autores considerados confiesan su admiración por escritores a los que Ángel Rama llamó de la transculturación y por los pertenecientes al *boom* de los años sesenta, aunque no necesariamente son distintos unos y otros. Se trata de una auto-conciencia de lo originales que resultan, por ejemplo, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Manuel Rojas, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal, Alejo Carpentier, David Viñas, Augusto Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro, José Revueltas, Juan Carlos Onetti... Se habla de una literatura superior, con su propio aparato comercial y publicitario y sus peligros concomitantes. Todos se refieren a *nuestra* literatura como algo que dejó de leerse como si fuese exótico, típico, pintoresco o regionalista. Ahora es universal en su peculiaridad, con madurez estilística y riqueza de invención. Además, asumen que por estos lugares el escritor tuvo siempre una responsabilidad cultural y una función social a la que hace muy poco renunció: asumía como misión luchar contra el analfabetismo, la pobreza, los abismos de marginación que nos separan y someten.

Los críticos, además, han contribuido a la revaloración de lo autóctono desde una perspectiva teórica. Se han encargado de señalar, con categorías apropiadas, las diferencias de nuestra narrativa. Así, Ángel Rama habla de una operación transculturadora, que consiste en aceptar el mito no como fábula o invención, sino como historia verdadera, ejemplar. Se recupera la herencia cultural, las fuentes vivas con sus estructuras narrativas y lexicales, se reaviva un imaginario protoplasmático y se indaga en los mecanismos mentales que generan el mito, para *contar* con base en ellos. No se trata de manipular fábulas sino de “pensar míticamente”. A este *procedimiento estilístico* lo rige una cosmovisión original: descubrimos estructuras narrativas pertenecientes a tradiciones analfabetas, ahora adoptadas y adaptadas al *epos* latinoamericano. Esta nueva narrativa no resulta ni regionalista ni modernista, es más bien resultado de confrontaciones culturales que encuentran una solución ficcional. Las tres operaciones transculturadoras de las que habla Rama –en la lengua, en la estructuración y en la visión del mundo–, deliberadas o no, conscientes o no, son herederas plásticas del regionalismo literario, pero no es literatura regionalista; resultan análogas a las técnicas narrativas modernas, pero no son modernistas; e invocan las mitologías en términos de

infraestructura antropológica, de transconsciente mítico, de arquetipos universales y los convierten en recurso literario moderno.

En esta misma línea argumental, Carlos Pacheco sostiene que desde la Conquista ha existido una élite intelectual o *intelligentzia* ligada al poder político y económico, dueña de la escritura en sociedades analfabetas. Esta élite dicta las normas estéticas y asume “el monopolio de la artísticidad y la literariedad”, es usufructuaria de los bienes culturales. A pesar de ello, siempre ha existido una resistencia de carácter popular y tradicional, una producción cultural no elitista sino múltiple y heterogénea. Este *corpus* marginado, híbrido, de raigambre indígena o mestiza, retoma la importancia debida en los estudios culturales recientes. Lo que Pacheco expone es el área de fricción, de contacto entre lo popular y lo ilustrado, sus intercambios, trasposiciones, la apropiación literaria de fuentes míticas indígenas o africanas, el bilingüismo y la diglosia, la oralidad y su presencia en la narrativa latinoamericana reciente, en pocas palabras, el diálogo o choque entre “la ciudad letrada” y “la comarca oral”, colisión que se resuelve literariamente mediante un “efecto de oralidad”. Plantea así un asunto fundamental para los estudios literarios: el poder que tienen las instituciones para definir lo estéticamente valioso o canónico, y la revaloración del *corpus* para la caracterización de nuestra identidad y diferencias literarias.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar afirma que en América Latina las literaturas marginales, étnicas y populares, subordinadas a las de los colonizadores, resultan expresión de la estratificación social. Al no ser hegemónicas, más allá de su validez artística y de su representatividad social, sobreviven al margen de las instituciones y sus circuitos de producción educativos y culturales, incluidas la crítica y las historias de la literatura, que se ocupan básicamente de “lo culto”. Propone también la reformulación del *corpus* literario, donde debe incluirse lo marginal. Ello implica reformulaciones teóricas que puedan hablar de la totalidad y salven, al mismo tiempo, las diferencias y contradicciones. Quizás la primera categoría sería pensar en términos dialécticos, en una *totalidad-contradictoria*.

Martin Lienhard también se refiere a esta literatura marginal. Afirma que los documentos reunidos por Miguel León Portilla en *Visión de los vencidos* son pioneros de la literatura latinoamericana. Aunque escritos en alfabeto europeo, su referente son nuestras sociedades sometidas. Recapitula una serie de categorías que

han usado los teóricos para referirse a este tipo de literatura: "literatura otra" (Edmundo Bendezú), expresiones literarias "alternativas", narrativa "transcultural" (Ángel Rama), "heterogeneidad", "diglosia" (Carlos Pacheco). Esta otra literatura expresa la visión de amplias muchedumbres desde la Conquista hasta época reciente, de subsociedades indígenas o mestizas que habían permanecido ignoradas y que poco a poco la etnohistoria ha ido rescatando. Este nuevo conocimiento exige re-escribir la historia de la literatura latinoamericana, relativizando la importancia de lo europeo o criollo y aquilatando la riqueza de la oralidad. Todo, desde luego, bajo un nuevo paradigma.

Al respecto, Noé Jitrik plantea la oposición entre canon y marginalidad. Son categorías complementarias en realidad. En la literatura, dice, la noción de canon es ideológica; en cambio en la música y en la liturgia significa norma que debe ser seguida. En la primera, las normas no son formuladas explícitamente, son éticas o de sentido común. Lo marginal es lo que se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas, por decisión consciente o por ignorancia de tal regulación, aunque todos los escritores velada e inevitablemente aspiren a la centralidad en esta regulación. Lo marginal siempre termina por renovar y consolidar al canon: es provocativo. Aunque, desde luego, existe cierta marginalidad que admite a priori su condición subordinada. Pero el juego de poder consiste en la redefinición constante de lo canónico como instigador, y de lo marginal como pretendiente. ¿De dónde proviene el canon?, se pregunta Ricardo Piglia. No de la academia: es una necesidad "de origen", la palabra fundacional ligada a la experiencia de los escritores.

Vemos, pues, que las condiciones sociales posibilitan un tipo de literatura, la cual es siempre —a decir de Antonio Cándido— una forma de auto-conciencia cultural al mismo tiempo que una forma de alienación que oculta la realidad. Es decir, la literatura posee este doble estatuto: al inspirarse y actuar sobre la realidad, tiene una función social, y de la misma manera puede resultar humanizadora o alienante. Con la crítica, no debemos buscar, por tanto, la esencia de la literatura sino devolverle su historicidad específica —defiende Françoise Perus—, asumir sus condicionamientos ideológicos inevitables, vinculando la reflexión teórica con el análisis concreto para ver cómo se produce el efecto estético en un momento determinado. Se trata de un trabajo más descriptivo que preceptivo, pues la literatura es una práctica



ideológica, con sus condicionamientos materiales inexorables –remata Perus.

Por lo que respecta a la crítica literaria, el peor legado de las formulaciones teóricas que nos han llegado desde Europa, del estructuralismo y sus secuelas, ha sido el sometimiento de ésta a las ciencias sociales –piensa Roberto González Echevarría–. La ciencia y la crítica literaria no son compatibles: la primera busca reglas en lo ordinario; la segunda, lo excepcional. El valor literario es contundente, eficaz, le baja los humos a cualquier método o programa político o filosófico. Sin embargo, las escuelas críticas han resultado modas irresistibles. En el caso de Latinoamérica, los críticos han insistido mucho en reducir las obras a problemas locales, mientras que los escritores admiten la impronta occidental, pertenecen al espacio sin fronteras que es el gran arte.

Hoy la crítica literaria –aduce Víctor Barrera Enderle– se pierde en el vasto territorio de los estudios culturales. La literatura como creación estética se ha ensanchado más allá de lo tradicionalmente canónico. Bajo la maquinaria de la industria cultural, todo se ha transformado. Ante este panorama, ¿tiene futuro la crítica de la literatura? El crítico, piensa Enderle, tiene una función pública, un papel cultural. Ya no más preceptivas ni teorías de carácter universal. El crítico se ha alejado del espacio público, su influencia ha disminuido frente a los medios de comunicación masiva, que lo han convertido en reseñista o cuartaforrista. Los juicios de valor ahora son ejercidos por las grandes empresas editoriales. La verdadera obra literaria corre el peligro de convertirse en un producto de mercado y el escritor en un simple promotor cultural. El crítico literario ha sido confinado a su espacio individual y obsesivo, encerrado en su propio lenguaje, en el abuso de sus jergas teóricas. La crítica literaria –afirma también Graciela Maturo–, o es estéril o, en su disección analítica, sólo un ocioso pasatiempo. Y a pesar de ello, la crítica –concede Enderle– completa el circuito de la literatura, es una forma de creación sin la cual el arte resultaría ingenuo.

Requerimos, pues, de una crítica literaria que no se quede en el metalenguaje y sus códigos, muchas veces privados o únicamente afines a determinados teóricos. Urge afianzar un lenguaje crítico en relación directa con las obras, también una lectura que abra las infinitas posibilidades creativas y no imponga criterios sólo de carácter ideológico o mercantil. En este volumen reconocemos la crítica transcultural, los estudios poscoloniales, los subalternos,

se formulan reflexiones sobre el estilo literario y el canon. Sin embargo, a pesar de la enorme difusión interna y externa de nuestra convocatoria, una valiosa línea crítica está ausente: la perspectiva feminista, cuyo aporte a la teoría literaria implica la apertura de diversas líneas de investigación que buscan explicar la creación literaria a partir de una nueva visión que enriquece y amplía la visión considerada única. Con ella, el canon dominante entra en crisis, se vuelve necesaria su revisión y se abren nuevos problemas sobre la perspectiva del sujeto que escribe, el punto de vista, la construcción de personajes, la búsqueda de temas. Será necesario retomar éste y otros puntos de vista en posteriores acercamientos al tema de la crítica literaria.

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ  
EZEQUIEL MALDONADO



Eduardo Galeano\*

Si no recuerdo mal, creo que fue Jean-Paul Sartre quien dijo que escribir era una pasión inútil. Y si no recuerdo mal, después de decirlo siguió escribiendo.

\* \* \*

Encender la imaginación y la memoria, revelar lo escondido: ¿puede la literatura reivindicar mejor función en estos tiempos y en estas tierras nuestras? La cultura dominante, cultura de los sucedáneos de la vida, enmascara la realidad y anestesia la conciencia. ¿Pero qué puede hacer un escritor, por mucho que ardan sus fueguitos, contra un enorme engranaje social que funciona para que nadie se encuentre con nadie?

Hemos llegado a un punto en que nombrar las cosas implica denunciarlas, pero ¿ante quiénes, para quiénes? Narrar es darse; pero la literatura, como toda tentativa de creación, está de antemano bloqueada por la pobreza general, que convierte a los libros en artículos de joyería, y por el triunfante proyecto de imbecilización colectiva que cotidianamente realizan los medios dominantes de comunicación.

Mucho se habla de la censura directa, la prohibición de libros y periódicos incómodos y quizá peligrosos, y el destino de destierro,

\* Agradecemos al maestro Eduardo Galeano –escritor y periodista uruguayo (1940), autor, entre otros libros, de *Memoria del fuego* (1986), *Las venas abiertas de América Latina* (1971), *Espejos. Una historia casi universal* (2008), por citar algunos de sus textos casi canónicos–, el envío de esta generosa colaboración, en la cual encontramos un detonador de la reflexión sobre la literatura latinoamericana y la crítica literaria, mismo que se acerca a perspectivas que presiden la orientación de algunos de los artículos incluidos en esta revista, por lo que hemos decidido utilizarlo como entrada al resto de los ensayos. [Nota de los editores]

cárcel o fosa que castiga a sus autores. Pero poco, o nada, se habla de la censura indirecta, que nunca osa decir su nombre. Sin embargo, es la más obvia: no viaja el barco si no hay agua. ¿Cuántos son los latinoamericanos que pueden comprar libros, sentir su necesidad, recibir su influencia?

Quizá nuestro propio destino de escritores latinoamericanos esté ligado, más de lo que creemos, más de lo que sabemos, a la necesidad de transformaciones sociales profundas.

Dentro de sociedades presas, la literatura libre sólo puede existir como denuncia y esperanza. Y en el mismo sentido, sería un sueño de una noche de verano suponer que la Cultura, así, con C mayúscula, sería capaz, por sí sola, de liberar la energía creadora que la gente contiene, la llamada gente común, sometida al doble empleo y al cotidiano agotamiento de su capacidad creadora. ¿Cuántos escritores y artistas no llegan ni siquiera a enterarse de que lo son?

\* \* \*

Pero no siempre los datos de tiraje o venta dan la medida de la resonancia de un mensaje escrito, tenga forma de libro, revista o lo que sea. A veces la obra escrita irradia una influencia mucho mayor que su difusión aparente; y a veces, aliento y profecía, responde con años de anticipación a las necesidades colectivas, que también se nutren de dudas y preguntas. Toda tentativa de comunicación humana es, de alguna manera, un acto de solidaridad, que no siempre cumple su destino en vida de quien lo realiza.

\* \* \*

No comparto la actitud de los escritores y artistas que se atribuyen privilegios divinos no otorgados al común de los mortales. Tampoco comparto la actitud de los escritores y artistas que se golpean el pecho y rasgan sus vestiduras pidiendo perdón por vivir al servicio de una vocación inexplicable y quizás inservible.

Sostener que la literatura, y el arte en general, van a cambiar el mundo, sería un acto de locura o soberbia. Pero no me parece menos necio negar que en algo pueden ayudar a que cambie.

Ni tan dioses ni tan insectos.

\* \* \*

Nuestra identidad nace del pasado y se nutre de él, huellas sobre las que caminan nuestros pies, pasos que presienten nuestros andares, pero no se cristaliza en la nostalgia. Somos lo que hacemos, pero sobre todo somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. Y por eso la revelación de lo que somos desafía el orden establecido, porque implica la denuncia de lo que nos impide ser.

Una literatura metida a fondo en el riesgo y la aventura de su tiempo, bien puede ayudar a alumbrar un poquito, si el talento no falta y el coraje tampoco, las señales de los caminos que nos esperan.

La literatura, y el arte en general, suelen ofrecer certeros testimonios del ahora y del después. Se puede escribir como diciendo: “Estamos aquí, aquí estuvimos; somos así, así fuimos.”

Tenemos la suerte de escribir en una región del mundo rica en esas tradiciones de vitalidad resplandona, que no ayudan a dormir, sino que quitan el sueño; que no se proponen enterrar a los muertos, sino perpetuarlos; y que en vez de barrer las cenizas ayudan a encender el fuego.

Ésas han sido y siguen siendo las voces que han querido lo que quiso el poeta catalán Salvador Espriu: guardar para los jóvenes, para los que vienen llegando, “el verdadero nombre de cada cosa”.

(Apuntes de hace treinta años, resucitados en el año 2010)



Fernando Martínez Ramírez\*

### Resumen

Este trabajo propone un tipo de crítica literaria a la que llama *metapoética*. La metapoiesis es la «forma» –el *pathos*– que toma el ensayo cuando el objeto de estudio es una obra literaria. Propiamente no constituye un método sino un *acontecimiento de escritura*, que resulta el signo de nuestras ansiedades metafísicas y posee una dimensión estético-ética, una representación moral heroica. Aquí la crítica literaria defiende su carácter autoral y no de mera comentarista. El trabajo metapoético consiste en infundirle a nuestra interpretación el *estigma existencial*, lo cual abre el camino para una *hermenéutica ontológica*, donde un *pathos* sedicioso y hedonista resulta el destino radical para la filosofía. Se trata de un tipo de discurso –el metapoético– que no es preponderantemente epistemológico sino dramático: los saberes se confrontan según el criterio de escenificación existencial, del testimonio trágico, del convencimiento bello y la búsqueda del sentido.

### Abstract

A type of literary criticism called metapoetics is proposed in this essay. Whenever a literary work is taken as an object of study, an essay takes a “form”–the *pathos*– or metapoiesis. Strictly speaking, metapoetics is not a method, but a happening or sign of when our metaphysical anxieties become in writing. Metapoetics also possesses an esthetical-ethical dimension, a heroic moral representation. It is here that literary criticism preserves its authorial nature and the critic surpasses the mere role of commentator. The metapoetical activity instills the existential stigma in our interpretation, opening the way for an *ontological hermeneutics*,

\* Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.



where seditious and hedonist *pathos* result in the radical destiny for philosophy. The metapoetical activity is a type of discourse –the metapoetical– which is not predominantly epistemological, but dramatic: allowing the confrontation of knowledges in accordance to the criteria of existential staging, of tragic testimony, of the beauty of convincement, and of the urge for making sense.

## La metapoiesis

**T**esis (θέσις) significa proposición, aserto, posición. Aserto a su vez viene del latín *assertum* que quiere decir reivindicar, apropiarse. Así, este trabajo viene a proponer, a tomar posición, a reivindicar un modo de hacer crítica literaria con dos notas características: su *pathos* agresivo y su huella existencial. Lo llamo *metapoiesis*.

Literalmente *poiesis* (ποίησις) significa creación artística y un *poiema* (ποίημα) es su manifestación individual. Por ejemplo, la pintura y la *Mona Lisa*, la música y el Don Juan mozartiano, la danza y *El Cascanueces*... En el ámbito literario existen ciertos géneros canónicos, los cuales, al margen de su discusión y reinvención histórica, en Occidente fueron delimitados por Platón y Aristóteles, aunque ninguno de ellos usó la noción de *género* en sus respectivas poéticas.<sup>1</sup> Hoy hablamos, sin reparar demasiado

<sup>1</sup> Género es un categorema aristotélico y tiene que ver más con una forma de predicación lógica que con una categorización poética. Gérard Genette, al reflexionar sobre los géneros literarios, señala que la teoría –relativamente reciente– de los «tres géneros fundamentales», épico, lírico y dramático, ha usurpado una filiación platónico-aristotélica que por su antigüedad y permanencia le confiere a la tripartición una apariencia de eternidad y de certeza que, en realidad, tiene origen en un equívoco: la transposición de los «*modos* de decir o de enunciación» a la idea de género, un *quid pro quo* que, a pesar de su equívoco originario, ha alcanzado –según nuestra perspectiva– un gran poder heurístico. Lo que observa Genette es que la «manera de imitar» de Aristóteles corresponde a lo que Platón llama *lexis*: “no estamos aún en un sistema de géneros; el término más exacto para designar esta categoría es ciertamente el de *modo*”. No se trata del concepto de forma sino de un *modo de enunciación* o *situación de enunciación*: el poeta, o habla en propio nombre o habla a través de los personajes. Véase Gérard Genette. “Géneros, tipos, modos”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, S. A., 1988, pp. 184-233. Cf. Platón, *República*, 392c-398b, y Aristóteles, *Poética*, 1448a-b.

en ello, del género épico, lírico y dramático: tres poiesis consagradas y universales de las que difícilmente nos podemos sustraer.

Por otra parte, la partícula *meta* (μετα) indica cambio, nueva hechura, re-atribución, reclamar para sí –en este orden de transición–. *Metapoiético*, por tanto, quiere ser un texto que parte de un trabajo creativo (ποίημα) –digamos una novela– para erigirse él mismo en una nueva composición que busca, entre otras cosas, darle cause a la angustia de las influencias.<sup>2</sup>

Otro modo de decirlo es que no hay nada nuevo bajo el sol. Desde cierta perspectiva antropológica, filosófica y psicoanalítica, hoy muy extendida, toda obra artística es trasunto de viejos temas que prolongan su tejido a partir de una matriz simbólica, digamos arquetípica, psicológica, donde el mundo vuelve a comenzar siempre y la experiencia anterior no vale, salvo la inconsciente.<sup>3</sup> Esto significaría que toda metapoiesis es *mitopoiética*, es decir, la prolongación o re-creación de un mito original, ya sea porque subsiste en el imaginario colectivo, o bien porque ha dejado de ser plausible y apremiante en términos religiosos pero sobrevive como leyenda, saga, cuento de hadas o algún simbolismo profano: costumbre, tradición, rito, ideología...

Mi ensayo, para empezar, tiene un doble propósito: el primero es posibilitar una comprensión crítica de una obra literaria, lo cual acota sus pretensiones heurísticas. Se busca explicativo y hallador, glosa un discurso ya decidido como novelístico o poético.<sup>4</sup> El segundo propósito es reclamar para sí el estatuto de obra creativa. Éste es el verdadero sentido de la crítica, o por lo menos el que busco reivindicar: una crítica heurística y poiética donde se combinan la imaginación, la intención descubridora y las presunciones creativas. Se trata del placer del texto, del placer de la escritura. Esto significa, en primera instancia, *metapoética*...

<sup>2</sup> Véase Harold Bloom. *La angustia de las influencias*, México, Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1991.

<sup>3</sup> Dice Jung: “En los mitos y en los cuentos, como en los sueños, se exterioriza el alma y los arquetipos se manifiestan en su relación natural, en forma de «formación, transformación, recreación eterna del eterno pensamiento».” (Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 22.)

<sup>4</sup> Por el mercado editorial, los autores, alguna forma de crítica, el lector no especializado o por todos a la vez.

Habrá que decir, sin embargo, que Heuris es una cortesana aprensiva: si le concedemos un poco más de la influencia oportuna que sobre nosotros debe tener, puede terminar por convertirnos en sujetos tributarios de convenciones y de obras o prácticas que no emocionan, en comparsas de esa inercia cultural donde los afanes “científicos” o inconfesadamente ideológicos, o inclusive académicos, modelan criterios y merman la riqueza simbólica de lo que Bachelard ha llamado *imaginación creadora*, merma que ha estado a punto de convertir nuestra actividad en un páramo.<sup>5</sup> Por su parte, Poiesis es un personaje veleidoso: trabaja con nuestras esperanzas y le hace creer a la voluntad que, tras cada intento fallido, está ese otro nuestro y mejor que nos espera con paciencia siempre, o peor aún, la engaña alejándola del sentido común que obliga a nunca perder de vista “el estado de la cuestión”, lo que en cada momento es considerado arte, crítica o ciencia, muy a pesar de nuestras emociones e intemperancias. Ir al paso entre ambos personajes no puede resultar sencillo. Veámoslo desde otra perspectiva.

En los estudios literarios –dice George Steiner– “el punto de vista experto es microscópico [...] El especialista enjuicia al «generalizador» o «erudito» con un desdén resentido”.<sup>6</sup> La perspectiva de Steiner, y en gran medida también la de este trabajo, es buscar la alianza entre los intereses filosóficos, la sensibilidad poética y la lingüística. Para el autor de *Después de Babel*, todo acto de comunicación es un acto de traducción: entender es descifrar, y en este fenómeno concurren los actos del habla, de la escritura, de cualquier clase de codificación. No son ni la sociolingüística, ni la psicolingüística, ni la antropología las que aclaran este fenómeno, sino las indagaciones intuitivas de los poetas, dramaturgos, novelistas –y algunos ensayistas–, “cuando articulan las convenciones de un entendimiento latente”<sup>7</sup>, ajeno a pre-

<sup>5</sup> Dice también Jung: “¿A dónde han conducido los avances de la cultura? La respuesta terrible está ante nuestros ojos: no ha habido tal liberación del temor, una presión espantosa pesa sobre el mundo. La razón ha fallado hasta ahora en forma lamentable, y precisamente aquello que todos quisieran evitar, sucede en progresión espantosa.” (*Op. cit.*, p. 34.)

<sup>6</sup> George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

tensiones microscópicas. En otras palabras, los estudios literarios parasitan en torno a la *base intuitiva* que genera el acto creativo. Lo que está en el centro es la búsqueda o intento de entendernos, de descifrarnos, y aquí no hay teoría ni ciencia posibles. Y no se vea esto como una deslegitimación de la crítica literaria en general sino sólo de aquella que, narcotizada por el éxito de las ciencias exactas, busca desesperadamente un estatus semejante.

En las humanidades –sostiene también Steiner– no hay teoría posible, si por teoría entendemos algo que puede ser falseable, someterse a pruebas decisivas y demostrar su aplicabilidad por encima de otras teorías. En la filosofía, en la estética, no existe tal capacidad predictiva. Steiner alude así a la llamada “polémica del positivismo” entre Karl Popper y Adorno y entre Hans Albert y Jürgen Habermas. Según los representantes de la Escuela de Frankfurt, las ciencias sociales, a diferencia de las ciencias de la naturaleza, no pueden atenerse al método hipotético-deductivo de explicación y predicción. Popper definía las teorías como “redes que lanzamos para apresar aquello que llamamos el «mundo», para racionalizarlo, explicarlo y dominarlo”<sup>8</sup>. Adorno y Habermas, en franca oposición con esta concepción positivista de la ciencia, sostenían que tras ella yacía la idea de una razón instrumental o meramente lógica cuyo único propósito era hacer concordar fines y medios sin que ello implicara desenmascarar los condicionamientos ideológicos del saber.<sup>9</sup> En cambio, las “ciencias del espíritu” –según expresión de Wilhelm Dilthey– lo que buscan es comprender e interpretar, esto es, buscan *el sentido* de las acciones humanas.

Maticemos entonces: no hay teorías *positivas* de la literatura. En los estudios literarios, la teoría deja de ser una zona de predicción y se convierte en una de contemplación y *doxa*, en modo alguno falseable pues su contenido no se refiere a fenómenos empíricos o regularidades naturales sino al *sentido*.

No hay validación o refutación experimental concebible de un juicio estético o filosófico. En las disciplinas de la intuición y de las

<sup>8</sup> Karl R. Popper, *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1962, p. 57.

<sup>9</sup> Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1996.

vigorosas réplicas de la sensibilidad, en el oficio de la comprensión y la refutación que forman las humanidades, ningún paradigma o conjunto de criterios anula al otro. [...] No hay “teorías de la literatura”, no hay “teoría de la crítica”. Tales etiquetas son fanfarronadas elegantes o un préstamo, transparente en su patetismo, de la envidiable suerte de la ciencia y la tecnología [...] En lugar de eso, buscamos y descubrimos, a lo sumo, articular narraciones de la experiencia sentida, apostillas heurísticas o ejemplares de una obra en elaboración. No tienen jerarquía “científica”. Nuestros instrumentos perceptivos no constituyen teorías o hipótesis de trabajo en algún sentido científico, es decir, falsificable, sino son los que yo llamo “metáforas de trabajo”. [...] Es, y siempre será, lo que Wittgenstein llamaba “un arte exacto”.<sup>10</sup>

El lenguaje y su poder fundador y conceptualizador del mundo ha sido crucial para la sobrevivencia del ser humano. Con él nos adaptamos biológicamente al medio sino que decimos *no* a la realidad, construimos ficciones, soñamos. Es decir, el lenguaje es el principal mecanismo de la esperanza y de la utopía, un rebase de todo aquello que nos aprisiona. No sólo comunica, proyecta, abre mundos posibles, recompone lo que nos afecta, articula sueños y mitos y permite las conjeturas metafísicas. Por eso, cuando un lenguaje muere, se empobrecen nuestras visiones posibles, nos disminuimos antropológicamente porque la psique pierde algo de su prodigalidad.

Como no hay nada nuevo bajo el sol y todo parece estar escrito, entonces una metapoiesis debe ser también un proyecto de lecturas apetecibles, gastrosóficas, como decía Roland Barthes.<sup>11</sup> Si tomamos en cuenta esto, puede pasarle al investigador-ensayista lo mismo que le sucedió a Saúl, que buscando las asnas de su padre encontró un reino.<sup>12</sup> No obstante, resulta más común la búsqueda del reino prometido aunque en el camino sólo hallemos unas asnas raquíticas, por más que la búsqueda esté llena de buenas intenciones y llegue a convertirse en la manera de afianzarnos como entes epistemológicos, no vaya a ser que exista el cielo y sólo vayan a él los sujetos pensantes, porque fueron ricos en apeten-

<sup>10</sup> George Steiner, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI.

<sup>12</sup> “...así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida”, dice Lukács (Véase *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985, p. 30).

cias independientemente de la condición de su espíritu y la complejidad de su alma. Parafraseando la frase de Ananda Coomaraswamy: “Nosotros, que podemos calificar un arte de «significativo», sin saber de qué, también estamos orgullosos de «progresar», sin saber adónde”,<sup>13</sup> podemos decir: “Nosotros, que podemos calificar una crítica de «aportadora», sin saber de qué, estamos orgullosos de «progresar», sin saber adónde.” Suponiendo que un progreso tal exista y sea preconizable, debemos poder sentirlo, palparlo, emocionarnos con él, y si por lo menos progresamos en el reconocimiento de nuestro *yo* y de paso inquietamos a uno que otro incauto que se acerca a nosotros con veleidades de lector hedonista, curioso u obligado, podremos sentirnos satisfechos, por haber leído lo que deseábamos y resultar recompensados por ello, por haber contribuido al palimpsesto de la cultura y resultar transfigurados por esa conciencia impúdica que regalan las palabras cuando las hacemos nuestras.

La metapoiesis es la «forma» —el *pathos*— que toma el ensayo cuando el objeto de estudio es una obra literaria. Propiamente no constituye un método sino un *acontecimiento de escritura*, es decir, una *toma de posición* estético-ética —y por ende, política— en la cual se produce una doble asunción: la primera es ética y tiene que ver con el sentido y con la verdad en tanto sucesos ontológicos en los que se afianza o alcanza el ser; la segunda es estética y tiene que ver con el análisis literario propiamente dicho y con el placer de la palabra. La metapoiesis, además, permite adoptar como *criterio* metodológico diferentes clases de teoría literaria, con la condición de que no se pretendan positivamente científicas. Estas críticas no abren *el* sentido sino que engendran *un* significado. El trabajo metapoético consiste en infundirle a nuestra interpretación el *estigma existencial*, la búsqueda del sentido: significado y placer, verdad y goce encuentran aquí su complementación dialéctica.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cit. por Joseph Campbell en *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 612.

<sup>14</sup> Algo como esto hace Paul Ricoeur en gran parte de su obra: una hermenéutica existencial. Sólo que la distinción entre sentido y significado, tan valiosa para nosotros, no existe como problema para él. Justo en esta distinción radica la complejidad de una *hermenéutica ontológica*, pues sólo cuando la interpretación transita del significado al sentido, de la gnosis a la ontología, sólo entonces la escritura crítica y teórica alcanza su verdadera dimensión: la metapoética. (Cf. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI,

De este modo, la metapoiesis resulta mucho más que un método, llega a ser una filosofía, o una poética –según la entendió Gaston Bachelard–, esto es, un suceso ontológico con felicidades ocultas, sorprendidas por medio de la palabra; es también un acto de solidaridad con el lector, al cual busca no desde el umbral impassible de la cientificidad sino mediante el *pathos* de una escritura.

## Dimensión ética de la escritura

### I. La seducción y la crítica

Hay quienes opinan que lo sorprendente, cuando es humano, no puede ser sino artificial. Lo natural es mejor aceptado porque pasa inadvertido. Algo semejante sucede con la verdad: lo único que le exigimos para tolerarla es que no nos afecte demasiado, que no interfiera con la paz epicúrea del espíritu donde una mediocridad dorada ha sido nuestra tabla de salvación desde que somos personas sensatas. Aceptamos la existencia del genio, de la verdad, del artificio, y hasta nos asombran, siempre y cuando provengan de otra época o de otro lugar. Porque valoramos antes que nada lo nuestro, y para llegar a ser nuestro debe resultar común, sólo así parece natural y puede tener autoridad sobre nosotros, pues nos favorece explícitamente. Nuestro universo axiológico es pequeño y espejeante, cotidiano; lo demás es artificial, ajeno, risible, y en

---

1995. La primera edición en inglés es de 1976. Cf. también Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970. La primera edición en francés es de 1965.)

También Wolfgang Iser distingue entre sentido y significado. El primero es el efecto estético individual y no precisa legitimarse; en cambio, el segundo es discursivo, es el intento de legitimación del primero: la interpretación hace del sentido un significado, es decir, convierte un valor individual en un valor colectivo. Una obra se alcanza como tal cuando se da este tránsito entre la subjetividad de la comprensión y el acto de comunicación discursiva, tránsito posibilitado por el carácter indeterminado del texto fictivo. Desde esta perspectiva, pasar del sentido al significado es sólo un acto de comunicación, nada tiene que ver con inquietudes ontológicas, ni metapoéticas. No obstante, es necesario hacer notar que, en este ensayo, lo más importante es el sentido, causa final de sus disquisiciones. (Cf. Wolfgang Iser, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dieter Rall [coord.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, pp. 121-143.)

el mejor de los casos tan sólo exótico o inalcanzable. No obstante, a pesar de esta condición moral, el arte desea asombrar, aunque lo practiquen sujetos estrambóticos, inofensivamente lejanos. En el fondo, se nota, estamos dispuestos a dejarnos sorprender...

Se trata de una geometría polifacética «adentro-afuera» indistinta y protectora. Mientras exista un destino común, un propósito común y definido, mientras el fin sea el mismo, por más vulgar o antiheroico que parezca, en tanto así sea estará cumpliéndose el requisito fundamental para construir la otredad, para reconocer la alteridad enemiga. Como dice Joseph Campbell: ahí “donde un equipo, un grupo, una tribu o un pueblo comparten experiencias significativas, surge inevitablemente un lenguaje que es ininteligible para los de afuera en toda su profundidad...”<sup>15</sup> Y entonces la profundidad pierde el vigor universal que creíamos poseería siempre.

Es precisamente la otredad la que me hace reconocer mi destino comunitario, porque me excluye de su proyecto, por más insensato que me pueda parecer. ¿Qué sucede cuando se busca otro destino, cuando se ansía ser inteligible de otra manera? El destino se tuerce. A pesar de ello, el héroe arquetípico, ése que mora secretamente en cada uno de nosotros, no necesita de esta seguridad que ofrece el saberse parte de un fin preconfigurado, queda fuera de esta geometría polifacética pues él es su propio adentro, su propio centro.

La crítica literaria también es víctima de este antiheroísmo políticamente saludable: casi siempre resulta servicial, no seduce, porque seducir, dice Baudrillard, “es fragilizar. Seducir es desfallecer. Seducimos por nuestra fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes. Esta fragilidad es lo que ponemos en juego en la seducción y lo que le proporciona esta fuerza. Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido”.<sup>16</sup> El riesgo, al practicar la metapoética, radica en poner en juego nuestra fragilidad, riesgo que únicamente se corre cuando la escritura resulta el signo de nuestras ansiedades metafísicas, cuando posee una dimensión

<sup>15</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 118.

<sup>16</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1992, p. 80.



ética, una representación moral heroica. Asumirnos vulnerables es ya un adelanto en el camino de la seducción, y de la crítica.

La fragilidad es un signo ambiguo pues, en el orden de los corazones compasivos, representa una puerta de entrada. Asumir nuestra fragilidad es preparar al otro para que nos reciba, siempre a condición de no pedírselo para no causar compasión. Se trata, hay que decirlo, de una fragilidad ontológica, del ser. No es una fragilidad quebradiza, que no puede ser tocada, expuesta al peligro o a la confrontación, sino de un ser vulnerable desde antes de saberlo y, cuando lo sabemos, no lo ocultamos, no lo posponemos. Esto, quizás, representa nuestra fortaleza: se trata de una verdad que no desea imponerse, porque nos pertenece a todos. Así es como quiere convencer la crítica metapoética porque es existencial. Así es como se abre el camino de una *hermenéutica ontológica*.

## 2. *Probo libere, ensayar libremente*

¿La crítica es arte o ciencia? Debe ser arte y por eso el gusto es fundamental en ella; pero es un arte metapoético, lo cual permite entrar a la obra desde el ángulo que privilegia la intuición y favorece la explosión del psiquismo a partir de las palabras. Se trata de un devenir de la expresión que es a su vez un devenir de nuestro ser y de la cultura, según concepción feliz de Gaston Bachelard, para quien “el poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje”.<sup>17</sup> Y aquí debemos entender poeta como el hacedor de *poemas*. Lo que importa es la emergencia del lenguaje, vivido en sus repercusiones y afianzado irresponsablemente. “Un afásico –dice Roland Barthes– puede muy bien trenzar cestos o hacer carpintería.”<sup>18</sup> A mí qué me interesa la huella “importantísima” que el uso de las polainas en el México posromántico incipiente, pero decimonónico aún, tuvo sobre la obra narrativa del gran Amante Negro. ¡Uf, qué aliento y qué ganga de energías! Prefiero lucrar con el escándalo antes que favorecer este engaste de talento, porque he de aceptar que incluso en esto algo tiene que ver el gusto y el talento, amén de la inercia de las suaves academias.

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1983, p. 11.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 42.

*Probo libere*, ensayar libremente. “Lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje”, decía Roland Barthes al defender una nueva crítica frente a otra pretendidamente científica e institucional, y con ello desarticulaba al dios Momo de la censura que no tolera lo aventurado, ese margen imprevisible que siempre resulta del escribir si se parte de la simbólica de las palabras. Al defender la nueva crítica, Barthes defendía su carácter autoral y no de mera comentarista.<sup>19</sup> No se trata de supeditarse al objeto de estudio, de ofrecerle nuestro vasallaje y servilmente hacer que su luz se afiance o su languidez encuentre un paliativo. Si ello sucede es porque resulta concomitante al trabajo crítico, pero no representa la más clara de sus misiones. De lo que se trata es de establecer una diálogo metapoético donde las reflexiones tópicas estén siempre acompañadas por el placer de la escritura y por el autodescubrimiento de nosotros que mora en las palabras, esas que estamos siempre a punto decir y no obstante posponemos debido una especie de temor metafísico de no llegar a ninguna parte o de no encontrar fundamentos “sólidos” para nuestros asertos.

### 3. Desviación hacia la ética

*...me es preciso reconocer por cierto  
que no he producido sino ensayos,  
género ambiguo donde la escritura disputa  
con el análisis.*

ROLAND BARTHES

Ha llegado el momento de asumir el fracaso de la crítica literaria formalista en lo que se refiere a sus pretensiones de objetividad. Ni la estilística, ni el estructuralismo, ni la nueva crítica o la semiótica son objetivas. Desde luego tampoco lo son la hermenéutica, la teoría de la recepción, la deconstrucción, la crítica genealógica o el mitoanálisis. Todo discurso está atravesado por juicios de valor, el lenguaje encubre y propaga una ideología, siempre.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cf. M. M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995; Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ánthropos, 1989; Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988; Jonathan

El discurso colectivo ha tratado de subsumir todo bajo leyes generales, en parentescos que vuelven indiferenciable lo mío de lo ajeno. Dentro de la literatura, el *telos* científico ha buscado derrotar al texto “descubriendo” lo bien que responde a ciertas generalidades, a clasificaciones alegremente universales y heurísticas que promueven la certidumbre por nuestros descubrimientos, con los cuales decretamos el comportamiento predecible, el enorme parecido de los entes. *Mutatis mutandis* sucede lo mismo que con Hegel, quien tras erigir el enorme castillo filosófico que es el idealismo absoluto, donde todo puede ser explicado y comprendido, debió irse a vivir –según Kierkegaard– a la pequeña choza de al lado. Es el canon de la historia, que siempre le encuentra un lugar a las cosas. Para ello ha trabajado la ciencia, para esa inefable satisfacción a posteriori y para confirmar que todo es fundamentalmente lo mismo, excepto cada uno de nosotros, claro, inevitables individuos donde el mundo se observa y sale de su igualdad e insignificancia. El infierno son los otros, afirmaba Sartre, ideológicos sólo resultan los intereses de los demás, nunca los míos.<sup>21</sup>

La “ciencia” literaria reciente o es teoría pura con predominio filosófico o una didáctica institucional: no hay un justo medio existencialista donde puedan convivir Heuris y Poiesis. Ejercitarla, como se ejercita una religión, es una saludable profesión de fe, una terapia académica que moraliza nuestras inversiones, nos hace sentir útiles porque suponemos que nuestro tiempo ha sido bien gastado, socialmente útil. Desde esta perspectiva, la metapoética tiene poco porvenir institucional porque reivindica el goce y el cumplimiento exacto de una práctica, la del escritor.<sup>22</sup> No es una ciencia ni una pedagogía y postula un *pathos sedicioso y hedonista* como el destino radical para la crítica.

En la metapoética, por tanto, la teoría sufre una desviación hacia la ética, desviación por lo demás inevitable porque somos sujetos cuyas prácticas discursivas están marcadas por una mora-

---

Culler, “La crítica postestructuralista”, en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996; Manfred Pfister, “Cuán posmoderna es la intertextualidad”, en Alberto Vital, *op. cit.*

<sup>21</sup> Terry Eagleton *dixit*. Véase *Introducción a la teoría literaria*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>22</sup> Cf. Roland Barthes, *El placer del texto y Lección Inaugural*, México, Siglo XXI, 1998.

lidad, por una ideología. No se afirma nada para clausurar el texto sino para que sus múltiples voces nos interpelen y abran un destino inconmensurable, *egokinético*. Lo que el placer de la escritura metapoética suspende (*epojé*) pero no olvida es la buena causa, las intenciones loables que en la crítica institucional –antes “científica”– consisten en hallar un significado, una interpretación plausible, obsesiva, fetichista, paranoica o histérica, según el tipo de lector que seamos y el método de nuestra preferencia.

Esta desviación hacia la ética, esta *expansión egokinética* –que siempre es política–, no significa otra cosa que poner en escena la existencia para elaborar un tipo de discurso que no es preponderantemente epistemológico sino dramático: es un *pathos* donde los saberes se confrontan según el criterio de escenificación existencial, del testimonio trágico, del convencimiento bello. La literatura se entiende, así, como un desosiego, producto del deseo fatuo que agita al espíritu cuando intenta enganchar la realidad.

Sabido es que las ciencias no son eternas, también responden a los valores de una época.<sup>23</sup> La literatura, como la historia, ha llegado a ser al mismo tiempo un palimpsesto y una entelequia.<sup>24</sup> Consagrarnos a descifrar los supuestos vínculos entre las cosas o a levantar las capas de la historia resulta una tarea estimable pero estéril. Todo signo debe ser repensado (y así hundimos más su propensión palimpsestica), jamás un signo permanece *uno* (flota en una ficción o deriva irreducible), la huella del otro que mora en él –como dice Lévinas– o su dialogismo –como afirma Bajtín–.

<sup>23</sup> Michel Foucault habla en *Las palabras y las cosas* (Siglo XXI, México, 1996) de “estructuras epistémicas”: son un conjunto de determinaciones epocales que le confieren su peculiaridad a las ideas y al modo como se alcanza el saber, o más aún, lo que es considerado saber durante un periodo determinado: el siglo XVI, la época clásica, el siglo XX. Por ejemplo, para la episteme del siglo XVI la producción del conocimiento descansaba en la ley de la semejanza, el saber era una revelación, mientras que en la época clásica son las identidades y las diferencias las que posibilitan el conocimiento, que ahora se concibe como un orden exhaustivo para las cosas: *divinatio* primero, *taxinomia universalis* después. Algunos han llamado a éstas, *determinaciones ideológicas* no conscientes, como Roland Barthes (*Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999) y Jean Baudrillard (*El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999).

<sup>24</sup> Un ejemplo afligido de cómo se trata de asir algunos impalpables amontonamientos son los conceptos de *corpus* y *periferia*, con los cuales se cuantifican totalidades abstractas, y aunque podrían tener alguna propiedad heurística, la pierden por su máximo nivel de abstracción y su alejamiento de la ética como escenario del sentido.

se abren para mí de la misma manera que se abren para muchos. Hay una expansividad ciega que está más allá de la ciencia y mucho más acá del lenguaje detener. Nunca la ciencia —ni la institución— nos va a devolver la Ítaca de nuestra felicidad. Ulises habrá de regresar, pero a un sitio diferente: su esposa tendrá la carne porosa, su hijo sufrirá un desengaño al verlo y su perro habrá muerto ya. Más le hubiera valido tener un destino como el de Abraham, sin regreso, sin final, en una deriva que no suprime la aventura y tampoco espera nada definitivo.<sup>25</sup>

#### 4. El método como expedición creativa

Barthes afirma que el método “es el acto de duda por el cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza”<sup>26</sup>. No hay evidencias objetivas que nos pongan en camino de una interpretación. El método hace a la interpretación, es el punto de vista que modela la visión de una obra y cuenta para ello con la simbólica inherente del lenguaje. Pero no debe verse al método como una camisa de fuerza: es sólo un lugar profético que en apariencia debe poder conducirnos a algún destino. La objetividad —también aduce Barthes— dependerá del rigor al aplicar un modelo. Sin embargo, en este punto hace falta no preconizar la objetividad sino aceptar que la subjetividad se cuele inexorablemente por todas partes, cuando la materia es el lenguaje. Aunque ser subjetivo no debe entenderse como falta de rigor sino como un consenso desgarrado, una policromía en el criterio de verdad, como la convivencia paradójica de dos o más verdades igualmente aceptables pero diferentes. Si alguien afirma, por ejemplo: “Las mujeres son el destino de los hombres”, no podemos escamotearle la verdad que le pertenece. Y si alguien sostiene igualmente que “las mujeres no

<sup>25</sup> A nivel hipotético decimos que existe una gran complementación entre la tesis levinasiana de “la huella del otro” con la de Jacques Derrida sobre la “diferencia” y el “dialogismo” de Bajtín. Todas formulan esta deriva diferencial que hace imposible asumir un único sentido para las cosas. El orden sería Bajtín-Lévinas-Derrida. Véase Emmanuel Lévinas, *La huella del otro*, México, Taurus, 2000. Véase también Derrida, *op. cit.* y Bajtín, *op. cit.* Véase también Esther Cohen, “«La interpretación crea firmamentos.» Dimensión ética de la crítica”, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, *op. cit.*

<sup>26</sup> Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 15.

son el destino de los hombres”, tampoco podemos execrar su falta de visión. Un juicio es subjetivo no porque sea falso sino porque su verdad sólo convence a unos, y tal convicción suele darse en términos existenciales, o más aún, espirituales, y por ahí arraiga su poder persuasivo. Asumiendo que las críticas llegan a convertirse en modas, podemos de modo arbitrario –a fin de cuentas siempre se hace así, aunque se enmascare con eufemismos cientistas–, podemos elegir un modelo donde se exponga –en su doble acepción de mostrarse y exponerse al peligro– una parte de nuestra cosmovisión ignorada, una perspectiva de la obra que la ponga y nos ponga en peligro.

El método es sólo un medio, un camino que va hacia alguna parte: por lo pronto hay unas asnas perdidas que por amor al padre debemos encontrar. Podemos llamarle expedición creativa, el otero desde donde hemos decidido comenzar a mirar, tal y como hicieron aquellos caballeros artúricos que llamados a la aventura buscaron en el bosque el camino más prometedor, el más digno de su fortaleza y de sus fantasías de gloria. Se trata de llegar a algún lado, el lugar al que lleguemos dependerá del camino elegido y los molinos de viento que nos inventemos. Por ejemplo, nuestras vías pueden ser dos, igualmente arbitrarias pero perfectamente apremiantes, por el encanto metafísico que las motiva, porque nuestra historia como lectores han llegado a ser abrevaderos existenciales, porque parecen estar en esa parte del bosque que resulta más ominosa y profética. Podríamos mirar, digamos, desde la perspectiva que abren, pero no clausuran, Bataille, Baudrillard y Ricoeur, por un lado, y por otro desde la ruta que Joseph Campbell y Gaston Bachelard abren aunque tampoco clausuran. Ellos podrían ser nuestros abrevaderos, o si acudimos a la plena categorización: se trata de mirar desde la antropología filosófica y desde la crítica arquetípica, pero ni es toda la filosofía ni es propiamente mitocrítica, sólo una parte, la relacionada con el erotismo, con la aventura del héroe, con la explosión del psiquismo andrógino, y lo que el bosque depare.

Ambas asunciones son una y, buscándole una explicación a este desdoblamiento, acuden a mí Pessoa y Kierkegaard, con su pseudonimia y heteronimia de la personalidad, esa ficción ética a la que por todas partes se nos constriñe, esa invención de la sicología que reduce –se dice que por salud– la aprehensión del mundo y de nosotros. Pero el desdoblamiento es en realidad *heterontici-*

*dad*, es decir, variadas formas de ser, de estar en el mundo, todas igualmente plausibles y urgentes.

Crítica metapoética pero filosofante y reconociendo la arquetipia del pensamiento. Metapoética pero heurística. O sea, se trata de un ensayo que, de realizarse y resultar inteligente y atractivo, le convendría al autor en cuestión y le puede venir bien también al que ensaya. Todas estas inmodestias son sólo una conjetura, pues *qua* obra los poemas escogidos deben sostenerse solos, y en el mejor de los casos el ensayista contribuye, en la medida de su humildad, a la atención de que en mayor o menor medida van a ser objeto desde la academia, desde el canon fantasma –que espera con todo su corazón no estar delimitando– y desde el gran grueso del público lector.

## 5. Primera dimensión ética de la escritura: la creatividad

La obra es clara, imposible contribuir con más lenguaje a su lenguaje. La obra es clara porque es una, completa, distinta, sí misma. La claridad de la obra es mítica, simbólica: es el grado cero del significado del que habla Barthes, desde donde toda interpretación es posible y también inútil. Lo que ha hecho la crítica no es abrir el sentido sino engendrar cierto significado. La crítica debe ser un acto creativo que busque su propio sentido a través de un decir acerca de una obra; es la diferencia, la continuación, la completación o la negación de la misma,<sup>27</sup> aunque no es poética sino metapoética, pues no nace como arte pero es creativa. Y aquí se vuelve necesario distinguir entre el sentido como acontecimiento existencial y el significado como residuo hermenéutico. El primero tiene que ver con una doble epifanía asociada a la lectura y a la escritura; el segundo no tiene que ver con revelación alguna, es un simple acto cuya principal característica es apuntar hacia *una* explicación razonada de la obra, sin que en ello se produzca ningún temblor de tierra.

<sup>27</sup> Tales son las rutas que abre la teoría literaria psicoanalítica que propugna Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, *op. cit.* Un poeta es también víctima del complejo de Edipo y a su modo busca curarse de la influencia de su padre literario: negándolo, continuándolo, completándolo o marcando las diferencias.

No hay más que una escritura –aduce Roland Barthes–, la cual tiene una doble función: poética y crítica. Cualquier otra clasificación es redundante. La heurística, desde esta perspectiva, es *una* plétora de la palabra, propicia que desborde el margen de racionalidad hermenéutica que la acompaña en distintas proporciones, según el temperamento del usuario. Todo poema es crítico pero no toda crítica es poemática. Cuando sí lo es, estamos en presencia de un ensayo metapoético, que tiene como una de sus propiedades ser heurístico. Pero cuando el énfasis se pone en esta plétora sin asumir el carácter creativo, se trata de un acto hermenéutico que por lo regular encuentra su legitimación más allá de su propio decir: en la cientificidad invocada, en su pertinencia académica, en su aportación al conocimiento, en el reino buscado y supuestamente encontrado. Sin embargo, la palabra metapoética debe ser doblemente plétórica, convivir con Heuris e invocar a Poiesis, convivir con lo apolíneo e invocar lo dionisiaco, pues estamos ineluctablemente condenados a esta convivencia desde que Sócrates lo echó todo a perder, según lo probó Nietzsche.<sup>28</sup> Lo demás es sólo acotamiento.

¿Qué nos importa –impreca Barthes– si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o del valor, sino únicamente por cierta *conciencia del habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza.<sup>29</sup>

Desde luego sentir su belleza no está peleado con ese aspecto fundamental que es sentir su profundidad, puesto que la belleza no es únicamente un producto formal al margen del sentido. Tendríamos que decir en términos platónicos que la belleza tiene que ver necesariamente con la verdad, que no se da al margen de ella, y es ahí por donde establece sus alianzas con lo profundo. Las palabras concitan a las palabras sólo cuando dicen algo, y dicen algo por su romance con el escritor y por el estado espiritual que descubren. Con la metapoética no se trata, por tanto, de un mero

<sup>28</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

<sup>29</sup> Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 48.



esteticismo, de una fascinación formal y vacía por la palabra, porque también se invoca la verdad, también se busca el sentido.

El crítico es lo que escribe, aunque su escritura haya sido ocasionada por una obra. Al interpretarla se responsabiliza con ella, pero al escribir se responsabiliza de sí mismo. Tal es la dimensión ética de la escritura, dimensión que borda siempre, por su carácter metapoético, otra dimensión estética que tiene que ver con un placer íntimo y *alethéico*<sup>30</sup> del cual no se debe hablar, sólo mostrar, pues existe el peligro de resultar ególatra y ser condenado. Si el sujeto es el discurso, el crítico, al hablar *desde* la obra, no la deforma sino asume que tanto ella como él son literatura, voces conjugadas donde se produce cierta inteligencia del texto y, por tanto, cierta interpretación. Pero es una inteligencia de su naturaleza simbólica, es “una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra. La crítica no es una traducción sino una perífrasis”<sup>31</sup>, una perífrasis creativa.

Barthes apuntaba ya desde *Crítica y verdad* que toda poética –y por ende toda escritura– es trasunto del *mito*. El arquetipo representa esa última forma vacía a la que apunta cualquier creación del espíritu y a la que se dirige nuestra «*facultad de literatura*». El arquetipo es “esa energía de palabra, que no tiene nada que ver con el «genio», porque está hecha no de inspiraciones o de voluntades personales sino de reglas acumuladas mucho más allá del autor. No son imágenes, ideas o versos lo que la voz mítica de la Musa susurra al escritor: es la gran lógica de los símbolos, son las grandes formas vacías que permiten hablar y operar”.<sup>32</sup> Tenemos, por tanto, un gran manto simbólico cobijando nuestras osadías y nuestras búsquedas, y a pesar de su feracidad, el empeño de siempre sigue siendo hallar una verdad cercana, verosímil, que nos ataña, es decir, continuamos buscando *el* sentido.

¿Qué es el sentido, por tanto, desde la perspectiva de toda metapoiesis? ¿Va de la obra al que lee o viceversa? ¿Es más que el significado?

<sup>30</sup> Del griego *alétheia* (ἀλήθεια), que quiere decir verdad, veracidad, sinceridad; desocultar.

<sup>31</sup> Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

## 6. Segunda dimensión ética de la escritura: el sentido

El sentido siempre será buscado con la palabra, aunque, por su carácter estigmático, no sea privilegio de ella. Existe y no es ni la obra, ni la lectura, ni la escritura, ni el residuo hermenéutico, sino un cruce de todos estos momentos, cruce veleidoso que se da como *epifanía*. El sentido no es sólo una forma de comprensión y explicación sino un *acontecimiento* a través del cual resultan transfigurados tanto el lector-escritor como la obra. Es más que un acto de comprensión o de traducción simbólica: constituye un suceso óntico, es decir, existencial, suscitado por el cruce simbólico entre la obra y el lector-escritor. Su génesis va del acto de comprensión y residuo hermenéutico, a un *in-ti-mo* asentimiento con la «verdad» que se ocultaba –aunque la mayoría de las veces no pase nada–, asentimiento que nos liga *existencialmente* a una revelación; esto es, el acceso al sentido simbólico pide de mí un reconocimiento íntimo de aquello otro que se ocultaba, pide que lo reconozca como una «verdad» relacionada *conmigo*, y de este modo el sentido deja de ser un problema epistemológico, es decir, deja de ser un mero acto interpretativo y se erige como reconocimiento –*anagnórisis*– ontológico de mí-mismo participando de una verdad, y toda verdad, si es existencial, reconstruye un mundo opaco que la esconde, porque al revelarse, al descubrirse, se hace más cercana e instaura el sentido como *anagnórisis*, sentido que siempre tendrá que ver con mi ser-en-el-mundo, es decir, con mi ser en la dimensión espaciotemporal –histórica– que lo asedia y lo enamora, y lo victima, y por momentos lo hace feliz, todo en una suave dialéctica que debilita los corazones y construye la metafísica de la personalidad donde vamos recuperando un mundo sin jamás alcanzarlo de manera definitiva. Por eso, el sentido, para ser tal, debe instaurarse como epifanía, sólo así resulta ontológicamente valioso y sedante, sólo así puede reconocerse precisamente como tal y no podrá confundirse con el significado.

Al plantearnos este asunto del sentido, hemos de reconocer que estamos abriendo un problema ontológico que resulta oscurecido por un problema epistemológico, el cual entierra sus raíces en una pregunta añeja e ineludible: ¿qué es el conocimiento? Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo, por qué, cuándo, hasta dónde podemos conocer? No obstante, no debemos dejarnos atrapar por una investigación gnoseológica pues nuestro interés es más existencial y estético. La pregunta que interroga por el sentido es una

que, aunque supone esta problemática, apunta a algo mucho más importante. Se trata de una interrogante existencial que mueve nuestra actitud en el mundo y define la clase de individuo que somos, con sus esperanzas, dudas, temores, osadías, y todo aquello que nos sale al paso en la comprensión del ser, que en cada caso es el propio ser.

Buscar el sentido es buscarnos a nosotros mismos, y encontrarlo, aunque sólo sea fragmentariamente, es encontrarnos de la misma manera. El sentido no constituye por tanto una analítica abstracta: es el *estigma existencial* que mantiene en movimiento la comprensión y la imagen de gloria que necesitamos de nosotros mismos. Podemos aceptar que el significado sea inmanente al discurso, en cuanto ideal, como suceso mental. O entender que el sentido, como aduce Bajtín, se alcance dialógicamente, en el momento en que el hablante sale de su soledad porque su acto enunciativo ha sido respondido por alguien de alguna manera en alguna parte. O tolerar, como sostiene Paul Ricoeur, que el sentido se produce cuando sacamos de su encierro tanto al lenguaje como a los acontecimientos mediante el acto de comprensión discursivo-existencial. Pero en ninguno de estos casos el sentido se tiene como acontecimiento ontológico, que tenga que ver, digamos, con la felicidad o con la verdad. Sin embargo, *el sentido es el acontecimiento decisivo, que es más que el discurso y menos que la vida aunque su destino sea el todo de la vida*. Es un acontecimiento, por eso tiene prioridad ontológica, no es únicamente una condición epistemológica –dialógica, diría Bajtín– del discurso. El sentido se desprende de los significados y llega a ser más que ellos, y puede llegar a ser todo, aunque, como la vida misma, resulte evanescente.

La tarea de los artistas creativos, piensa Campbell, es “lograr la comunidad directa desde un mundo interior a otro, de tal forma que se produzca una convulsión de la experiencia: no una mera transmisión de información o persuasión, sino la comunicación efectiva a través del vacío del espacio y el tiempo de un centro de conciencia a otro”.<sup>33</sup> Esta *convulsión* de la experiencia es parecida a lo que llamamos *anagnórisis ontológica*, aunque en nuestro caso no se trata de un mero acto de comunicación sino, efectivamente, de una sacudida óptica, a nivel existencial; de una suspensión

<sup>33</sup> Campbell, *Las máscaras de dios*, op. cit., p. 121.

estética en medio de la cual acontece el sentido y se descubre una verdad ética, humanísticamente *mía*. Se trata de una experiencia en profundidad que llegará a convertirse, sin duda, en un hito en la memoria de nuestras revelaciones. Obviamente, leer una obra bajo este *pathos* transfigura, para bien o para mal...

Terminemos, no obstante, este ensayo desquiciando un poco la idea de sentido que acabamos de apuntar, a fin de dejar claro que la escritura metapoética es siempre auto referencial, auto consciente.

En la medida en que comprendemos lo otro nos comprendemos a nosotros mismos y, de paso, reducimos la brecha cultural que las distancias producen entre los seres humanos. Reducir la otredad para alcanzarme un poco, he ahí el secreto existencial que mueve a la hermenéutica ontológica. Ensanchar mi horizonte de comprensión. Pero entonces, ¿somos tan sólo sujetos epistemológicos que en la medida en que conocemos nos alcanzamos ontológicamente? ¿Acaso toda relación con el mundo debe definirse como relación cognoscitiva?

El enfrentamiento entre lo otro y lo propio, apunta Paul Ricoeur,<sup>34</sup> constituye la lucha cultural donde tienen lugar tanto la escritura como la lectura. Sin embargo, debemos agregar que al tratarse de la dialéctica de la cultura puede definirse como inútil, pues resulta convencional, porque entonces *el* sentido no constituye algo básico, anterior a la huella cultural que me atraviesa y define, sino que resulta el fantasma que me supedita sin querer a esa cultura, es una búsqueda relativa: toda distancia superada jamás logra desprenderse del eterno retorno del «yo sólo sé que no sé nada», retorno dialéctico que conduce, finalmente, al silencio como el sitio más cálido donde el sentido mora sin escandalizar ni angustiar, donde vive resignado a su *docta ignorantia culturae*. El sentido, como todas las grandes búsquedas, ha resultado elusivo, existe sólo a condición de no permanecer, pues la constante dialéctica de toda inquisición es la posibilidad, y siempre la posibilidad, de que la vida esté en otra parte.

<sup>34</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995. La primera edición en inglés es de 1976.

## 7. Hacia la tercera dimensión de la escritura: estético-ética

La crítica metapoética no desea ser un torniquete tranquilizador, a medias científico, a medias ético, tras el cual todos resultemos complacidos, hasta yo. Mi voz es ética y estética más que científica, y sólo es científica ahí donde mis develamientos explican algo, pues alcanzan su dimensión heurística, y es estética ahí donde la palabra alcanza el estatuto de ensayo, de *poiesis*.

A través de la palabra luchamos contra y por el lenguaje y su impronta ideológica, instauramos la sospecha contra un mundo, al que también amamos pues no podemos sustraernos a sus determinaciones imperceptibles. Ello lo único que puede garantizar es el goce, porque lo auténticamente revelador es gozoso y por tanto nuevo. “Lo Nuevo –con mayúscula– no es una moda, es un valor fundamento de toda crítica.”<sup>35</sup>

Hablar del sentido como suceso existencial nos obliga a exigirlo en toda crítica que se pretenda metapoética y a reflexionar sobre sus ligas con tres asuntos éticos insoslayables: la verdad, el goce y el placer, porque constituyen la dimensión estético-ética de la metapoiesis. Sentido y verdad, sentido y arte...

<sup>35</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, op. cit., p. 66.

## Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*. Tr. de Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- . *Poética*. Tr. Francisco P. de Samaranch, Aguilar, Madrid, 1967.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983. (Breviarios 183)
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1995.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1994.
- . *El placer del texto y Lección Inaugural*. México, Siglo XXI, 1998.
- . *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1999.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. México, Rei, 1992.
- . *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1999.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. México, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios: mitología creativa*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Cortés Morató, Jordi y Antoni Martínez Riu. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Herder, 1996.
- Culler, Jonathan. “La crítica postestructuralista”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Ánthropos, Barcelona, 1989.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Esther Cohen, “«La interpretación crea firmamentos.» Dimensión ética de la crítica”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1996.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- Genette, Gérard. “Géneros, tipos, modos”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.

- Iser, Wolfgang. "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dieter Rall [coord.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993.
- Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México, Taurus, 2000.
- Lukács, George. *El alma y las formas*. México, Grijalbo, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Pfister, Manfred, "Cuán posmoderna es la intertextualidad", en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Platón, *República*. Madrid, Gredos, 1992.
- Popper, Karl R. *La lógica de la investigación científica*. Madrid, Tecnos, 1962.
- Rall, Dieter (coord.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1970.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1995.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vital, Alberto (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.

Vicente Francisco Torres\*

### Resumen

El presente ensayo es un intento por establecer los orígenes de la crítica latinoamericana, vista como un corpus totalizante, que el autor encuentra en Luis Alberto Sánchez y su libro *América, novela sin novelistas*. Esta obra lo remite a *La expresión americana*, en donde el poeta cubano José Lezama Lima clarifica algunos puntos que el crítico peruano había dejado como incógnitas.

### Abstract

This essay is an effort to establish the origins of Latin American criticism seen as a total body of work, which the author finds in Luis Alberto Sánchez and his book *América: novela sin novelistas* (America, a Novel without Novelists). This work refers the author to *La expresión americana* (Expression of the Americas), where the Cuban poet José Lezama Lima clarifies some points the Peruvian critic had left unanswered.

\* Profesor-investigador, Área de Literatura, Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.



**A**mérica, *novela sin novelistas* (1933), en su momento fue objeto de acaloradas polémicas y, con el tiempo, fue perdiendo su beligerancia. Hace cuatro décadas<sup>1</sup> todavía se mencionaba ese libro pero, en nuestros días, prácticamente nadie lo recuerda. Le cabe el honor de haber sido, hasta donde sé, el primer libro panorámico que aventuraba un conjunto de ideas, todo lo discutibles que se quisiera, pero ya nos daba una visión de nuestra literatura. Carlos Fuentes lo reducía a un lugar común, a una frase, a un cliché, sin perder el tiempo para enterarse de que era un libro, un ensayo de 240 páginas. El primer párrafo de su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, dice así:

Es ya una costumbre sacrosanta –que por ningún motivo deseo violar– iniciar toda reflexión sobre la novela latinoamericana con la cita de un famoso lugar común de Luis Alberto Sánchez: “Latinoamérica [*sic*], novela sin novelistas”. No he tenido la paciencia de buscar el contexto de esta frase. Pero no es eso lo que importa. “París es la ciudad luz”, “los ingleses son flemáticos”, “el mexicano enamora a la muerte” o cualquier otro cliché coloquial, sólo sirve para arrancar de él en busca de lo que sugiere o esconde a fin de destruir –si ello es posible– el lugar común y sustituirlo por uno nuevo. Después de todo, el lugar común es eso, un sitio de encuentro, una posibilidad inicial de diálogo y, como tal, posee ciertas virtudes que nuestro mundo de esferas aisladas no debe sacrificar.<sup>2</sup>

Cuando apareció su segunda edición (1940), Luis Alberto Sánchez se mantenía en sus postulados de siete años atrás, pero volvían a advertirse las contradicciones y los juicios que negaban su título y sus planteamientos.<sup>3</sup> Un libro contradictorio, sí, pero

<sup>1</sup> En “Unidad y diversidad”, escribía José Luis Martínez: “De estos años (los treinta) es la requisitoria, entonces oportuna, del crítico peruano Luis Alberto Sánchez: *América, novela sin novelistas*.” Véase *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1972, p. 90.

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz (Cuadernos), 1969, p. 9.

<sup>3</sup> “Negado violentamente por algunos y elogiado hasta el delirio por otros, Luis Alberto Sánchez es la víctima y el beneficiario de su propio destino, singularísimo dentro de las letras peruanas de este siglo. Personaje contradictorio, cada línea que se escriba sobre él –éstas también, por cierto– adquieren un aire polémico, de pro o contra inevitables; y querer sortearlos, en su caso, ya es una petición de prin-

valioso por los reparos que generaba, que venían a ser fértiles provocaciones para llegar a la conclusión de que América sí tenía sus novelas... y sus narradores.

Si consideramos que en 1940 Sánchez reconoce dos libros de crítica importantes –*La novela indianista de Hispanoamérica* (1934), de Concha Meléndez, y *Novelistas contemporáneos de América* (1939), de Arturo Torres Rioseco– se destaca el carácter precursor de su libro<sup>4</sup>, porque el de Meléndez es un estudio temático y el segundo un conjunto de ensayos sobre escritores individuales (tratados bajo los rubros de “La novela de la tierra”, “La novela de la ciudad” y “La novela del modernismo”); *América, novela sin novelistas*, parece ser el primer texto panorámico y global.

La provocación comienza desde el título y acomete desde las páginas iniciales, pero al correr de los capítulos la convicción se atempera y al final parece que siempre sí, que América ya comienza a tener una novela... pero no del todo. Nuestra novelística es “informe”, sin un “estilo novelístico americano”. El costumbrismo era un rasgo de inmadurez, las novelas de entonces le parecían “balbuces, productos del acaso, no del dominio de una técnica ni del hallazgo de una expresión intransferible y propia”.<sup>5</sup> Lo que él llamaba balbuces hoy son algunos rasgos de la literatura hispanoamericana: el tono enfebrecido de José Eustasio Rivera, la dolorida expresión de José María Arguedas, la sensualidad caribeña de Carlos Montenegro, las requisitorias contra la revolución manipulada de Mariano Azuela, los comienzos del realismo mágico en Demetrio Aguilera Malta, la experimentación formal depurada de María Luisa Bombal... Remataba: “Tierra novelesca, pero no tierra novelista: novela sin novelistas.”<sup>6</sup>

---

cipios”. Véase José Miguel Oviedo y Luis Alberto Sánchez, *Conversaciones*, Lima, Mosca Azul Editores, 1975, p. 7.

<sup>4</sup> Tiene Sánchez una lección para nosotros: asume sus errores, producto de la escritura apresurada, y los corrige sin demérito de la intención totalizadora de su libro. He aquí un ejemplo: “He referido ya que a Hernández Catá lo tenía por español, y que luego he rectificado gustoso mi yerro. El autor de *La juventud de Aurelio Zaldívar*, *Pelayo González*, *El bebedor de lágrimas*, y *El ángel de Sodoma*, en todo lo cual jadea el acecido del trópico...” (Hernández Catá es cubano.) Luis Alberto Sánchez, *América, novela sin novelistas*, 2ª edición, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp.31 y 32.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 38.

¿Por qué dice este autor que América no tiene novelistas?

Porque tenía una idea de la novela, totalmente europea y, de ese modo, sus ideales eran difíciles de cumplir, al menos en ese momento, ya que nuestros escritores, lo mismo narradores que poetas, estaban embarcados en descubrir nuestra tierra (¿no sucedía algo semejante con el ontologismo que se ventilaba en el Ateneo de la Juventud?). Ya vendrían Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Jesús Gardea, Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez, Luis Brito García y un largo etcétera que tomaría las ciudades por escenarios y convertiría el lenguaje en una aventura por múltiples caminos.

Así planteaba sus ideales el escritor peruano:

Veamos a un Rivera ante la selva amazónica, y ella es quien le dicta los románticos párrafos de su relato. Un Güiraldes ante la pampa, se deja someter a su influjo. Un Da Cunha ante la manigua, un Icaza ante la soledad de la puna, todos ruedan avasallados, sin conseguir que la materia les obedezca. En cambio, un novelista verdadero, un novelista hijo y miembro de una novelística cuajada, como la inglesa o la francesa, se deja arrastrar por el turbión del anacronismo (Aldous Huxley en *Eyeless in Gaza*) del pormenor (Marcel Proust en *A la recherche du temps perdu*), de la digresión (Thomas Mann, en *La montaña mágica*), del capricho (James Joyce en *Ulyses*) y nunca pierde su rumbo. Cuando quiere, saca la cabeza empapada de entre las encabritadas olas, la sacude triunfante, sonríe, pega un par de brazadas y rectifica su camino, cortando el mar como quilla afilada de esquife de carrera...<sup>7</sup>

De la cita anterior puede inferirse que la manera de novelar de los autores citados es el ideal que los narradores americanos, según Sánchez, debían alcanzar. Y la primera enemiga para cumplir este ideal es, ni más ni menos que la naturaleza americana, misma que nutriría la obra de Ciro Alegría, Alcides Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Enrique Serpa, Lino Novás Calvo, Mauricio Magdaleno, Agustín Yáñez, Francisco Coloane... ¡Cuán contundente sería nuestra tierra, cuánto revelaría al mundo físico europeo que atrajo a Charles de Marie La Condamine, Alexander von

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

Humboldt y al mismísimo Charles Darwin quien, asombrado en las fantasmales islas Galápagos, pertenecientes a Ecuador, concibió la teoría de la evolución que revolucionó las creencias filosóficas, religiosas y científicas del mundo entero!

Me hago cargo de que voy por un camino que muchos no gustan de transitar, como el gran escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien descalificó toda la obra de su compatriota y amigo Miguel Ángel Asturias y se quedó sólo con *Hombres de maíz*. Para Cardoza y Aragón eran irrelevantes las novelas sociales y paisajísticas de Asturias, irrelevantes para él como prácticamente todo el indigenismo. Yo sé que muchas personas creen que la literatura es sólo un hecho de palabras, de imaginación, de formas virtuosas o de profundas cavilaciones que sondean las anfractuosidades de la mente humana. De acuerdo, pero hay otra literatura nuestra nacida de la tierra, o del mar, si se quiere, como la obra de Rómulo Gallegos, Virgilio Rodríguez Macal o Francisco Coloane. No digo que sea mejor, sino distinta. Enrique Anderson Imbert apuntó, en las páginas iniciales de su célebre *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), que nuestra literatura es como nuestro paisaje, con llanos, desiertos y cumbres, con anchos mares, ríos caudalosos y arroyos serenos. Me adhiero a esa creencia, por eso releo este olvidado libro de Luis Alberto Sánchez.

Muy a menudo el autor se aparta de su tema para desembocar en la historiografía y en la historia de la literatura hispanoamericana, pues no en vano sus estudios universitarios fueron en historia. En 1933 recopiló un volumen, *Panorama de la literatura actual*, en donde se ocupaba no sólo de temas de interés literario universal, sino cultural (exotismo e imperialismo, la guerra mundial, el cinematógrafo, literatura y deporte, literatura y marxismo...). Para 1943 entregó *Los fundamentos de la historia americana*, un volumen de erudición que parte de las concepciones griegas y aborda el mundo prehispánico, para ocuparse después de los más destacados pensadores europeos (Rousseau, Hegel, Comte, Spengler, Marx...). Sin embargo, es en su *Historia de la literatura americana. Desde los orígenes hasta nuestros días* (1937) donde vuelca toda su erudición para hacer una cronología de nuestras letras e instaurar un orden: las letras prehispánicas, obras de cronistas y conquistadores, barroco, romanticismo, realismo y modernismo. Al margen de corrientes y tendencias, nuestro autor

se aproxima a territorios como la crítica literaria, la historia y el folclore, la crónica y el artículo periodístico, los viajeros...<sup>8</sup>

Volvamos a *América, novela sin novelistas*.

En medio de su polémica propuesta, Sánchez se ocupa de nuestros diferentes paisajes y de los distintos tipos que nutrieron una gran cantidad de ensayos y narraciones: cholos, rotos, llaneros, pedrados, guajiros, guasos, gauchos, chulos... Entre las limitaciones de la novelística americana, además de los fastos ambientales, Luis Alberto Sánchez mencionaba la excesiva descripción de objetos en las novelas históricas y la búsqueda de la verdad antes que la creación de personajes literarios, con vida propia.

Las novelas militantes quedaban eliminadas porque, según Sánchez, las movía la pasión, lo mismo que a las obras escritas bajo el patrocinio de políticos y tiranos, hecho que será tema de *La ciudad letrada* (1984), el celebrado libro de Ángel Rama, y nuclear en su ensayo *Diez problemas para el novelista latinoamericano* (1964), en donde señala cómo el escritor de nuestros países no puede vivir de su escritura literaria y tiene que entregarse al periodismo, la docencia, la edición, etc. Hoy Miguel Ángel Asturias y Enrique Gómez Carrillo, favoritos de políticos canallescos, desmienten las aseveraciones de Sánchez.

Si el realismo rudo le parecía desdeñable, cuando invoca la fantasía, nuestros autores no salen bien librados; para ellos, imaginar es un crimen: se entregan a lo real o a lo imaginario, pero son incapaces de combinar ambos:

el indoamericano posee una imaginación exuberante. Su literatura, sin embargo, carece de imaginación. En la vida corriente, al revés, se excede en la fantasía menor, o sea en la mentira [...] Mentiroso en las cosas cotidianas, pero sin imaginación en la literatura. Ello denuncia un frustramiento evidente. Hay algo que no llega a proyectarse con libertad. Ese algo es la fantasía misma.

“¿Por qué un hombre fantasioso tiene una expresión literaria sin fantasía? Las razones abundan [...] El escritor –novelista, poeta– en indoamérica no vive de su carrera [...] Espíritus de kilates [sic] in-

<sup>8</sup> Su vocación histórica será desplazada por un tipo de textos más cercanos al análisis literario cuando entregue sus *Escritores representativos de América*: “Por eso en mi libro *Escritores representativos de América*, he tratado de dar, al contrario, la visión del escritor lo más pura posible.” José Miguel Oviedo. *op. cit.*, p. 17.

dudables tienen que aparear la literatura con el profesorado, el periodismo, los negocios. Los literatos resultan editores [...] debe, por el prestigio de su rango, poner traba a la fantasía. Si la cultiva, que ello sea en la mentira, en la invención oral, en el chisme salonero. La imaginación en su más alto grado, en la creación artística debe estar proscrita, más fácilmente se derribará a un ministro por poeta, por el ridículo de ser poeta, que por cometer regicidio y dislates [...] Se transige con la más baja e innoble forma de la fantasía: la mentira. Se transige con ella, y se la emplea. Pero no con la creación artística. Ni con la elucubración filosófica. Y el escritor que tiene que vivir apelando a muletas administrativas, periodísticas, comerciales o pedagógicas, debe amputarse las ansias de creación artística, porque es un serio atentado contra su solvencia el delito de imaginar.<sup>9</sup>

Ya se ven los despropósitos de semejante batiburrillo, como si Joyce no hubiera ejercido la docencia, Borges no hubiese dirigido la Biblioteca Nacional o García Márquez no se hubiera ganado la vida haciendo publicidad. ¡Cómo sostener que la mentira es una forma de fantasía! ¡Un montón de discursos de políticos mexicanos serían una antología de la literatura fantástica! ¡A un lado las compilaciones de Bioy, Borges y Silvina Ocampo!

Aun en sus momentos más críticos, este ensayo hace puntualizaciones acertadas. Si su observación sobre la incapacidad imaginativa de los autores americanos le acarrea muchos cuestionamientos, cuando afirma que otro elemento que conspira contra ella es la búsqueda de ventas más que de calidad, tenemos que darle la razón.

Las páginas finales del libro prodigan elogios a *La vorágine* y a *María*, y uno tiende a pensar que siempre sí, que asistimos a una aurora novelística latinoamericana:

*Los de abajo*, de Mariano Azuela, posee un doble aspecto: su vigor novelesco y su valor sociológico [...] Por la región, indudablemente, se va al arte universal. La novela americana, cada día adquiere más neta personalidad [...] La novela americana está en embrión, quizá ya definiéndose. Existe, a pesar de que no tiene acertados intérpretes [...] De ahí la ninguna beligerancia de nuestra novelística, abundante en su número, insignificante en su calidad y su influencia. A través

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 143, 144, 145 y 146.

de una marcha por lo regional comienza a surgir la novela continental sin novelistas todavía, pero con virtualidad indudable...<sup>10</sup>

Uno de los méritos de la citada entrevista de Oviedo es que, más de cuatro décadas después, atempera la idea que animó *América...*

JMO: En ese libro usted dice que la novela descriptiva, la novela en que la naturaleza predomina sobre el hombre, es la novela representativa de América latina.

LAS. No es ésa la idea.

JMO: Sería bueno que usted la aclarase.

LAS. La idea que usted tiene es bastante cercana pero no exacta. Lo que sí he dicho es que el hombre en América, el escritor, está más sujeto al paisaje o a la naturaleza, o, dicho de otro modo, que es más fruto del medio que en otras literaturas [...]

JMO. Yo creo que allí comete usted un error de óptica. Yo creo que la literatura descriptiva o naturalística es una literatura que quiere ser ante todo documento y testimonio, página viva sacada de la realidad y que en cuanto el escritor latinoamericano empieza a preocuparse por la técnica narrativa y el dominio de las formas, o sea cuando empieza a asumir la novela como un arte, como una poética de la realidad, entonces esa realidad objetiva empieza a interesarle nada más que como una motivación, como un punto de apoyo y puede serle francamente infiel. Entonces, el paisaje deja de ser un elemento probatorio de la americanidad para plantearse como parte de un problema de formas válidas de representación de la realidad.<sup>11</sup>

Si una de las preocupaciones que más desvelaron a Luis Alberto Sánchez fue la ausencia de una expresión americana (distinta del telurismo y del indigenismo que no eran de su agrado, pero que debía ser distinta de la de sus admirados Joyce, Mann y Proust), en 1957 José Lezama Lima vino a decirnos ¡oh sorpresa!, que lo que el ensayista peruano extrañaba, ya existía: *La expresión americana*. En este célebre conjunto de conferencias dictadas el mismo año de su publicación, Lezama repasó el modo en que nuestras artes se habían manifestado desde antes de la llegada de los europeos: el mundo precolombino estuvo señoreado por mitos y cos-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 214, 236 y 237.

<sup>11</sup> José Miguel Oviedo, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

mogonías pesimistas (luego maquillados por los misioneros); el barroco le dio sus fastos a Sor Juana Inés de la Cruz; el romanticismo produjo defensores de la libertad y de la justicia (Bolívar, Simón Rodríguez); el criollismo dio la expresión popular encarnada en los cielitos y los corridos, pero sobre todo en poderosas obras como *Don Segundo Sombra*.

Pero, ¡atención!, en estas enojadas páginas, tan llenas de erudición griega, francesa e inglesa, tan ajenas al telurismo, Lezama ha ido prodigando un conjunto de expresiones opuestas a las ideas de Luis Alberto Sánchez. Nuestra tierra desconocida, la *incunabula*, el suelo que alimentó las utopías renacentistas pero también lo que Edmundo O’Gorman llamó la invención de América, hace decir a Lezama Lima: “Lo único que crea cultura es el paisaje [...] el paisaje fue un poderoso atractivo para conquistadores y misioneros [...] Pero el americano encuentra en esos cronistas de indias sus primeros prosistas, los hombres que hablan porque el paisaje les dicta.”<sup>12</sup> En el último ensayo del ciclo (“Sumas críticas del americano”), la atención puesta en la naturaleza se agiganta y Lezama, siguiendo a Friedrich Schelling, quien postulaba la unidad entre Naturaleza y Espíritu, ha de decirnos algo que ya se desprendía de las dimensiones de nuestro entorno, que determinaban la vida y la mirada de los americanos pero que Luis Alberto Sánchez insistía en señalar como un inconveniente. Son largos párrafos los formulados por Lezama, pero aquí sólo consigno algunos fragmentos:

Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno. El paisaje es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el *panta rei* engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre. Si aceptamos la frase de Schelling: *la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible*, nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza

<sup>12</sup> José Lezama Lima, *Obras completas*, tomo II. *Ensayos. Cuentos*, México, Aguilar, 1977, pp. 296, 298 y 359.



y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje [...] en la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico [...] Y cuando nos proponemos la discusión de si la pampa es naturaleza o paisaje, oímos en las dos primeras invocaciones del *Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, que el idioma ha sido revivido con nuevo orgullo, confianza y hombría, con una naturaleza que se pone más a ras de tierra para brindarnos su estribo [...] árboles historiados, respetables hojas, que en el paisaje americano cobran valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino [...] La naturaleza es el espacio gnóstico, abierto, que mantiene su fuerza, su presencia, su legitimidad, porque es un mundo ancestral.<sup>13</sup>

Este hombre que vivía en la bahía de La Habana, con el fuelle del asma dentro de su cuerpo, sudando a raudales por el calor del caribe, que caminaba sus religiosas cuatro cuadras en un malecón que le ofrecía, por un lado, el mar y, por el otro, las hermosas fachadas que tanto y tan bien describió Alejo Carpentier, bien sabía la intensa trabazón que hay entre la naturaleza y la mano del hombre.

Estos elementos que han formado la expresión americana resultan cíclicos, y una prueba es el mismo estilo de Lezama, barroco, lleno de esas figuras contradictorias, amalgamadas en demasía, lo mismo que los altares y fachadas de algunas catedrales americanas. Otro tanto puede decirse de las aspiraciones utópicas (que, por otro lado, no son exclusivas de los escritores americanos). Andando el tiempo, nuevos ensayistas vendrían a especificar otros rasgos de nuestra expresión, tal como hace Ángel Rama en uno de sus más celebrados libros: *La ciudad letrada*.

En esta obra estudia el papel que el hombre de letras desempeñó desde la conquista en nuestro continente: las ciudades fueron *hechas* primero en el papel, en un plano para evitar un futuro desorden; el escribano (como se ve, debe entenderse como hombre de letras a todo aquel que es capaz de expresarse por escrito) que dio fe de las primeras construcciones fue el primer hombre que tuvo una importancia emanada de las letras puestas en el pa-

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 378, 379, 381 y 387.

pel. Como había postulado José Luis Romero: más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad.

En la primera parte del siglo XX, junto al poder de la palabra escrita, apareció uno de los rasgos de nuestras letras: la tradición redentorista, que convivió con el escritor al servicio del poder. De este tiempo es la separación entre la calidad de una obra y su distinción del modo de vida de los escritores. En *La ciudad letrada* observamos un rasgo más que el mismo Rama señala en *Diez problemas para el novelista latinoamericano*: el nerviosismo estilístico, resultado de la premura con que escribe quien debe atender varios compromisos laborales.

Al final de *La expresión americana*, cuando Lezama hermana paisaje y naturaleza y pone a dialogar la cultura europea con la americana, deja claro (gravitacionalmente, para usar una de las palabras favoritas del gran cubano) que la narrativa telúrica es una arista de nuestra expresión, no sujeta a progresos técnicos ni temáticos; ha sido un modo de narrar que tuvo su tiempo y su contexto. Nada más.

## Fuentes de consulta

- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Editorial Joaquín Mortiz (Cuadernos), 1969.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*. Tomo II. *Ensayos. Cuentos*. México, Aguilar, 1977.
- Martínez, José Luis. "Unidad y diversidad", en *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI Editores, 1972.
- Oviedo, José Miguel, y Luis Alberto Sánchez. *Conversaciones*. Lima, Mosca Azul Editores, 1975.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León / Editorial Fineo, Madrid, 2009.
- Sánchez, Luis Alberto. *Panorama de la literatura actual*. 3ª edición, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla (Biblioteca América), 1936.
- . *América: novela sin novelistas*. 2ª edición, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940.
- . *Los fundamentos de la historia americana*. Buenos Aires, Editorial Americalee, 1943.
- . *Historia de la literatura americana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
- . *Escritores representativos de América. Segunda Serie*, 3 vols., Madrid, Editorial Gredos (Campo Abierto), 1964.

# LA NARRATIVA TRANSCULTURAL, UNA LITERATURA QUE CREA SU PROPIA CRÍTICA

Ezequiel Maldonado\*

## Resumen

En este ensayo se retoman varias tesis del escritor uruguayo Ángel Rama sobre sus estudios de las culturas regionales latinoamericanas, vinculadas a la oralidad tradicional, donde analiza la influencia transculturadora que estas culturas reciben en diversas áreas. En el ensayo se destaca la importancia de una generación literaria, escritores de entre 1940-1960, que antes y después de la ola del *boom* lograron desprenderse de sus antecesores, los llamados regionalistas, e impulsaron una narrativa excepcional en los planos ideológico, del lenguaje y la presencia del mito. El caso mexicano, además de Rulfo, se ilustra con el narrador Jesús Morales Bermúdez, que logró en México el portento de atrapar el “castilla” o “castilla”, habla tradicional ch’ol, en sus relatos y testificar el mundo indígena de la zona norte del estado de Chiapas.

## Abstract

This essay reintroduces several Uruguayan writer Angel Rama’s thesis on his studies of Latin American regional cultures, linked to traditional orality, where he analyzes the cross-cultural influence that they receive in various areas. The essay emphasizes the importance of a literary generation of writers actives between 1940-1960, before and after the wave of the “boom”. They dispose of his predecessors, the so-called regionalist, and promoting a unique narrative in several aspects: ideological, language and the presence of myth. In Mexico, as well as with Rulfo, the writer is illustrated by Jesús Morales Bermúdez who managed to catch the pun wonder castles, traditional speech Ch’ol in his stories and help us to witness the indian world in the northern state of Chiapas.

\* Profesor-investigador, Área de Literatura, Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

*Los jóvenes de América...  
Entienden que se imita demasiado,  
y que la salvación está en crear.  
Crear es la palabra de pase de esta generación.*

JOSÉ MARTÍ

## Introducción

En este ensayo se destaca la presencia de la narrativa intercultural o transcultural, a decir de Ángel Rama, en escritores que fueron calificados como neorregionalistas, con toda la carga peyorativa que implica tal concepto. Autores como Guimarães Rosa y José María Arguedas, Roa Bastos y Juan Rulfo son representantes de una narrativa que recrea la cosmovisión de diversas culturas regionales. La característica esencial que une a estos escritores es el manejo de una oralidad tradicional, ya sea en el nordeste brasileño, en la región andina, en fuentes tradicionales paraguayas o en la sociedad rural jalisciense; así descubrimos huellas de oralidad en Rulfo, la antigua forma oral-tradicional en Guimarães Rosa, las fuentes orales tradicionales guaraníes en Roa Bastos o el quechua-castellanizado de Arguedas. Es decir, estamos frente a narradores que trastocaron viejos moldes narrativos y experimentaron con formas vinculadas a la oralidad tradicional de sus pueblos, que no es poca cosa. Estos escritores de la transculturación literaria deberían considerarse constructores de puentes culturales: se adentran en universos poco conocidos en Occidente que incluso generan hostilidad. Como un caso excepcional en las letras latinoamericanas, creemos estar por vez primera frente a una literatura que crea su propia crítica.

Al lado de estas personalidades, destaca un autor mexicano, narrador excepcional y hombre puente en la transición de esta corriente literaria, Jesús Morales Bermúdez, indio por adopción/convicción, quien a través de singular experiencia en las comunidades choles del municipio de Sabanilla, en la zona norte del Estado de Chiapas, recrea un mundo que había sido impenetrable para los escritores "indigenistas" que le antecedieron. ¿Cómo ubicar a un escritor que habla de la tierra y desde la tierra, que invoca

a los ancestros y a las generaciones contemporáneas, que pareciera transitar un trillado camino, el de los regionalistas? Lo más sencillo es la recurrencia al expediente ya no del indigenismo sino del neoindigenismo y *resolver* por la ley del menor esfuerzo la ubicación de un escritor que difícilmente se ajusta a categorizaciones ortodoxas. Al final del ensayo se realiza una breve mención a la novedosa literatura india mexicana contemporánea y su vínculo, directo o indirecto, con los narradores transculturales.

## La narrativa transcultural latinoamericana

Entre la segunda y cuarta década siglo XX (1910-1939) surge una corriente literaria en América Latina que ha sido nombrada regionalismo literario o simplemente regionalista y cuyas características esenciales se enfocan en la circunstancia latinoamericana: la explotación del hombre por el hombre, la presencia de los pueblos indígenas y campesinos y, por ende, la problemática de la tierra, el ascenso del proletariado en urbes de Argentina y México. El ensayista cubano José Antonio Portuondo destaca la importancia de la Revolución Mexicana como detonadora de cambios políticos y sociales, ideológicos y culturales que impactarán en lo que llama “la experiencia generacional de la Generación Popularista”<sup>1</sup>. En la producción de esta corriente destacan *subgéneros* como la novela de la revolución mexicana, narrativas sobre la selva y la tierra latinoamericanas. De las más representativas por la celebridad continental que alcanzaron se encuentran: *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. ¿Cuál fue el impacto que provocó esta corriente en el extranjero? Citaremos

<sup>1</sup> José Antonio Portuondo, “Literatura y revolución en Nuestra América”, en *La emancipación literaria de Hispanoamérica*, La Habana, Cuadernos Casa (núm. 15), 1975, p. 157. Como se aprecia, Portuondo llama a esta corriente literaria “Popularismo”, término que identifica con la notable presencia de masas indígenas no sólo en la Revolución Mexicana sino en Perú y Bolivia, entre otros pueblos indios. Al final de su ensayo remata: “La expresión literaria de esta generación latinoamericana tiene un marcado acento popularista”, p. 160. *Vid.* también Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana. 1816-1981. La generación de 1910-1939*. 2ª ed., México, Siglo XXI, 1985. Dice Ángel Flores: “Ya con estas generaciones la novelística hispanoamericana alcanza su mayoría de edad”, p. 11.

la visión que se tenía desde Francia, que podemos generalizar en toda Europa, por uno de sus célebres críticos:

Durante varios años la literatura hispanoamericana fue eso: una literatura de evasión –de evasión para los franceses, naturalmente–, una literatura que interesaba porque hablaba de indios, de paisajes maravillosos, de luchas épicas del hombre contra la naturaleza, contra la selva, contra una naturaleza grandiosa y peligrosa; una literatura que permitía viajar peligrosamente por el Perú, por Ecuador, Brasil o Colombia, pero cómodamente instalados en un sillón con un vaso de whisky o de vino, cerca de una agradable chimenea, durante las largas noches de invierno. Hay que decir que en esa época no había televisión.<sup>2</sup>

Esa perspicacia de Claude Couffon al evidenciar los motivos exóticos y telúricos de la gran aventura en selvas, montañas y ríos latinoamericanos, *evasión pura* que emocionó a franceses y europeos, tuvo también resonancias similares en nuestros lares pero desde la perspectiva de novelistas-críticos que percibieron, en el entorno binario de la vieja civilización o barbarie, un poder protagónico de selvas del Orinoco, montañas andinas, ríos amazónicos: más una especie de documento testimonial geográfico que propiamente literario; dicha novela tradicional regionalista, según Carlos Fuentes:

Aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática. Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social... Esta realidad inmediata exige una lucha para ser cambiada y la lucha, a su vez, exige un simplismo épico: el hombre explotado, por serlo, es bueno; el que explota, también intrínsecamente, es malo.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Claude Couffon, “La literatura hispanoamericana vista desde Francia”, en el volumen colectivo *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 224-225. Cit. por José Antonio Portuondo, *op. cit.*, p. 158.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, pp. 9-14. En este texto, Fuentes reitera la frontera que define lo viejo frente a lo nuevo, el lenguaje que utiliza Cabrera Infante en *Tres tistes tigres*: “es una novela que nos permite efectuar el tránsito verbal del pasado al futuro... al crear su propio Spanish language, castiga al castellano con todas las extrañezas en las que puede renovarse, reconocerse y contaminarse; pero al

En lo que Fuentes llama primitiva galería de héroes y villanos. Nunca percibe el genuino proceso social y el mensaje político de una literatura en tránsito que confronta la evasión formalista de la llamada *vanguardia* europea de esa época. En todo caso, las deficiencias y ausencias de esa literatura regionalista parecerían estar en otros ámbitos: los del lenguaje.

Por ejemplo, la masa verbal que utilizan los escritores regionalistas latinoamericanos, o francamente en la línea indigenista, encontró serias dificultades para alcanzar la dimensión hílca, práctica discursiva que supuestamente se logra al trastocar el estilo dominante de su época y el reemplazo por un estilo *popular*; intento por reproducir la realidad indígena a través del vocabulario de una habla típica; el resultado deviene en folklore, en remedo de un lenguaje torpe y sin recursos. El esfuerzo por reproducir la *verdadera lengua del indio*, en los indigenistas, resulta nulificada pues el discurso del indio "accede al libro pero no al texto [...] la voz popular será mostrada y al mismo tiempo amordazada"<sup>4</sup>. La presencia de un vocabulario al final de la novela, el reiterado uso de bastardillas en los vocablos en lenguas indígenas, la utilización de comillas para esas voces indias, su lenguaje silvestre, sus burdas interjecciones, y hasta la traducción simultánea en el seno mismo del texto: son evidencias de que está ausente la genuina habla indígena. Es la alternancia de un idioma literario culto con el registro de los *dialectos*, que no idiomas, de los personajes

---

mismo tiempo, destruye la fatal tradición de univocidad de nuestra prosa", p. 31. Es lamentable que no hubiese percibido "el castigo al castellano o al portugués" en otros maestros de nuestras latitudes: José María Arguedas, Roa Bastos, Guimarães Rosa y, de Rulfo, mención breve de éste sobre la "deuda" de *Pedro Páramo* con "las mitologías grecolatinas".

<sup>4</sup> Javier García Méndez, "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana", *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), enero-febrero de 1987, núm. 160, p. 25. Dice este autor respecto de la dimensión hílca: "Bajtin no se limita a producir una nueva noción de material; al mismo tiempo descubre, para los estudios literarios, una nueva dimensión de su objeto, una dimensión que, para dejarse reconocer, exige que sea tenida en cuenta *la lengua en su totalidad viva y concreta*. Con el objeto de recordar que esa dimensión es la del material poético y, al mismo tiempo, que ese material no es el mismo que el de los formalistas, la llamaré dimensión hílca y ateniéndome a la novela, la definiré como *el conjunto de su masa verbal en tanto que constituido por fragmentos de discursos que tienen una existencia concreta fuera del mundo novelesco, que ese fuera sea o no la sociedad de referencia de la novela*" (p. 15).



rurales. Al menosprecio del indio, ahora se añadía la inferiorización de su lengua, colocada en un nivel secundario. Otra nueva generación de *regionalistas* vendría a dar voz y protagonismo a sujetos plenos.

La crítica literaria latinoamericana ha ido a la zaga de su narrativa. Mientras esta última alcanza reconocimiento a nivel universal por la originalidad de sus temas, los diversos lenguajes simbólicos y la singularidad cultural de nuestras latitudes, la crítica literaria permanece anclada en la perspectiva y enfoque predominantemente eurocéntricos. En otras palabras, se aplican a una novedosa literatura instrumentos y metodologías de latitudes y pensamientos específicos, vinculados a la sociología o al mecanicismo político y cuando no al desgaje de sus condiciones de producción, de su contexto cultural. Una crítica que atiende a la estructura o a un contenido metropolitano. Ese desfase es más evidente en una literatura que hoy se abre paso entre la etapa globalizada neoliberal y, por ende, ante monopolios transnacionalizados y cuya expresión acabada es la *alfaguarización*. Ángel Rama ya lo decía en 1974:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad.<sup>5</sup>

La narrativa latinoamericana está inmersa en un enorme y profundo entorno cultural y sus creadores retoman las voces y los pensamientos de otros hombres que hacen de lo literario un oficio.

Desde el principio, en 1940, resulta muy afortunado el vocablo transculturación que utiliza el cubano Fernando Ortiz en su obra

<sup>5</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987, p. 19. Véase también de Rama, *Literatura y clase social*, México, Folios, 1983. Dice el autor: "Se puede construir el discurso crítico de una determinada literatura, en este caso el de la latinoamericana, atendiendo al *proceso*, o a *las grandes corrientes* o, simplemente, a la *historia*... Pero también se le puede construir mediante las rupturas, siempre y cuando no se las vea como fenómenos inmanentes de la invención estética moderna, tal como las ha visualizado Paz en la descendencia vanguardista, sino como el registro de una fractura producida en un cuerpo cultural que, por serlo, es una estructura coherente", p. 9.

mayor *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* donde describe dicho fenómeno social y su importancia en Cuba.<sup>6</sup> El nuevo concepto, a decir de Fernando Ortiz, sustituye al vocablo aculturación que ya había causado una enorme polémica y que pareciera no ser muy adecuado para nombrar el análisis del cambio cultural, en particular la etapa que recorren los pueblos y etnias y su contacto-rechazo con pueblos extranjeros. Este vocablo vinculado a la cultura y a la etnografía ha sido retomado por una variada pléyade de estudiosos de la literatura latinoamericana, donde destacan las obras pioneras de Ángel Rama y de Carlos Pacheco, pero también la de Martin Lienhard y de Adolfo Colombres.

Un cambio radical se produce ya en autores, todavía considerados neoindigenistas o que *no se separan a plenitud de su pasado regionalismo*, a decir de un sistema literario hegemónico. En la explicación del tránsito de la oralidad a la escritura, o pensar en la oralidad escrita, es fundamental la mención de los escritores de la transculturación percibida por José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y estudiada por Ángel Rama en su obra *Transculturación narrativa en América Latina*, que agrupa a Juan Rulfo, José María Arguedas, Joao Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos. Estos escritores tienden un puente entre las sociedades indígena y no indígena mediante el rescate de rasgos de la oralidad cultural. Ellos, a nuestro parecer, marcaron algunas pautas para los escritores indios que, a similitud de los actuales, buscaban una renovación de la literatura latinoamericana que diera cuenta de las culturas enfrentadas y en convivencia.<sup>7</sup> Estos autores, a

<sup>6</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Edición de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 2002. Véase también sobre las categorías transculturación e integración sociocultural a Fernando Martínez Ramírez, "Voz indígena y cultura popular en la narrativa latinoamericana", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, UAM-A, diciembre de 2005, pp. 11-24. Fernando Martínez realiza un recorrido tras las huellas de la voz en obras claves de nuestra literatura como *Los ríos profundos* de Arguedas y en torno a la cultura popular en la narrativa de Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez.

<sup>7</sup> Véase Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, ediciones La casa de Bello, Caracas, 1992, p. 327. También en "La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana", en *Versión 6* (La palabra hablada), UAM-X, octubre de 1996, pp. 151-175. Ahí dice Pacheco: "La cultura popular latinoamericana es un campo de enorme vastedad y multiplicidad, aunque en

través de sus obras, invitan a los lectores a caminar por los senderos de la otredad, de lo *ajeno*, para arribar a nuevos puertos, diferentes al racionalismo occidental. O sea, se busca un nuevo lector activo y flexible para la lectura, conocimiento e interpretación de las otras literaturas heterodoxas latinoamericanas.

La literatura de la transculturación da cuenta, pues, de la biculturalidad de muchas sociedades, considerando que el diálogo cultural es una realidad insoslayable. Indudablemente, el planteamiento de los escritores de la transculturación se enfrenta al proceso de *traducción cultural*, difícil de solucionar, pero que constituye una necesaria realización. Carlos Pacheco, al referirse a este problema relacionado con el *Gran Sertón* de Joao Guimarães Rosa, manifiesta:

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 faceta 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 dos mundos.<sup>8</sup>

La insurrección de los escritores de la transculturación se enfrenta a los modelos canónicos de la cultura dominante. Ya no se trata de un monólogo sino de una suerte de diálogo con la otredad.

Tanto lo oral como lo escrito son recursos alternativos de la comunicación social relacionados estrechamente con los diferentes sectores sociales. Así, escritores y lectores están invitados a escuchar el discurso oral cargado de referencias mágicas, míticas y poéticas del universo indio subyacente en las obras. La *fictionalización* de las diversas realidades indígenas, no escapa de la recuperación de la oralidad. Rasgo que es perceptible en la mayoría de los escritores en lenguas indígenas de México. Se trata

---

ocasiones continúe pareciendo invisible para los ojos de algunos críticos de arte o historiadores, aunque siendo en ocasiones relegada por ellos a los márgenes de lo artístico, entendido reductivamente como *arte culto*", p. 151.

<sup>8</sup> Carlos Pacheco, *La comarca oral*, *op. cit.*, p. 127.

de la *bipolaridad cultural oral escritura-grafémica* que logra tocarse en el proceso creativo literario.

Para los escritores de la transculturación, el carácter de la oralidad móvil y cambiante no debía perderse al ser *disecado* mediante la escritura. Para este caso, Augusto Roa Bastos plantea una solución interesante que invita a la práctica de la recreación a través de lo que él llamó la “Poética de las variaciones”. Si bien el fragmento que presentaremos refiere al universo guaraní, es también extensivo para otras literaturas:

Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto –me dije 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 una 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 medioevo a los textos orales de las culturas indígenas y mestizas [...] la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad.<sup>9</sup>

La modificación del propio texto da cuenta de una auto-intertextualidad que remite directamente a la experiencia de la oralidad, donde el texto inicial no deja de ser tal, en tanto no pierde la esencia, sino que se recrea y hasta enriquece. La variabilidad del relato oral es rescatada e insertada en el campo de la escritura. En ella se trata de no perder el tono y concederle el color natural de la

<sup>9</sup> Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (segunda versión), Asunción, El Lector, 1983, cit. por Carlos Pacheco, en *op. cit.*, p. 137. Dice Pacheco al respecto de esta segunda versión: “... 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*. 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”.

oralidad *sin artificios*, sin que signifique mantener puro el carácter de la lengua indígena, para mantenerlo vivo.

En este trabajo retomo puntualmente la obra de Rama, quien en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* señala la *visión geométrica* de Fernando Ortiz que la ubica en tres etapas: a) una parcial desculturación que alcanza diversos grados y afecta variadas zonas tanto en la cultura como en la literatura, b) aquí se incorporan elementos culturales externos, y c) se “intercalan” o “conviven” elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de afuera. Sin embargo, Rama considera insuficientes estos tres momentos, utilizados por Ortiz en su labor etnográfica, en el análisis de obras culturales y específicamente literarias, y comenta sobre la capacidad selectiva que se aplica a la cultura extranjera y a la propia. Así lo dice:

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura.<sup>10</sup>

Habida cuenta de la especificidad en que se moverá Rama y señaladas las anteriores precisiones, transita al análisis de lo que llama “Transculturación y género narrativo” en tres áreas inherentes al quehacer literario latinoamericano: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión. En el caso de la lengua, ya con el regionalismo como una corriente narrativa en 1910, en la decadencia del modernismo, y que combina la lengua literaria culta modernista “con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales con fines de ambientación realista. No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas

<sup>10</sup> Ángel Rama, *Transculturación...*, *op. cit.*, p. 38. Cf. Adolfo Colombres, “Hacia una teoría intercultural de la literatura”, en *América como civilización emergente*, pp. 244-245. Y en torno a las culturas extranjera y la nacional, desde otra perspectiva, véase Guillermo Bonfil Batalla, “Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural”, en Adolfo Colombres (comp.), *La cultura popular*, México, SEP-Premiá, 1987, pp. 79-86.

dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales”<sup>11</sup>. Esa lengua *regionalista*, mestiza o indígena, aparecerá subordinada a la lengua culta que utilizan los narradores criollos o blanco-mestizos. En el siglo XIX, y con la edición de la primera novela latinoamericana *El Periquillo Sarniento* (1816), impondrá un modelo discursivo que, una veces declarativo, otras soterrado, someterá a una balbuciente lengua, la indígena y la popular urbana, que no termina de expresarse en forma cabal como lo ejemplifica Fernández de Lizardi:

No creáis que la lectura de mi vida os será demasiado fastidiosa, pues como yo sé bien que la variedad deleita el entendimiento, procuraré evitar aquella monotonía o igualdad de estilo, que regularmente enfada a los lectores. Así es que unas veces me advertiréis tan serio y sentencioso como un Catón, y otras tan trivial y bufón como un Bertoldo. Ya leeréis en mis discursos retazos de erudición y rasgos de elocuencia; y ya veréis seguido un estilo popular con los refranes y paparruchadas del vulgo.<sup>12</sup>

En estos discursos, verdadera yuxtaposición, el escritor liberal dará voz plena a un Catón, un Bertoldo, un Platón, un Plinio, pero también a las paparruchadas, desatinos o sandeces de las voces populares. Y si el lector culto no entiende los vulgarismos o paparruchadas entonces surgirá el expediente de las notas infrapaginales que alertarán al dicho lector sobre el sentido de estos vocablos, que acceden al libro pero no al texto; también al final habrá un pequeño vocabulario o un glosario de las voces provinciales, de las voces indias presentes que se *colaron* al texto.

Después de connotados regionalistas como Jorge Isaacs, *María* (1867), Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido* (1889), Jorge Icaza con *Huasipungo* (1934), y el mexicano Gregorio López y Fuentes con *El indio* (1934), una novedosa generación de narradores que a simple vista parecieran neorregionalistas introducen modificaciones sustanciales en sus obras: reducen los dialectismos y una terminología americana o folclórica. Prescinden de vocabularios o glosarios al final de las obras y de notas al pie

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>12</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. México. Porrúa, 1976, p. 11. Citado por Javier García Méndez, *op. cit.*, p. 16.

y se estima que las palabras regionales utilizadas por el narrador transmiten su significación en el contexto lingüístico; además

Se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de la unidad artística de la obra. En el caso de los personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma.<sup>13</sup>

Con ello se propone la *unificación lingüística* del texto literario, respondiendo a una concepción de *organicidad artística*, ausentes en el discurso de los regionalistas, presentes tales atributos en la confianza de hablar la lengua americana que el escritor usa cotidianamente.

Según Rama, la lengua popular en estos narradores transita de la subordinación a la centralidad, ya no hay oposición entre lengua del narrador y lengua de personajes populares sino el establecimiento de una nueva jerarquía: la voz del *vulgo* será la voz que narra en el escenario principal del texto; una voz plena y confiada manifiesta su visión del mundo. En el pasado permanecen balbuceo y timidez impuestos por el narrador blanco-mestizo, también las formas dialectales, meras argucias del narrador regionalista, y se imponen formas sintácticas o léxicas propias de su habla coloquial como el caso de los choles, zona norte del estado de Chiapas, quienes en su expresión en español

En alguna forma, traduce(n) su propia estructura mental que funciona moviéndose, afirma Morales Bermúdez, en la coherencia de un sistema cultural diferente y con un lenguaje estructurado en símbolos, que desborda el tiempo. Esa es la razón por la que abundan los verbos en presente. Así, la versión no es una versión al español, sino una versión al *castía*.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, p. 41.

<sup>14</sup> Jesús Morales Bermúdez, *On o T'ian. Antigua palabra. Narrativa indígena chol*, México, UAM-A, 1984, p. 59.

Este *castia* entra y permanece en la obra de Morales Bermúdez, joven autor que se *reintegró* a la comunidad lingüística chol y habla desde ella con todos los recursos idiomáticos a su alcance. Ya no hay informantes ni grabadoras o trabajo de campo a la usanza de la antropología tradicional, sí convivencia, relación, permanencia en las comunidades; ello permite la elaboración y reelaboración artística de un español-chol-castía que regresa a la comunidad a probar *su eficacia* o un *certificado* de autenticidad con un público de ancianos, transmisores y guardianes de la tradición oral chol, que aprobarán el trabajo realizado. Bien señala Ángel Rama:

Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz. Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.<sup>15</sup>

El conjunto de escritores que *rompieron* con el regionalismo tradicional anterior a los años cuarenta en América Latina nunca se conformó como un grupo homogéneo ni estaba cierto de que ese grupo existía, excepto por la mención de algunos de ellos que realiza José María Arguedas en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Escritores como Roa Bastos y Guimarães Rosa o el propio Arguedas y Juan Rulfo se empeñaron en explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos que permitieran recrear ese mundo rural popular. En el plano de la estructuración literaria, estos autores profundizaron en la búsqueda de mecanismos literarios propios que fuesen un baluarte de la plena modernización, una oposición al trillado camino de la sumisión a la adaptación a corrientes vanguardistas europeas. Su búsqueda rindió frutos al promover variantes sutiles a los modelos literarios contemporáneos. Por ejemplo, observa Ángel Rama:

<sup>15</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, p. 43.



Al fragmentarismo de la narración mediante el *stream of consciousness* que de Joyce a V. Woolf invadió la novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no sólo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposición de pedazos sueltos de una narración (en John Dos Passos, en Huxley) se le opuso el discurrir dispersivo de las “comadres pueblerinas” que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*). Ambas soluciones proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular.<sup>16</sup>

En el subcapítulo que venimos reseñando, “Transculturación y género narrativo”, Rama prosigue con los dos niveles de la operación literaria, lengua y estructura literaria, que autoriza a estos narradores a marcar su distancia frente a los regionalistas. El origen de esta operación literaria inicia con una lengua y un sistema narrativo populares. Éstos se verifican, por ejemplo, enraizados en la cotidianeidad de los choles, de Tila o Sabanilla, y en la obra de Morales Bermúdez: *Memorial del tiempo...* es testimonio de un lenguaje al través de múltiples conversaciones, como método de trabajo, que permitió la recolección de numerosos arcaísmos lexicales, derivados de las viejas formas del español, y el descubrimiento: “de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior regional y el externo universal”.<sup>17</sup> En el caso mexicano, Morales Bermúdez es el receptor-reproductor que promueve el extenso monólogo de Diego Alfaro Tigre-pescado<sup>18</sup>, mediante formas del reportaje mo-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>18</sup> Vid. J. Morales Bermúdez, *Memorial del tiempo o Vía de las conversaciones*. México, Katún-INBA, 1986. El personaje-narrador, Diego Alfaro, recrea una escena cual si la estuviese viendo-viviendo-sufriendo en que San Miguel persigue al Santo Diablo Panzón para darle una cintariza: “¡Hasta lo siento lástima mi corazón! Pero más que lo tiene mi corazón es miedo. Como lo miro que lo están dando de cintariza Santo Diablo Panzón, como lo hago recuerdo que hay petición de San Francisco, de San Baptista para que el San Miguel lo vaya a darme mi

derno que le induce a investigar una cultura esencialmente ágrafa que aun hoy establece sus principales vínculos por la vía oral. ¿Cuántos siglos hará que los choles no escriben? ¿Habrán escrito alguna vez? Se pregunta Morales Bermúdez y más adelante señala:

He procurado fidelidad a cuestiones fundamentales: a la sintaxis, al sentido de oralidad, a las formas de contar, mediante frases largas interconexas. Tan largas como su desplazamiento en la sociedad, interconexas a la marginación y al desprecio de siglos. Habría que imaginar que los ritmos se desenvuelven conforme a los ciclos agrícolas; habría que leer tratando de escuchar la cadencia de la lluvia, el canto de las aves y del viento. Ahí están las claves de los relatos orales; de estos que conservan la misma intención. Intenté llevar hasta las últimas consecuencias el habla; traducirlo en literatura. También intenté atrapar una estructura mental en la construcción del español. Si el recurso de la redundancia es excesivo, es que la fenomenología semántica, sintáctica, acaso espere, al cabo de las vueltas, el retorno a los lugares y momentos primigenios.<sup>19</sup>

En otras palabras, la resistencia de la cultura indígena-campesina frente al impacto modernizador se sustenta, aún más que en la pervivencia del nivel lexical, en un nivel más elevado, en cantidad y calidad, de los sistemas narrativos, que Ángel Rama avizora como un homólogo de las formas de pensar.<sup>20</sup> Como lo plantea Morales Bermúdez, llevar hasta las últimas consecuencias el esfuerzo de construir una totalidad con la idea de recuperar esas frases largas interconexas y aparentemente dispersas de las narraciones indígenas o vinculadas al medio rural pero ya ceñidas a una unificación que procede de los efectos modernizadores.

Respecto del modo de concebir e interpretar el universo, la cosmovisión, tercer nivel de las operaciones transculturadoras,

---

chinga... ¡Hay que lo empieza sufrimiento mi corazón!... Y cuando estoy para sentirlo su primer golpe de cintariza; entonces que lo despierto donde me ando dormido. Y así, lo quedo con espanto", p. 43.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>20</sup> *Vid.* Ángel Rama, *op. cit.*, p. 47. Cf. T. Navarro Tomás, *La voz y la entonación de los personajes literarios*, México, Colección Málaga, 1976. El de Navarro Tomás es un texto imprescindible en la carrera de letras, Filosofía y Letras, UNAM, y cuyas ausencias notables de los autores que hemos venido mencionando es evidencia de un punto de vista desde y para el canon.

define un salto cualitativo frente al regionalismo tradicional: los narradores de la transculturación, mediante el uso de la ideología y los valores, marcaron una distancia inalcanzable frente a su herencia literaria. Por ejemplo, en torno a la ideología, o sea la concepción de la realidad social, la escala de valores que sustenta, el despliegue de sus intereses y el sector social indígena-campesino, se transforman en un espacio de férrea resistencia frente al asalto de la llamada modernización homogeneizadora. La ideología, los valores, los usos y costumbres, las tradiciones de estos pueblos son un valladar frente a la modernización occidental y a la amenaza que ésta representa. Los narradores transculturales percibieron en las regiones interiores una capacidad genuina en defensa de su identidad cultural; ello les permitió apropiarse de una visión de mundo que derivó en una creación original.

El vanguardismo puso en crisis el discurso lógico-racional que manejaba la literatura derivado de sus orígenes burgueses en el siglo XIX. Tres corrientes latinoamericanas lo utilizarán: la novela regional, la novela social y la realista crítica. Esta corriente europea impactó toda la vida intelectual occidental de finales del siglo XIX y el XX: el pensamiento filosófico y el político, las expresiones artísticas como el futurismo y el dadaísmo, el surrealismo y el existencialismo, un verdadero grito de la moda que se esparció por todos los continentes y espacialmente en América Latina a través de un genial aporte cultural: una nueva visión del mito. Autores tan disímiles como Asturias, Carpentier y Borges lo utilizaron como una categoría que pretendía interpretar rasgos latinoamericanos “en una mezcla *sui generis* con esquemas sociológicos, pero aún la muy franca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América”<sup>21</sup>. La presencia de este mito no ocultaba el pecado original de procedencia y fundamentación de una vanguardia con una perspectiva cosmopolita y universal.

En esa crisis paradigmática de corte occidental, se produce un repliegue regionalista hacia sus fuentes nutricias y se examinan formas culturales arcaicas y que permanecían en el olvido. Es una búsqueda del sentido de plenitud y autenticidad que conservan las culturas ancestrales con base en una férrea resistencia fincada en una herencia cultural y en contribuciones perdurables como la

<sup>21</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, p. 51.

invención mítica. En este redescubrimiento, se reconocen las virtualidades del habla y las estructuras del narrar popular, como señala Rama: “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.”<sup>22</sup> Existió siempre, pero permaneció oculto ante el avasallamiento que significaron el pensamiento científico y el positivismo. Los narradores de la transculturación indagan en zonas profundas y, por ello, descubren una riqueza mítica diferente y opuesta a la convencional del vanguardismo. En otras palabras: intuyen un *pensar mítico* en contraste con un manejo intelectual de los mitos literarios. Por ello, es absurdo el aplicar modelos de mitologías grecolatinas<sup>23</sup> a una literatura que se mueve en otros parámetros, en otras dimensiones, que resiste al análisis tradicional y frívolo.

## Un narrador transcultural del mundo indígena

El escritor Jesús Morales Bermúdez se hermanó, como él poéticamente lo dice, con la comunidad chol. “Los ch’oles nos acogieron y nos hicieron parte de su vida. Logramos la síntesis de lo múltiple para acceder a lo uno en reasimilación misteriosa.”<sup>24</sup> En la zona norte del estado de Chiapas habitan los choles, grupos indígenas de ascendencia maya; en una extensión de 8,420.6 km cuadrados y en cinco municipios: Sabanilla, Salto de Agua, Tumbalá, Tila y Palenque. A los choles se les conoce como los milperos, son descendientes de las grandes culturas del maíz en el sureste mexicano y ellos mismos se conciben como hombres de maíz cuya existencia gira en torno de esta gramínea: “Si hay maíz hay felicidad, hay gusto; pero si no hay maíz, entonces hay hambre y tristeza.”<sup>25</sup> Por su carácter independiente y rebelde no se han

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>23</sup> Carlos Fuentes, en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, afirma: “No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*... ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido... esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno...” (p. 16).

<sup>24</sup> J. Morales Bermúdez, *Memorial del tiempo*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>25</sup> J. Morales Bermúdez *On O T'ian*, *op. cit.* Al respecto dice al autor: “Desde los remotos tiempos de su origen, los choles vivieron y explicaron su existencia en

sometido a terratenientes blancos o mestizos pese a la violencia, despojo de tierras y marginación de que han sido víctimas; tal vez por ello han estrechado sus vínculos comunitarios y buscan la cohesión identitaria. En sus largas peregrinaciones, estos eternos caminantes han acudido a la selva como resguardo, tradición y sustento primordial: la búsqueda de espacios vírgenes para la cosecha del tierno maíz.

A principio de los años setenta se acercó a esta región el joven antropólogo Jesús Morales Bermúdez. Había vivido y sufrido la experiencia del 68 mexicano y, posteriormente, el jueves de Corpus de 1971: grupos paramilitares asesinando jóvenes que reivindicaban las demandas del recién reprimido movimiento estudiantil. Estas traumantes vivencias impulsaron dos salidas entre la juventud mexicana: la opción radical a través de la guerrilla y la *reformista* mediante la incorporación juvenil a movimientos, grupos y sectores de la población mexicana. Entre éstos se encontraban los indios, eterna tentación de las izquierdas mexicanas, pero también a estas comunidades se les calificó como pequeñoburguesas, por *su aferrada y enfermiza posesión de la tierra*, afirmaba una izquierda sectaria y dogmática. Dice Morales Bermúdez:

Se trataba de un esfuerzo por hacer coherentes las inquietudes que siguieron al movimiento estudiantil de 1968 y al Jueves de Corpus: destino generacional. Destino también, que me condujo a vivir entre los ch'oles por un periodo de cuatro años y, dos más, con los tzeltales de la selva y la sierra. Por esos años, gran parte de las preocupaciones de estudiantes, militantes, trabajadores sociales, etcétera, giraban en torno a la construcción de una nueva sociedad; de un hombre nuevo. Se iniciaba el desencanto [...] En el territorio de mi experiencia personal, junto a las preocupaciones de carácter político, procuraba el cultivo de las cuestiones antropológicas y, por supuesto, literarias.<sup>26</sup>

Esta última confesión de Morales Bermúdez, su inclinación literaria, será clave en su labor comunitaria, el urbano que se integra

---

torno al maíz. Los pueblos mayas, sus antepasados directos, habían surgido con el maíz y teniendo a esta planta como apoyo engendraron su grandeza histórica y su concepción del mundo. Es interminable el número de estelas, monumentos y grabados mayas que representan al maíz." (P. 115)

<sup>26</sup> Jesús Morales Bermúdez, *Memorial del tiempo*, op. cit., pp. 9-10.

a una comunidad indígena, que pretende convivir y apoyar a la población chol pero que, en su vínculo, percibe resabios, restos y fragmentados de toda una cultura milenaria con una cosmovisión que era necesario recuperar:

A su aprendizaje profesional había añadido lecturas sobre cuestiones antropológicas... el estudio de la lengua chol le agudizó la sensibilidad y le permitió mayor atención hacia todo lo que viviría. Nunca tuvo prenociones sobre la existencia de mitos o relatos, no fue su intención original hacer trabajo alguno de compilación.<sup>27</sup>

Mediante el conocimiento paulatino de la lengua chol había advertido el posible riesgo de la pérdida parcial o la completa extinción del legado cultural de este grupo: su peculiar cosmovisión, sus hábitos y costumbres milenarias y toda una fuente de sabiduría que había perdurado a través de la oralidad. ¿Testimoniar el fin de una cultura?; ¿testimoniar su decadencia y recoger despojos de un pasado deslumbrante y un presente en ruinas?

Jesús Morales Bermúdez incursionó en un volumen de carácter *híbrido*, *On O T'ian. Antigua palabra* (1984), donde combinó historia y antropología choles; en el capítulo dos desarrolló el tema "Narrativa indígena chol" con el apartado "El alma es un jaguar. Apuntes para una interpretación". Aquí el habla chol —la lengua en acción— ya manifiesta las características propias de esta zona. Habrán de transcurrir dos años más para que el proyecto cristalice con *Memorial del tiempo o Via de las conversaciones* (1986) y escuchar el *castía* o *castilla*, hablado por los memorables personajes de esta narrativa testimonial. Mencionar el hallazgo de un autor que logra por vez primera, en la historia de la literatura indígena mesoamericana escrita por un mestizo, que los indios sean sujetos y que hablen con voz propia tal vez represente muy poco en el universo literario. Sin embargo, cuando en un proyecto de estado, el indigenismo, valiosos literatos mexicanos como Mediz Bolio y Abreu Gómez, Gregorio López y Fuentes y Mauricio Magdaleno no lograron penetrar el alma indígena y menos *atrapar el habla* de sus personajes, pues desconocían los idiomas autóctonos; entonces, con Morales Bermúdez se anuncia el fin de una forma de narrar y el prometedor inicio de la transculturalidad en Mesoamérica.

<sup>27</sup> J. Morales Bermúdez, *On O T'ian...*, *op. cit.*, p. 57.

¿Cuántos antropólogos, etnólogos, científicos sociales, se habían acercado a comunidades indias grabadora en mano, cámara o video con el fin de recuperar ese legado anónimo y milenario? Recordemos a la antropología tradicional afanada en la búsqueda de comunidades aisladas y en la entrevista de los *sabios de la tribu*, en el triste papel de informantes pero valiosísima memoria oral viviente que dictaría un completo repertorio de historias. Morales Bermúdez trastocó las relaciones con los indios pues su propósito no era el de iniciar un trabajo de campo y mucho menos de utilizar como meros informantes a los viejos, *esos ancianos son, ante todo, transmisores y guardianes de la tradición oral chol, ellos la heredaron de sus padres y abuelos*; traía a cuevas valiosas experiencias e instrumentos del mundo *civilizado* pero nunca opuso modernidad a civilización antigua. Ello le permitió establecer el delicado equilibrio entre preservación e innovación. El aprendizaje de la lengua chol fue clave en la incipiente relación intercultural en pleno hábitat chol:

Fue en el curso de esos caminos, reuniones, noches al cobijo del hule y de la tierra, que comenzó a escuchar, muy esporádica, aislada, alguna conversación en la que se mencionaba a la Ch'ujnia al Kitzin o al Witz Ch'en. Fue eso lo que le hizo entender la posible existencia de un mundo que se manejaba bajo parámetros distintos [...] Muy poco a poco dieron a conocer lo que sabían; fueron reconstruyendo el universo de sus antepasados, que el tiempo, desinterés, la presencia brutal e impactante de la modernidad, les había fragmentado hundiéndolo en el olvido. Era el tiempo de la paciencia. Ahí el tiempo se regalaba con una parsimonia exquisita que permitía ver cómo pasaba la vida mientras se consumía un cigarro en la contemplación de la milpa.<sup>28</sup>

En este proceso de un *caxlán* urbano en convivencia fraterna con los choles, sobre todo de Tila y Sabanilla, Morales Bermúdez intuye la posibilidad de traducir una cosmovisión que permanecía en la tradición oral de los sabios choles y cuyo destino era la indiferencia o el olvido. Rompe con viejas prácticas que se servían de ancianos y comunidades; convive y comparte con los indios *sus jornadas de montaña y de pozol, sus veredas, sus suelos para*

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

*pasar la noche, sus sufrimientos, goces y desvelos.* Se le agudiza la sensibilidad al escuchar la palabra chol, *la palabra verdadera, la palabra que se dice entre nosotros, la que da vida, la que da condición de pueblo y sobrevivencia.* También, a diferencia de sus camaradas antropólogos, posee el valor de rechazar la grabadora, memoria fidelísima, y tomar relativa distancia, temporal y espacial, de las charlas y encuentros con los ancianos. Aún el recurso de la tabla de notas es desestimado ante la aventura de la frágil y olvidadiza memoria, como bien lo apunta M. Dauzier:

Las zonas de opacidad proporcionan el relieve que no da ninguna grabación. Si 'el olvido es uno de los fundamentos de toda ficción en los niveles de lo imaginario y del discurso', memoria y olvido son ambos factores totalmente positivos, y es el olvido el que introduce soltura, flexibilidad, en una palabra, cambio por y en la realización individual. Si un motivo escapa repentinamente, más vale regresar, más vale volver a ver a la heroína que es la memoria de la ciudad perdida...<sup>29</sup>

He aquí el portentoso hallazgo y posterior aporte a la literatura latinoamericana y universal que emparenta a Morales Bermúdez con escritores de la talla de Guimarães Rosa y Arguedas, Roa Bastos y el mexicano Rulfo y lo coloca en lugar privilegiado de la narrativa transcultural.

En esta ardua etapa de *interiorizar* toda una cosmovisión influyó la empatía entre dos universos culturales y una especie de deuda moral que el autor retribuye a quienes han abierto corazón y palabra, genuinos protagonistas que, como señala el *intermediario*, "han venido a vivir un tiempo en mí, para no vivir solos; para no volvernos olvido. Con ello intento señalar que no existió un previo trabajo de rescate de materiales, de grabación, elaboración de diario de campo, fichas, sistematización, etcétera"<sup>30</sup>. De nuevo, el ejercicio pleno de una memoria que recupera estructuras mentales y lengua y que repite mecanismos estratégicos sensibles en el acto de escribir: *No he hecho sino abrir la memoria y estructurar los relatos.* En la dificultad entre el escribir y el registrar se opta

<sup>29</sup> Martine Dauzier, "Culturas de tradición oral y poderes de lo escrito", en *La Palabra Hablada*, México, Versión 6, UAM-X, octubre de 1996, p. 68.

<sup>30</sup> Jesús Morales Bermúdez, *Memorial del tiempo.... op. cit.*, p. 11.



por la reiteración, la presencia de aparatos mecánicos/electrónicos obstaculiza la genuina relación.

En Morales Bermúdez se operó ese tránsito de sumarse a proyectos de desarrollo, inicialmente, a la conversión en un *trabajador cultural* esforzado en construir puentes entre dos universos a través de *esa brecha multidimensional* que distingue y separa sus respectivas culturas de las culturas ajenas. En su larga estancia en tierra chol seguramente Morales Bermúdez fue afinando objetivos y metas y finalmente eligió colaborar en la preservación de la narrativa chol como forma de recuperar “una de las concepciones míticas más completas y sólidas que se conservan, para hacerla patrimonio universal y devolverla a los indígenas mismos como testimonio de su originalidad y genio colectivo”<sup>31</sup>. Considera preservar una milenaria tradición manifiesta en la oralidad ante su condición vulnerable frente al cambio social y cultural que un capitalismo depredador, en su fase neoliberal, trae consigo.

La presencia de estos escritores transculturales ha sido fundamental, como continuidad y ruptura, para la presencia visible de la literatura indígena en Latinoamérica. La revisión de obras literarias de escritores en lenguas indígenas demuestra que en la actualidad se trata de hablar desde el interior del diverso mundo indio. Propone, además, repensar la naturaleza de nuestras relaciones socioculturales. Si bien el arte es una expresión transfigurada de nuestra realidad, es también la expresión de la particular cosmovisión india que hace a los seres diferentes y únicos.

La literatura en lenguas indígenas de México sigue el curso de la historia, aferrada a la permanencia y continuidad de la heterogénea comunidad lingüística y cultural del país. La preocupación por hablar desde el interior del mundo indio, común entre la mayoría de los escritores, conlleva a romper con el paternalismo del indigenismo de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, cuya

<sup>31</sup> Morales Bermúdez, *On O T'ian*, *op. cit.* No es gratuito que el autor cite a otra de las personalidades transculturadoras como Roa Bastos, quien afirma: “esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los mitos indígenas, prueban una de las tesis de la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra. Prueban, asimismo, que no sólo las culturas que se proclaman superiores son las que producen las mejores y más altas expresiones artísticas. Prueban que esta superioridad –en el sentido de plenitud y autenticidad– sólo puede brotar de culturas que han logrado un alto grado de unidad y cohesión, como sucede en el caso de las culturas vernáculos” (p. 61).

sombra parece aún perdurar. A través de sus obras, los escritores en lenguas indígenas demuestran que el mundo indio fue y es suficientemente capaz de proponer formas diferentes de pensar el mundo, su sistema, sus vínculos y confrontaciones.

Se puede advertir la preocupación por preservar la cultura ancestral a través de la literatura y otras formas de manifestación artística, ensayística y lingüística, sin que esto signifique estatis- mo sino readecuación (bajo su propia determinación) a las nue- vas condiciones que la historia exige. Se trata, pues, de pensar en la universalidad de lo local, partiendo de las particularidades de la cosmovisión indígena en la que sus protagonistas son el colectivo y el individuo de los pueblos indios.

Con la emergencia de la literatura en lenguas indígenas en su forma escrita, que indudablemente rescata el carácter oral de sus manifestaciones literarias, que antes y ahora, fue y es, el recurso expresivo de la memoria histórica de nuestros pueblos, podemos afirmar que asistimos no sólo a la declinación del indigenismo en todas sus variantes sino a su sepelio. Es el tiempo en que el mo- vimiento de escritores indígenas del continente, en el que México es uno de los principales protagonistas, levanta la voz y deja atrás su relativo silencio para ser el protagonista de su propio destino. Las obras en lenguas indígenas dan cuenta de la multiculturali- dad y lingüística mexicana, y hace evidente su pretensión de una búsqueda de unidad considerando la diversidad. Se puede afirmar que la mayoría de las obras escritas en la actualidad responden al llamado del momento histórico. No hay literatura que no hable de los problemas del hombre y su tiempo. Toda historia está escrita con voces entrecruzadas, donde los hilos lingüísticos y culturales se conjuntan respetando sus diferencias.

Por otro lado, los escritores en lenguas indígenas proponen una poética diferente y una forma particular de simbolizar los elementos y fenómenos del cosmos, e invita a los lectores a entrar por los laberintos de la creación y la reflexión, con el sano afán de hacer conocer las diversas líneas de pensamiento indígena. La variabilidad y diferenciación tanto estilística como temática de los autores, es el fruto de la diversidad cultural mexicana y de la compleja realidad de las mentalidades que crean y recrean el mundo para motivar la continuidad de la existencia.

¿Cómo o de qué manera abordar el problema de una crítica cerrada cuyos cánones determinan los valores y la jerarquía de las obras? La globalización, como lo señala Castells, profundiza

la contradicción entre el proyecto hegemónico de pretensión totalizadora y la otredad, sujetos subalternos, que no sólo no se identifican con este proyecto, sino que lo rechazan en niveles que llevan a los fundamentalismos. La lucha por el reconocimiento del otro parte de la verdadera y genuina comprensión de una cultura propia, con valores y expresiones simbólicas diferentes. La mirada desde la crítica eurocentrista, que no reconoce la diversidad, es la expresión de dogmatismo e incapacidad de responder a una coyuntura histórica en la cual el multiculturalismo, el sujeto múltiple encarnado en indios, mujeres y minorías de todo tipo, tiene cada vez mayor presencia.

## Bibliografía

- Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana* (selección y prólogo de Ángel Rama). Quinta edición. México, Siglo XXI, 1989.
- Barrera Enderle, Victor. *Literatura y globalización*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México, Ciesas-SEP, 1987.
- Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- Colombres, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
- . *América como civilización emergente*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.
- Dauzier, Martine. “Culturas de tradición oral y poderes de lo escrito”. En *Versión 6. La palabra hablada*. México, UAM-X, 1996.
- De Vos, Jan. *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la selva lacandona. 1959-2000*. México, Ciesas-FCE, 2004.
- Kush, Rodolfo. *América Profunda*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- . *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (edición a cargo de Francisco Amezcua). México, Ediciones Taller Abierto, 1998.
- Maturo, Graciela. *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.
- Bermúdez Morales, Jesús. *ON O T'IAN. Antigua Palabra. Narrativa indígena Chol*. México, UAM-A, 1984.
- . *Memorial o vía de las conversaciones*. México, INBA-Editorial Katún, 1987.
- . *La espera*. México, Cifra Ediciones Limitadas/ICHC, 1994.
- . “¿Literatura o antropología? Las peripecias de la escritura en el testimonio de un escritor”. En *Eslabón, tras eslabón. Los nexos entre la antropología y la literatura* (edición a cargo de Francisco Amezcua). México, Ediciones Taller Abierto, 2004.

- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3ª edición, México, Siglo XXI, 1987.
- . *Literatura y clase social*. México, Folios Ediciones, 1983.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- . “La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana”. En *Versión 6. La Palabra Hablada*. México, UAM-X, octubre de 1996.

Carlos Gómez Carro\*

### Resumen

El desplazamiento hacia la forma es lo que ha caracterizado a los estudios literarios y estéticos a partir del siglo XX. Una forma que, en última instancia, pregona la ausencia o, al menos, la posibilidad de prescindir del autor e, incluso, del lector. Bajo esta premisa, que arranca con el formalismo ruso y que en la deconstrucción derridiana encuentra su eslabón más reciente, el autor, más que crear una obra, delinea un estilo, sobre el que se monta una retórica literaria. Pero el sentido no cesa. Entre los antiguos mexicanos se pensaba que los libros se escribían con la tinta negra del pensamiento y la roja del corazón. Ninguna sin la otra. El ser humano histórico subyace ante la forma hueca y estilizada, y se apropia de su escritura en el tiempo definido por su acción.

### Abstract

The shift to form is what has characterized the literary and aesthetic studies in the twentieth century. Such form that, ultimately, preaches the absence or, at least the possibility, of dispensing the presence of the author and, often, of the reader. Under this premise, which starts with Russian formalism and in Derrida's deconstruction finds its newest link, here the author, rather than creating a text, outlines a style that is mounted on the literary rhetoric. But sense does not give up. Among the ancient Mexicans it was believed that the books were written thought with black ink and heart with red ink. Neither without the other. The historical human being rests behind in front of an empty and stylized form and make his way to writing int the time defined by his action.

<sup>1</sup> *In tlilli in tlapalli*. En náhuatl, "La tinta negra y la tinta roja".

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Es posible, quizás, ubicar el nacimiento del pensamiento contemporáneo en literatura en un ensayo del teórico ruso Viktor Borisovich Shklovski, *El arte como artificio*, difundido hacia 1916 dentro del ámbito del pensamiento formalista y que se proponía revertir de un modo sustancial lo que hasta entonces se pensaba acerca del quehacer literario. En ese ensayo se sustenta la idea de que el arte, especialmente el literario, es el resultado de un efecto predeterminado, de un procedimiento que define la pauta estética bajo la que se produce la obra literaria. Razonamiento que, bajo otras modalidades, ya se encontraba en el aire. Es sabido el artificio que aplicara Allan Poe en la concepción de su famoso poema *The Raven* (1845), advertido en la exposición que el mismo poeta hacía del proceso que había seguido para la gestación de su obra, y que se proponía desestimar, nada menos, la idea de la inspiración como motor de la creación artística.

El alarde de Poe era, en gran medida, el de una época en la que la confianza en la ciencia era absoluta, y así como la ciencia, bajo esa fe, podía determinar el mecanismo de lo real, y manipularlo, de ese modo el artista podría hacerlo con el arte. Una combinación efectiva de ingredientes (lluvia, soledad, un busto blanco de Palas Atenea, culminada con la imagen soberbia de un cuervo y su infame y catártico *leit motiv*) podían recrear las condiciones emocionales, afectivas, intelectivas, propias de la poesía; la poesía no escondería más su misterio.

Lo que Shklovski agregaba, junto a la *troupe* formalista, era que ese misterio se encontraba en la forma, antes que en el contenido; antes, sobre todo, que en la imagen. El misterio, incluso, cambiaba de nombre, se llamaba *extrañamiento*. Al extrañarse la forma y llamar la atención sobre ella, el contenido se revitalizaba, la obra artística recuperaba su capacidad para asombrarnos. La novedad no se encontraba ya en el contenido, en la originalidad de la imagen perdurable, aunque en ella se hiciera explícito el efecto, sino en el modo de expresarla, pues lo “perdurable” era sólo un artificio de la forma, antes que de lo enunciado.

El ánimo formalista no desestimaba su fe en la ciencia, pero lo centraba, sobre todo, en un ánimo revolucionario: una vuelta a los planteamientos acerca del origen del arte y la literatura. Su idea de

misterio era que existía algo propiamente literario en la obra literaria, identificable, y que tal cualidad se encontraba en su planteamiento. No deja de llamar la atención que esa rebelión formalista tenía y no algo de platónica. Lo literario era como la búsqueda que el griego hiciera de la belleza, de lo bello intrínseco y partícipe de todas las cosas bellas. Sin embargo, en el caso formalista, no se trataba de una “idea”, sino de un asunto plenamente materialista, pues la fenomenología del extrañamiento se concretaba en algo perfectamente identificable, así sea a manera de procedimiento.

El error de la crítica soviética al método formalista de análisis, comenzando con el bautizo “formalista” asignado por Trosky, fue considerar que se trataba de formas vacías de significado, en donde se encontraba ausente la historia; reproche que después repetiría en algún grado Mijail Bajtín. Esto se veía en gran medida reforzado por el hecho de que el mismo Shklovski reconocía que los temas literarios eran más bien repetitivos, que era el cambio de su forma lo que les regresaba su frescura y originalidad. El extrañamiento formal les otorgaba su fuerza expresiva y no la imagen en sí. Octavio Paz, en nuestro ámbito, expresaba hacia la mitad del siglo pasado y a su modo la misma idea, cuando afirmaba en *El arco y la lira* (1956) que la originalidad es vuelta al origen; la poesía, ejercicio de revelación, consiste en hacer percibir al mundo en su otredad: no como es, sino tal como puede ser; un efecto sobre las palabras que el lector es capaz de recrear en su lectura (un poema es la lectura de ese poema, se congratulaba en señalar el poeta). La idea del extrañamiento formal se encuentra aquí implícita, la de que el modo como son dispuestos los elementos verbales, su puesta en escena, son los que le permiten al lenguaje recuperar su intensidad originaria. Juan José Arreola decía, por su parte, como un reconocimiento complementario de las repeticiones temáticas en el ámbito de la literatura, que los tres grandes temas de la poesía eran: el amor, la vida y la muerte. El poeta español Miguel Hernández lo expresaba a su vez de un modo lacónico y espléndido, sucesivo e impecable y casi absoluto:

Llegó con tres heridas:  
la del amor,  
la de la muerte,  
la de la vida.



Con tres heridas viene:

la de la vida,  
la del amor,  
la de la muerte.

Con tres heridas yo:

la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor.

Hacia 1941, Jorge Luis Borges divulgaba en su asombroso libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, después integrado en *Ficciones* (1944), la idea de que el universo, y Dios, se encontraba contenido en una biblioteca; la idea desconcertante de que el todo se encuentra inscrito en una de sus partes, ya sea en un libro o, más aún, en una letra de ese libro. En el cuento, que en mucho es un ensayo clave del siglo XX, *La biblioteca de Babel*, se nos provee de la noción de que el universo es, sobre todo, un universo verbal, o que en ese universo verbal es posible cifrar la totalidad del cosmos, constreñido dentro de una sucesión sistemática y permanente de diferenciaciones fonéticas. En la biblioteca –universo profuso de signos salmódicamente reiterados– se articularían de manera sucesiva veintidós letras del alfabeto, la coma, el punto y el espacio en blanco –veinticinco signos en el total de la ejemplificación–; en libros de formato idéntico, apilados en estantes repetitivos, a lo largo de un laberinto de celdas multiplicadas *ad eternum*. Una diferenciación formal infinita. El narrador habría descubierto que en esa articulación obsesiva e impecable, toda combinatoria de signos era factible y necesaria, irremediable, y que en esa combinatoria incesante se encontrarían todos los libros, y en esos libros todas las historias posibles e imposibles. El mundo contenido y justificado en una sucesión formal de signos articulados.

No es difícil pensar, entonces, que si en el centro del arte se encuentra la combinación formal, se entiende lo que George Steiner suponía, el que la música, forma pura, sucesión alternante de sonidos armónicamente diferenciados –tiempo fuera del tiempo, apunta el escritor–, resulte el arte paradigmático a sus ojos, el arte de las artes. Lo dice Steiner al citar a Lévi Strauss: “La creación de la melodía es el supremo misterio del hombre.” Sin embargo y a fin de cuentas, en la literatura, en la escritura toda, los veintidós

fónemas en el caso del español, son –como en la alegoría borjeana aludida–, en principio, sonidos, eufonía literaria; disposición temporal en una línea horizontal, sobre la que se genera el sentido. Literatura, sentido montado al modo de una articulación musical. O bien: música, literatura desprovista de anécdota.

No resulta incongruente advertir el salto de la pretensión formalista a la formulación que hace Jacques Derrida en nuestros días acerca del problema. La *diferencia* que es diferenciación y posposición. Al diferenciar se difiere el sentido. El sentido, pues, no acompaña de manera simultánea a su articulación. A la articulación le sigue el sentido. El sentido surgido del extrañamiento formal. Un orden –que no soslaya la ecuación que sobre este concepto propusiera Foucault– de aparición: primero la forma, luego el contenido; fórmula que anula en gran medida al segundo, lo hace prescindible. El sentido es consecuencia diferida, en el postulado de este orden, en tal disposición. Lo cual no se contradice, e incluso se reafirma, en la escenografía teórica de Saussure acerca del lenguaje, que en su descripción acerca del signo lo concibe como la unión del significante y el significado, en donde no deja de producirse el rumor de que el segundo es lo accesorio, lo que acompaña al significante. El lenguaje como una ruleta de significantes donde el significado siempre es pospuesto.

## II

Y aunque se pudiera advertir una secuencia lógica en la reflexión que alrededor de la primacía de la forma sobre el contenido se ha desarrollado desde los inicios del siglo XX, no hay tal; no del modo, al menos, que pudiese sugerirnos una genealogía. En principio, porque las tesis formalistas no alcanzaron una divulgación universal, sino hasta que, como es sabido, en los años sesenta del siglo pasado, Tzvetan Todorov las difundiera en Occidente. Aquí también hubo una diferencia, una posposición, en el sentido derridiano.

No se trata, entonces, de un árbol genealógico, sino de nociones que se gestaron, en ocasiones, de manera independiente, no obstante participar de un ideario común. Como si en ello se ratificara, por una parte, la idea de Oswald Spengler de que la cultura es un todo orgánico en donde un desarrollo científico se corresponde de un modo secreto con una revolución o con la aparición de una nueva tendencia en el arte. O, como pretende Gilles Deleuze

y Félix Guattari, lo que se propicia es un rizoma, expandido de manera horizontal y no al modo de un modelo arbóreo, de manera que la aparición del formalismo ruso se propicia a partir de fuentes distintas, aunque paralelas, a aquellas que permitieron el surgimiento de la lingüística saussuriana.

En nuestro medio, la estilística pregonada por Alfonso Reyes define a su modo la misma ecuación formalista, sólo que al mecanismo de experimentación formal lo denomina *estilo*; en el estilo es donde encuentra la literatura su extrañamiento. En el estilo se funda la naturaleza literaria, y más, denominará el estudioso en *El deslinde* (1944) “literatura ancilar” a la trasposición del estilo literario en la naturaleza de textos que en su origen no lo son. La literatura ancilar lo es porque en ella se advierte la impronta del estilo literario, más allá de si el asunto lo es o no. La literatura y su extrañamiento como un artificio denominado estilo y no como un sumario de géneros. El extrañamiento literario, al ser focalizado en el estilo, convierte a la literatura en un modo peculiar de emplear el lenguaje, antes que definirse a partir de la materia abordada. Dicho de un modo contundente: lo literario es el estilo. Lo literario es una impronta.

En el estilo se concentraría lo que René Wellek y Austin Warren, en su *Teoría literaria* (1949), denominan el *lenguaje literario*, opuesto al científico y diferenciado del coloquial. El lenguaje literario, caracterizado por ambos teóricos, como una verbalización que procura llamar la atención sobre sí misma (el lenguaje crea su propia realidad, y su contexto es el propio lenguaje). Al llamar la atención sobre sí mismo, el lenguaje literario acentúa el fenómeno de la posposición del sentido, que si en la noción derridiana ocurre en todo el lenguaje, con Wellek y Warren, queda de manifiesto como una cualidad intrínseca del lenguaje literario que aquí queda exhibido bajo la denominación estilo.

Si el asunto lo observamos desde la perspectiva propuesta por Roman Jakobson en su modelo de comunicación (1948), esa atención del lenguaje literario sobre sí mismo es ubicable en la *función poética*, bajo la que se reitera este mismo patrón. Lo poético sería ese modo de referirse a sí mismo del lenguaje literario, en tanto que la función poética es precisamente aquella que llama la atención sobre el mensaje, antes que en cualquier otro elemento discursivo; aunque dicha predominancia –a fin de cuentas, un modo de posponer el sentido al hacer hincapié en el mensaje, y diríamos, en la *forma del mensaje*– no elimina las otras funciones, y esto

es de suma relevancia. Como sabemos, Jakobson formó parte, en sus orígenes, del movimiento formalista y, por ello, de la tradición rusa acerca del lenguaje. Su idea de la comunicación se distingue de las proposiciones saussurianas en cuanto que no funda su dialéctica en las solas oposiciones del lenguaje –lengua-habla, significado-significante, paradigma-sintagma–, sino en la que surge entre el emisor y el receptor, con el mensaje como el elemento central de esa relación denominada después por Bajtín, *diálogo*.

El dialogismo que pregonara Bajtín sería en este enfoque el nudo articulador del lenguaje y no las dicotomías inherentes en el lenguaje. El lenguaje, para Bajtín, es diálogo o no lo es; en cambio, para Saussure y sus sucesores dentro de la tradición occidental, el lenguaje existe sin interlocutores. El propósito visible de Bajtín es refutar esa notoria autonomía que adquiere el lenguaje en la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure. En éste, el lenguaje pareciera depender y generarse a partir de su sola articulación, en donde los sujetos que se comunican entre sí son accesorios. El lenguaje y sus dicotomías son esa “Biblioteca de Babel” en donde el ser humano se encuentra inmerso, pero de la que es un elemento prescindible, pues el lenguaje, con su combinatoria refulgente y diferenciadora, pertenece a la eternidad: es en la eternidad misma donde el ser humano es diferible.

Si observamos de este modo la adecuación teórica de la noción del dialogismo bajtiniano que desarrollara Julia Kristeva dentro del pensamiento francés, denominada *intertextualidad*, previa y prolegómica de la teoría derridiana acerca de la diferencia, observamos que no se trata sólo de un ejercicio de nomenclatura. En la noción bajtiniana, el interlocutor siempre está presente, al menos de manera implícita, en el sentido de que siempre se escribe para alguien –siempre se lee a alguien–; la noción de diálogo parte de esa interlocución necesaria. En la perspectiva de Kristeva, el intertexto no es un diálogo entre un emisor y un receptor, sino un “diálogo” entre textos: su diferenciación excluyente. La diferenciación intertextual que, asombrosamente, prescinde del diálogo entre autor y lector, o que es pospuesto. De hecho, con esta posición se reafirma la idea de “la muerte del autor”, en el sentido de que deja de ser quien define el sentido de lo escrito, para ser el solo lenguaje quien discurre en los textos. Sin embargo, el estilo pareciera resistir a esta posposición, tal vez de ahí el que Tomás Segovia concibiera la idea de la poesía como un ejercicio de resistencia.

¿Qué es el estilo, entonces? Es una impronta, una huella dactilar y ocular. Es, en la concepción de Roland Barthes, parte de la naturaleza humana, su singularidad temporal. Si en el mito, el verbo encarna en el hombre y se hace historia; el estilo viene a ser, como complemento de esta idea, *carne espiritualizada*. El estilo es la historia humana. El estilo es una intencionalidad histórica. El estilo es la rebelión humana frente a la parsimonia sucesiva y divina, intemporal, del significante.

En el México antiguo, anterior a la Conquista, más que a partir de oposiciones, como es común en Occidente, la realidad se gestaba en función de relaciones complementarias denominadas por Ángel María Garibay *difrasismos*. Algunos de ellos revelan la singularidad del pensamiento nahua en la que se sintetizan relaciones que nosotros advertimos como opuestas, pero que en el entorno nahua eran complementarias, necesariamente complementarias: lo femenino y lo masculino, lo eterno y el instante, el pensamiento y la guerra, la flor y el canto. En esta última relación se definía lo que para ese mundo consistía la sabiduría: flor y canto, *in xóchitl in cuicatl*. Lo eterno y lo transitorio, el instante móvil de lo epifánico. Más que combinatoria, la fusión del instante perdurable de la flor y la sucesión armónica del canto. La sabiduría era acto, relación: cuando la flor se hacía canto; cuando el canto era flor: música. La escritura, los libros, también se definían a partir de la conjunción de dos realidades que dejan de oponerse al reconciliarse. Se escribe desde la tinta negra, pero también desde la tinta roja, *in tlilli in tlapalli*. La tinta negra es el pensamiento; la roja, la sangre del combate: el estilo. Las dos se reúnen en el libro, en la escritura. Una en la otra. Combatir sin pensar, no es combatir; pensar sin transformar, no es pensar. Pensar al actuar; actuar al pensar. Escribir sin la tinta roja, sin estilo, no es escribir. Combatir sin la tinta negra, es estéril, vano: *insustancial*. Es a lo que lleva la sabiduría del rostro forjado en un corazón templado, *in ixlli in yólotl*. De hecho, el sabio debía disolver las diferencias en un concilio; pasar de su análisis a su síntesis. Dejar de oponerlas.

Se escribe con la tinta roja del pensamiento y con la roja del corazón y del estilo. Con el pensamiento actuante, en tal síntesis. El pensamiento actuante es la historia, la impronta humana expresada con el estilo. El estilo es la intervención armonizante del

pensamiento sobre el *logos*. Música fuera del tiempo ejecutada en el tiempo. El estilo es cuando alguien, el ser humano histórico, decide interrumpir la solemne sucesión diferenciadora del signifi-  
ficante y le impone un sentido. El verdadero momento de creación; de la creación humana. El ser humano *es* en la historia y en la escritura. El artista, al escribir, juega con formas puras –sucesivas, diferenciadoras–, pero a sabiendas de que al elegirlas se encuentra consigo mismo y su historia: está presente en su estilo. El estilo no revela el misterio, sólo lo anuncia y lo ilumina. Hace que el lenguaje encarne.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México, FCE, 1996.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. En: *Obras completas XV*. México, FCE, 1963.
- Todorov, Tzvetan (ant.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1953.



# LA CUESTIÓN DEL ESTILO, O LOS RECURSOS DEL ÉXTASIS EN EL SISTEMA DE LA ORALIDAD

Adolfo Colombres\*

## Resumen

En este ensayo caracterizo el estilo oral. Primero distingo entre éste y el estilo escrito, hoy simplemente llamado literario: de carácter individual, exclusivo, autoral, incluso ideológico y elitista. En cambio, el primero tiene una base social y es expresión de toda una cultura. Entre sus características ejemplifico: el uso de la voz según el rol del que habla; las muletillas o lugares comunes, expresión de una verdad social y conservación de la memoria colectiva; las fórmulas mnemotécnicas como símbolos del imaginario social; el valor ejemplar de los hechos, con sus unidades temáticas bien definidas, las cuales no responden al orden causal propio de la literatura escrita; el valor sagrado de la palabra con su variable grado de improvisación; el verso, el ritmo, la trama no climática, los elementos no lingüísticos, tales como la gestualidad, que economiza la palabra y contradice o añade información; los movimientos corporales, la indumentaria, el contexto ritual, y todo aquello que resulta necesario para la comprensión de la literatura oral y su estilo.

\* Narrador y ensayista argentino. Se graduó en Derecho y Ciencias Sociales y, posteriormente, realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Algunos de sus libros de ensayos: *América como civilización emergente* (2004); *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2005).

“La cuestión del estilo, o los recursos del éxtasis en el sistema de la oralidad” es el capítulo 2 del libro: *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura* (1997). El maestro Adolfo Colombres generosamente nos ha autorizado a reproducirlo en nuestra revista.

Consideramos importante incluirlo aquí por tratarse de una revisión de la narración oral y de sus peculiaridades, algo que es anterior a la existencia de la literatura escrita. En su análisis, Colombres nos advierte del extraordinario fenómeno de la oralidad, mismo que tendría que continuar siendo objeto de estudio tanto como la literatura escrita. Por la misma razón, en el texto el lector encontrará referencias al capítulo previo, que no se incluye. [Nota de los editores]



## Abstract

In this study characterize the oral style. First establish differences between oral and writing style, now simply called literary: wich is of individual nature, unique, of the author, even ideological and elitist. Instead, the former has a social basis and it is the expression of an entire culture. Among its features we find: the use of voice according to the role of the speaker, the filler words or platitudes, as expression of a social truth and preservation of collective memory mnemonics formulas as symbols of social imaginary, the exemplary value of the facts with its well-defined thematic units, which do not answer to the causal order of the written literature, the sacred value of the word with its variable degree of improvisation, the verse, the rhythm, the non clicmatic plot, non-linguistic elements, such as gestures, which saves the word and contradicts or adds information; body movements, costumes, the ritual context, and all that is necessary for the understanding of oral literature and its style.

Como no podía ser de otro modo, la declinación de la literatura oral arrastró a los estilos orales de narración y canto —los que más allá de la creatividad de cada intérprete tuvieron siempre un amplio sustrato social—, por lo que la cuestión del estilo se fue convirtiendo en algo completamente personal y ejercitado a través de la escritura. Se llamó entonces estilo, en lo literario, al uso privativo del lenguaje escrito, a lo que distingue e identifica a cada autor y no a lo que caracteriza a cada género en las prácticas narrativas tradicionales. Es decir, a la realización en un cuerpo de escritura de un idiolecto con pretensiones de exclusividad, tanto más exageradas cuanto más erudita, refinada y selecta se presenta una escritura. Lo que no debía pasar de un sello particular se erigió en muchos casos, bajo el impulso de las corrientes formalistas, en una ideología de la escritura, llave de poder al servicio de una elite que imponía a su arbitrio las modas, las reglas de oro a las que los demás debían someterse.

Si la literatura escrita borró en su casi totalidad la base social del estilo, es por la eliminación que produce no sólo de los elementos expresivos no lingüísticos de la forma, sino también de buena

parte de los lingüísticos, empezando por la misma voz. Se podría decir entonces que el pase a la escritura consume el aburguesamiento de la palabra, pues en la mayoría de los casos al narrador no le interesará expresar los valores de su cultura, enriquecer una tradición creando dentro de su cauce, sino explorar y exhibir su subjetividad con ínfulas de autonomía. La exaltación acrítica e incondicionada de la libertad creativa resulta de privilegiar lo individual frente a lo colectivo, de la idea de que no son los pueblos los que elaboran de un modo solidario y compartido su cultura, aportando cada cual lo suyo, sino de que ésta es obra de genios solitarios, de creadores natos que reducen a los otros miembros de la comunidad a la mera condición de receptores pasivos. Abolidas estas referencias colectivas, pocos rasgos restarán para diferenciar la producción literaria de los distintos pueblos.

Entre los elementos lingüísticos a tomar en cuenta para caracterizar la base social del estilo estarían en primer término las particularidades del uso de la voz, la que suele ponerse en función del personaje, para dar cuenta de su condición social y humana. En África, la voz del rey es siempre imperativa, irrefutable pero no gritona. La del gigante, una voz antipática, ronca, de hombre malo. La del niño, fina, rápida, balbuceada. Las almas del otro mundo hablan por la nariz, con un tono gangoso. Los dogón se refieren al “aceite” de la palabra, elemento que afecta a la vez el timbre de la voz y la naturaleza de las palabras pronunciadas. No conciben palabras amables dichas con una voz ruda y fuerte. La voz de la mujer posee más “aceite” que la del hombre. Éste habla con palabras rudas, con rapidez e impaciencia, por lo que su voz corresponde a la estación de la seca, época en la que el tiempo es seco y quemante. La palabra de la mujer es en cambio dulce, lenta, de tono poco elevado, porque su virtud es la paciencia. A su tono de voz corresponde la estación de las lluvias, época del trabajo colectivo, en el que se habla poco y dulcemente. La palabra que concentra la mayor cantidad de “aceite” es la cantada. Este rico pensamiento sobre la voz permite elaborar una semiología de los tonos, que estará presente en toda narración, como un componente más del estilo. De ahí que el *griot* dogón disponga de ocho voces, que están en relación con la dicción poética y el arte de la palabra. Ellas son: la palabra dulce; la mala palabra; la palabra ascendente, que al explayarse eleva su tono y grita cada vez más fuerte; la palabra que se posa, propia del fin del discurso; la palabra clara; la palabra susurrada, propia de las confidencias; la palabra de llamado;

y, por último, la palabra sorprendente, que habla con metáforas y enigmas.

Otro elemento lingüístico de gran importancia para caracterizar un estilo social es la fórmula o lugar común, muletilla fija o recurrente en los relatos del mismo tipo. En sentido estricto, las fórmulas serían conjuntos de refranes y frases hechas que se interpolan a una narración o poesía, y que por su carácter colectivo sirven para anclar las composiciones en una cultura determinada, ya que por ella se las identificará como propias de un grupo social. Para Paul Zumthor, la fórmula constituye una *Kulturgestalt*, un dinamismo formalizador que es propiedad colectiva de un grupo humano y no de un determinado individuo.<sup>1</sup> La fórmula alcanzaría así una propiedad generativa que nos remite a un conjunto de correspondencias fonéticas, sintácticas, léxicas, rítmicas y semánticas, que testimonian la aceptación del narrador o cantor de los valores de un grupo social. Esto no desmerece el valor de las obras, a menos que nos rijamos por un idealismo estético centrado en el genio individual, en la originalidad entendida como aporte personal y no como fidelidad a un origen. El mismo Borges fue capaz de reconocer que los lugares comunes (es decir, las fórmulas) suelen estar repletos de verdad. Por otra parte, en la mayoría de los casos el intérprete retiene un margen de libertad creativa, pues la sociedad no sólo le confía la misión de conservar su acervo sino también la de enriquecerlo. Con frecuencia las fórmulas alcanzan un alto valor metafórico, una fuerza poética que justifica su conservación por la memoria colectiva. O sea que así como ésta decide atesorar largos poemas épicos o relatos sagrados, guarda también las expresiones felices creadas por un poeta, narrador o chamán, incorporándolas al acervo simbólico bajo la condición de fórmulas.

El uso de fórmulas suele ser algo muy frecuente en el discurso religioso, y no sólo en las letanías y otras oraciones de base repetitiva. *El cantar de los cantares*, probablemente el texto mejor escrito de la Biblia, posee una estructura formularia y constituye una *summa* del estilo oral de la Palestina de esa época. En un himno guaraní de 109 “versos”, Calvet encontró casi un 75 por ciento de recurrencias, de repeticiones que determinan ampliamente la forma fónica del texto, pues, como en la puntuación, se escucha la reitera-

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 117.

ción de las fórmulas, de ciertas estructuras cerradas que asientan el estilo oral en la redundancia y el estereotipo.<sup>2</sup> Claro que en otros himnos guaraníes la proporción es sensiblemente menor, lo que abre ya un margen considerable a la libertad creativa personal dentro de lo social del estilo del *ayvu porã*. El *Rabinal Achí* muestra también una elaboración formularia, pues cada parlamento se abre o se cierra con la frase “Así es mi palabra, en la faz del cielo, en la faz de la tierra”. En las antiguas canciones de gesta francesas, del 30 al 40 por ciento de los versos eran fórmulas reconocibles. En Argelia, por influencia de *Las mil y una noches*, los cuentos abundan en fórmulas arcaicas, que marcan sobre todo el comienzo y el fin. El estilo del *griot* no se sustenta en la memorización extrema, sino en cierta libertad de improvisar que hace de cada interpretación un hecho singular, no repetible en los mismos términos. Puede abreviar algunos pasajes, estirarlos, jugar con las repeticiones, interpolar proverbios (algunos de ellos rimados), canciones y máximas de su tradición cultural, así como incluir elementos que actualicen el relato, reafirmando su sentido. Su interpretación suele comenzar abruptamente, con una palabra cantada en alto tono e incluso gritada, para pasar luego a la salmodia y concluir con un tono grave y descendente. En la salmodia alterna lo hablado con lo cantado, y su palabra se acompasa al ritmo de su instrumento. Los *sgrung-mjan* del Tíbet utilizan un gran número de aforismos y dichos para presentar a los personajes y explicar la situación en que se encuentran, mediante procedimientos que constituyen fórmulas inmutables. Caracteriza el estilo de dichos cantores la alternancia de narraciones en prosa, recitadas a toda velocidad, con el canto de versos de siete a ocho sílabas.

A veces las fórmulas son rimadas, lo que las torna más visibles. Éstas abundan en los cuentos sicilianos, a los que dotan de un gran encanto. Refiere Ricardo Palma que en el Perú se cerraba las historias con un “Pin-pin, San Agustín / que aquí el cuento no tiene fin”. En Chile era común hacerlo con un “Y se acabó el cuento y se lo llevó el viento; y todo el mal es ido, y el poco bien que queda sea para mí y los que me han oído”. Se puede considerar también formulario el recurso de la duplicación o triplicación de palabras. Así, por ejemplo, los tupí dicen “corrió, corrió, corrió”.

<sup>2</sup> Cf. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris, PUF, 1984, pp. 35 y 39.

No se puede desdeñar el fundamental rol mnemotécnico que cumplen las fórmulas. En la cultura de la oralidad, todo despliegue narrativo o poético que no apele a ellas y otros elementos mnemotécnicos está condenado al fracaso, pues luego no podrá ser recuperado con cierta fidelidad. Podría recuperarse a lo sumo el núcleo temático (aunque quizá no íntegramente), pero no ciertas palabras y frases que resultan claves al mismo. Las fórmulas marcarían así lo que debe ser recuperado del relato, o su esqueleto verbal.

Las fórmulas tienen también otras virtudes, como la de ubicar un texto (narración o poesía) dentro de un género o de una determinada zona del imaginario social. El “Había una vez...”, por ejemplo, nos remite a los cuentos de hadas de Europa. En la narración de los mitos americanos hay fórmulas que nos sitúan de entrada en el tiempo y el espacio sagrados, diferenciando lo que el narrador vivencia como realidad de lo que considera una ficción. En algunos casos, las fórmulas iniciales se acompañan con música. Así, en los *mvets* de los fang de Camerún (llamados de este modo por el instrumento musical que los acompaña), cada canto, relato o recitado se inicia con un solo de cítara que acompaña a las fórmulas. El canto y la música, de más está decirlo, actúan también como elementos mnemotécnicos, por su valor rítmico. Aún hoy recordamos las letras de las canciones silbando su melodía.

Todo relato posee núcleos temáticos, elementos de gran valor generativo que pueden establecer o no entre sí un orden cronológico. Cabe destacar, respecto a esto último, que el mundo de la oralidad no abunda en cronologías, pues en gran medida éstas son hijas de la escritura. Por otra parte, el pensamiento paradigmático que rige la oralidad se preocupa poco por la relación temporal entre los acontecimientos. Lo que cuenta son los hechos mismos y su valor ejemplar. El bardo dispone de un caudal de unidades temáticas y de fórmulas lingüísticas que serán su acervo, la materia prima de sus composiciones, las que en su forma final, concreta, tendrán mucho de improvisadas. La oralidad apunta a la estructura episódica en la narración larga, pues es la única manera de manejarla, como afirma Walter Ong.<sup>3</sup> No hay que ver por eso en la epopeya oral un gran despliegue de la imaginación creadora del bardo, sino más bien la habilidad del intérprete, a menudo ad-

<sup>3</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1980, p. 141.

mirable. Éste recrea temas e interpola fórmulas lingüísticas del acervo colectivo, lo que no descarta que pueda imprimir a la composición algún sello personal. Narra cada vez un episodio, y si cuenta o canta más de uno, no lo hace siguiendo un orden temporal. Ong comenta el caso de Caandi Rureke, cuando se le pidió que narrara todas las historias que conocía de Mwindo, el héroe nyan-ga. Tras reponerse de la sorpresa de pedido semejante, se abocó con paciencia a la tarea, que le demandó doce días y lo dejó agotado.<sup>4</sup>

La escritura permite el acopio y ordenamiento de los materiales, con lo que se introduce en ellos una temporalidad y una lógica de la que carece la oralidad. Ello no implica afirmar que el pensamiento que sostiene a esta última es ilógico o prelógico, o que se mantiene ajeno a las relaciones de causalidad. Lo que sí resulta claro es que la falta del apoyo que proporciona la técnica de la escritura le impide o dificulta establecer largas secuencias causales y un complejo nivel de abstracción. Las largas secuencias que se producen en la oralidad, observa Ong, no son analíticas sino acumulativas.<sup>5</sup> La lógica formal fue obra de la filosofía griega, y un resultado de la asimilación profunda de la escritura alfabética. La *Iliada* y la *Odisea* suelen ser citadas como ejemplos de obras básicamente orales de largo aliento, pero para alcanzar este cometido debieron recurrir a las fórmulas, hasta el punto de que se considera que la mayoría de sus versos constituyen fórmulas identificables. A fin de ordenar temporalmente las secuencias narrativas, muchos pueblos utilizaron estelas y tablillas con signos que sirvieran de guía, e incluso calendarios que se proyectaban al *illo tempore*, como el de los mayas, el que abarcaba millones de años.

Otro elemento importante para caracterizar la base social del estilo, o al menos de ciertos géneros narrativos o poéticos, es la libertad creativa del intérprete. Se podría decir, como norma general, que cuanto más se aproxime un texto a lo sagrado menor será la libertad del intérprete, aunque no faltan excepciones. Los chamanes huicholes, por ejemplo, lo recrean todo cada vez que cantan para un auditorio. Cuatro chamanes de una misma región darán versiones distintas de un mismo canto religioso, aunque sin apartarse del núcleo esencial del mito. No disfrutan con la reiteración, sino con la creación poética, en la que se cifra el prestigio.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 62.

Esta libertad suele ser también recortada cuando se narra la historia (o la mitología) oficial, como una forma de preservar la verdad del poder. Se llega a menudo por esta vía a largas narraciones totalmente memorizadas e inmutables, sostenidas por un orden social que establece en ciertos casos graves sanciones para quienes se equivocan u olvidan fragmentos, y recompensas para los que las reproducen en forma impecable. El férreo control que se instituye así sobre la fidelidad de la palabra se respalda en la creencia de que ésta ha sido dada por los dioses de una vez para siempre, por lo que la obligación de los hombres es conservarla tal cual, lo que nos pone frente a la ideología del fundamentalismo religioso. En dicho marco, una falla en la recitación de la palabra sagrada se asimila a la ruptura del rito y es sancionada por los dioses, como ocurre en las Islas Marquesas. Vimos ya que en Nueva Zelanda y Hawái, el error se pagaba con la vida. En las academias de los tutsis de Ruanda, la menor sustitución de palabras, e incluso la más mínima falla en la dicción, era severamente reprimida. A cada sacerdote se le confiaba una parte de un texto sagrado, y si lo perdía era estrangulado. Cuando un sacerdote veía que comenzaba a fallar su memoria por los años, debía decirlo en el colegio y presentar a su hijo más dotado para sustituirlo. Después de recitar el texto en forma impecable ante el colegio, el niño pasará a ocupar en él el lugar que correspondía a su padre o antecesor, el que se fijaba de acuerdo a la secuencia del texto.

Esto lleva a Jan Vansina a hablar de tradiciones cuajadas y tradiciones libres. Como ejemplo de las primeras en el plano religioso citaría a los *bab igar* o cantos venerables de los kunas de San Blas, que se refieren a mitos y leyendas y se memorizan en forma escrupulosa, palabra por palabra. Con todo, el error del *sáhi-la* no provocará una sanción de los dioses, sino su descalificación por parte del auditorio. Una tradición libre en este campo sería el *ayvu porä* de los guaraníes. En lo histórico, una tradición libre sería la de Burundi, donde no hay una historia oficial única y respetada. La historia se narra por medio de canciones, proverbios y relatos de distinto cuño, que para los rundi no se diferencian mayormente de los relatos o fábulas sin sujeto histórico. O sea, el dogmatismo oficial está aquí ausente. Una tradición histórica cuajada sería la de los ashantis de Ghana.

Vemos entonces que hay culturas que cifran la esencia del valor sagrado de la palabra en su inmutabilidad, mientras que otras,

para no congelarla, abren la puerta a la improvisación renovadora, como un modo de embellecer, humanizar y actualizar el diálogo con los dioses. Lo más frecuente es la utilización de ambos sistemas en géneros narrativos y poéticos distintos: unos estarán cerrados a la improvisación, y otros se fundarán en ella. Hay también géneros que regulan la participación de ambos recursos en distintos momentos de la *performance*. Naturalmente, en la memorización extrema no hay lugar para el sujeto que narra, cuyas circunstancias personales desaparecen, para no teñir al mito de subjetivismo.

El hecho de que existan tradiciones libres y cuajadas en el seno de una misma cultura y hasta géneros que combinen ambas no impide distinguir entre culturas cerradas a la improvisación renovadora, que coartan en consecuencia la libertad creativa del intérprete, y culturas que prestigian la improvisación. La distinción es importante, pues asignamos a este margen de libertad creativa un rol sustancial en la configuración del estilo étnico o social. Las primeras son por lo general culturas muy conservadoras, al menos en lo que hace a lo literario, pues no faltan casos en los que esta rigidez fundamentalista se pone, en lo político y cultural, al servicio de un proceso descolonizador, de reafirmación de la identidad. También hay casos en que el fundamentalismo religioso no se traduce en una memorización obsesiva, como el de los guaraníes, que en el *ayvu porã* hacen un amplio lugar a las circunstancias existenciales del cantor.

La improvisación renovadora imprime a la sociedad una gran dinámica, pues los relatos más antiguos, reinterpretados o no, se unen en un continuo mito-histórico a personajes y acontecimientos relativamente próximos e incluso muy recientes. Por cierto, los resultados de esta experimentación verbal nos acercan, aunque sin llegar a confundirse, a la concepción occidental de la literatura, montada más sobre la creación personal que sobre el patrimonio social. De ahí que se haya exaltado como auténtica literatura a los cantos de los cazadores axé, considerados por Roa Bastos, y también por Bartomeu Meliá, como lo mejor de las letras paraguayas contemporáneas. Escribe el primero que toda la literatura mestiza de su país (en la que siguen actuando o predominando los vestigios de la dominación y la dependencia o, en todo caso, los signos de una hibridación que no ha alcanzado todavía a plasmar su propio sistema y pertinencia) se apaga, carente de consistencia



y verdad poética, ante los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último en el corazón de unas culturas heridas de muerte.<sup>6</sup> Pero no hay que sobrevalorar el aspecto personal de estos textos. A propósito de las romanceadas mapuches, comenta César Fernández que el narrador prepara con antelación el texto que debe decir, lo comenta con sus familiares y allegados, los que se sienten con derecho a pedirle que amplíe referencias o incluya una determinada secuencia, lo que lo convierte en un hecho compartido y comunitario, a pesar de su pertenencia a un individuo. Lo literario actúa así para reforzar la cohesión grupal.<sup>7</sup>

Aunque Roa Bastos toma en cuenta a los mbyá-guaraní y otros textos indígenas de su país al emitir su juicio, se refiere de un modo especial al *prera* de los cazadores axé, canto solitario y personal pero no subjetivo, pues como bien advierte Meliá, se mueve en la coherencia de un universo míticamente lógico, por más que acuse hoy el fuerte impacto de la cultura criolla.<sup>8</sup> Asombra a Pierre Clastres que la pura improvisación que signa al *prera* desaparezca en el *chengaruvara* de las mujeres, lo que traduciría una oposición más entre los sexos en esta cultura. Los *chengaruvara* son un lamento generalmente coral y hecho para ser oído durante el día (es decir, no solitario), que parece consistir en fórmulas mecánicamente repetidas, adaptadas a diversas circunstancias rituales.<sup>9</sup> El ejemplo resulta curioso, pues los hombres, en el interior de la selva, donde nadie los escucha, se reservarían el derecho a un uso no social de la palabra, desvinculado de las fórmulas y de toda memoria, como un lamento que no se pretende conservar en modo alguno ni se intenta luego recuperar. Si algunos llegaron a nuestras manos, fue gracias a los registros magnetofónicos, así como a una traición a las leyes del género realizada por cantores muy desdichados. Las fórmulas, la memoria, el anclaje en lo social, quedan entonces a cargo de las mujeres, las

<sup>6</sup> Cf. Augusto Roa Bastos (comp.), *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1980 (2ª ed.), p. 13.

<sup>7</sup> Cf. César Fernández (comp.), *Relatos y romanceadas mapuches*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1989, p. 14.

<sup>8</sup> Cf. Bartomeu Meliá (s.j.), Luigi Miraglia, Mark y Christine Münzel, *La agonía de los Aché-Guayaki: historia y cantos*, Asunción, 1972.

<sup>9</sup> Cf. Pierre Clastres, "El arco y el cesto", en *Las culturas condenadas*, op. cit., p. 217.

que deberán velar así por la permanencia del mundo simbólico. Si la fórmula, como afirma Jan Vansina (aunque en este punto no estoy de acuerdo) no tiene un propósito estético y la improvisación poética, por cierto, sí, estaríamos ante una odiosa división del trabajo social, donde los hombres se reservan la libertad creativa y dejan a las mujeres la inevitable carga de repetir, de conservar, de sostener el *ethos* social.

Se dice que la composición en verso es un importante auxiliar de los sistemas orales, por cuanto ayuda a la memorización. Esto es cierto, pero no se debe ignorar que la diferencia entre verso y prosa no es un patrimonio común de la humanidad, sino, en gran medida, una herencia greco-latina. No obstante, sus antecedentes son muy antiguos. *El Ramayana* de Valmiki fue escrito en sánscrito hace unos tres mil años, en 24 mil estrofas de cuatro versos cada una. También en el *Panchatantra*, la más antigua compilación de fábulas, hay una alternancia entre prosa y verso. Ya Zumthor señalaba que la distinción entre prosa y verso descansa más bien en la idea antigua de metro.<sup>10</sup> La métrica cuantitativa viene de los árabes y los persas, y responde más a la escritura que a la oralidad. No obstante, tanto en Asia y África como en la América indígena es frecuente hallar hoy muy arraigada la diferencia entre prosa y poesía, aunque esta última no se sostiene en la métrica cuantitativa ni en la rima, sino en la intención expresiva y sobre todo en el ritmo. Señala Carlos Montemayor, refiriéndose a los rezos sacerdotales mayas, que el canto, el recitado melódico, el ascenso y descenso tonal, inician y concluyen enunciados, sugiriendo una “marca” que puede guiarnos para escucharlos no como prosa, sino como un orden versificado.<sup>11</sup> Es que la poesía se asocia al canto, más que al artificio, y este canto suele venir ligado a la música y la danza. Danza, música y poesía estuvieron por lo general unidas en un comienzo, y luego se fueron disociando. En Europa la métrica aparece recién en los juglares occitanos, en la lengua de oc, y luego en los provenzales, ya en lengua romance.

La intención expresiva debe ser considerada otro elemento fundamental del estilo social. O sea, hay casos en los que la cultura distingue entre textos formales y textos no formales. En estos últimos sólo intervienen las reglas de la gramática ordinaria, las

<sup>10</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 170.

<sup>11</sup> Carlos Montemayor, *Rezoes sacerdotales mayas I*, México, INI / SEDESOL, 1994, p. 9.

que rigen el uso cotidiano de la lengua; o sea, lo que Jakobson llamó función referencial del lenguaje. En los textos formales se añade a los criterios lingüísticos normales una intención estética que lleva a alterar las regularidades fonológicas y sintácticas, y a añadir vocabularios especiales. Ya estudiamos el *ayvu porã* de los guaraníes, donde la voluntad de diferenciación es bien explícita. También es clara en los *sumaj arawi* y otros géneros de los quechuas. Los dogón de Malí distinguen muy bien entre la palabra común y la palabra poética. Tal intención expresiva cuaja a menudo en géneros a los que la cultura atribuye un valor estético regulador del contenido y la forma. Éstos no deben ser confundidos con las fórmulas, ya que suelen regular incluso el uso y función de las fórmulas en las composiciones. Saber si una cultura instituye o no textos (o discursos) formales, si cultiva o no el arte del buen decir, es, como se señaló, un aspecto importante del estilo social, aunque la desregulación en lo formal no quita que pueda surgir en el seno de esa cultura un texto de pretensiones formales, lo que a menudo es resultado de un proceso de interculturación. Así, muchos indígenas de América empiezan a escribir poemas con una intención estética manifiesta, que no responde a sus tradiciones sino a pautas occidentales, y que no pueden dejar de legitimarse como una literatura propia, que incorpora de tal modo, con marcada libertad interpretativa, una formalidad ajena.

Cabría añadir que no siempre en la oralidad la creación es hija de la improvisación, ya que a menudo los bardos utilizan un mecanismo similar al de la escritura. Es decir, primero componen el poema *in mente*, memorizándolo, y sólo cuando lo consideran acabado lo recitan ante el público. Sería el caso, entre muchos otros, de los poetas somalíes y mapuches. Con este procedimiento se componen también los textos sagrados que se memorizarán luego como un legado de los dioses. Los himnos védicos, por ejemplo, son al parecer independientes de la escritura, y el *Popol Vuh* (o *Pop Wuj*, según Adrián I. Chávez) fue también durante siglos una tradición memorizada, volcada quizás a una escritura propia por los sacerdotes quichés antes de la Conquista, y luego a la escritura alfabética.

El ritmo constituye, por cierto, una particularidad del estilo social, lo que no impide la existencia de un manejo especial del mismo por parte de los intérpretes. Los cantos de los pastores peules se ajustan al ritmo de la marcha del ganado, el que determina así su estructura. En África la palabra, para alcanzar su plenitud,

no debe ser sólo voz y adorno (es decir, forma), sino también ritmo, escribe Corcuera Ibáñez, añadiendo en otra parte que en la poesía, por ser casi siempre cantada, el ritmo importa más que la rima.<sup>12</sup> Pero el ritmo no sólo se propone incrementar la magia de la palabra: es también un recurso mnemotécnico. En África la poesía suele aparecer muy vinculada al ritmo de los tambores, los que a su vez toman como referencia las setenta y dos pulsaciones por minuto del corazón humano. El proceso va entonces del ritmo de la sangre al ritmo del tambor, y del ritmo del tambor al ritmo de los demás instrumentos musicales que intervienen, los que en su conjunto marcan el ritmo de la danza y el canto (y al decir canto, decimos poesía). Tanto se ligó así el tambor a la palabra, que algunos tambores se hicieron parlantes, o sea, hablaron con un lenguaje propio y utilizaron el ritmo como un recurso mnemotécnico, que no se limitaba ya a servir de contrapunto a la palabra, sino que la reemplazaba, como un lenguaje tamborileado. Buena parte de este lenguaje es no literario (cuando se trata de códigos convencionales para enviar mensajes), pero también se hace literatura con ellos (cuando el instrumento comunica una representación directa y actual del lenguaje hablado, simulando el tono y el rimo del habla). Sería el caso del *cyondo* de los luba de Zaire, tambor de madera al que ya nos referimos, capaz de emitir tanto las vocales breves como largas de su lengua, así como los tonos altos, bajos y complejos propios de ella. Otro pueblo africano, los kele, representan los verbos con largas frases estereotipadas, y mediante otros recursos repiten textos, utilizan diminutivos y hasta apelan a metáforas. Así, aluden a la lluvia como “el espíritu del mal, hija de la cobra escupidora y de la luz del día”, y el hombre blanco es “rojo como el cobre, espíritu del bosque”. Se da de tal modo una forma alambicada, poética, a mensajes que podrían transmitirse en forma sencilla. Para Senghor, el ritmo es la arquitectura del ser, el dinamismo interno que lo informa, la expresión más pura de la fuerza vital, que ilumina el espíritu en la medida en que se materializa sensiblemente. Es el ritmo el que le otorga a la palabra esa plenitud que la torna eficaz: sentido y ritmo están entretejidos.<sup>13</sup> El ritmo basado en la repetición y el paralelismo

<sup>12</sup> Cf. Mario Corcuera Ibáñez, *Palabra y realidad. Tradición y literatura oral en África Negra*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p. 141.

<sup>13</sup> Cf. Léopold Sédar Senghor, “L'esprit de la civilisation o les lois de la culture négro-africaine”, *Présence Africaine*, VIII-X, Paris, 1956.

termina siendo en Europa un movimiento estático, añade Senghor en otro texto. En África, por el contrario, dichos recursos producen una progresión dramática, una intensidad creciente. Es que no se trata aquí de una repetición mecánica, sino con ligeras variantes, y los paralelismos están cortados por asimetrías. Esto provoca una tensión, el sentimiento de que se aproxima una ruptura, un desenlace que se descargará como un ariete contra una puerta.<sup>14</sup> Resulta también de especial importancia en los mecanismos psicológicos del trance.

El manejo del silencio, con su carga variable de significados dentro de una misma cultura y, como referencia, entre una cultura y otra, debe ser tomado asimismo en cuenta al definir un estilo. Y hay que estudiarlo no en general, sino dentro de cada género, pues suelen intervenir también en su caracterización.

De especial importancia resulta el tema de la trama, aunque sobre esto hay que empezar con la afirmación de Walter Ong de que la cultura oral desconoce la trama lineal climática y larga, como la que introdujo en Occidente el drama griego, valiéndose de la escritura como elemento organizador. La epopeya griega, que precedió al drama, no organizaba sus textos de esta manera. El poeta épico describía una situación, y luego explicaba de un modo desordenado cómo se llegó a ella, sin preocuparse de disponer los detalles en orden cronológico para dilatar el conocimiento del resultado y crear un clímax. Homero desplegó un enorme repertorio temático, pero sin el instrumento de la escritura no podía dar a los hechos una secuencia lógica rigurosa. Por lo común ni siquiera se observa una intención cronológica, pues ésta es más propia de la historia, o de la ciencia de la historia, que del mito, ese territorio de los paradigmas en el que sólo cuentan los significados. Hay veces en que dicha intención se manifiesta, pero en los relatos largos: ¿cómo no acordarse tarde de episodios que correspondían a un momento anterior, pero que no se pueden dejar de traer a colación? De ahí que los mayas concibieran las estelas como guías ordenadoras del relato histórico, a fines de dejar claro en qué época apareció un personaje o aconteció un hecho, estableciendo así secuencias cronológicas. El uso del calendario coadyuvó con este propósito en el campo histórico, avanzando incluso

<sup>14</sup> Cf. Léopold S. Senghor, en el "Prólogo" de *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, de Birago Diop, Paris, *Présence Africaine*, 1973, p. 21.

sobre lo mítico y legendario. La trama lineal climática en las narraciones de largo aliento deberá esperar para consolidarse hasta la época de Jane Austen, como afirma Walter Ong.<sup>15</sup> No olvidemos que las primeras obras que dieron en llamarse “novelas” eran todas episódicas. Se podría afirmar que recién con la trama detectivesca, en el siglo XIX, la trama lineal climática encuentra su cabal expresión. Se señala a “El crimen de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, como el relato que vino a inaugurar este género, y por lo tanto a perfeccionar tal sentido de la trama, en verdad algo de poca relevancia si nos apartamos de la historia de Occidente de los últimos tiempos. Las reglas precisas que establece Poe para el cuento en modo alguno pueden ser universalizadas, pero esto no debe tomarse como un pretexto para no estudiar la forma en que se encadenan los hechos en una narración, preguntándose si el narrador crea o no un clima de misterio, si el desarrollo de la historia tiende a la linealidad o la ramificación, si se juega con historias paralelas o contrapuestas, si se manipula de un modo claro el orden temporal o si el desorden es sólo un resultado de las mismas características de la oralidad, si la narración se organiza en largas historias divididas en episodios, donde los personajes y sus circunstancias son los mismos, o se atomiza en una multitud de relatos independientes, etcétera.

En la configuración de los estilos orales sociales o étnicos los elementos no lingüísticos adquieren una relevancia que las culturas basadas en la escritura no terminan de reconocer. Habría que comenzar por la gestualidad dramática, especialmente la facial, aunque también la realizada con las manos, los brazos, la cabeza, el torso y las piernas. No olvidemos que en Europa, antes de que existiera el juglar, existía el mimo, quien por lo común narraba sin palabras, valiéndose de gestos. La palabra se introdujo luego, pero sin desvincularse de la gestualidad. En algunos pueblos ésta es exuberante, como entre los chamacoco, mientras que en otros se reduce a una mínima expresión, como entre los kunas y huicholes, limitándose a subrayar una determinada frase. Por cierto, los gestos deben interpretarse dentro del marco de cada cultura, pues sus significados son menos universales de lo que se supone, y obligan a recurrir a una antropología del gesto para profundizar en la cuestión. Así, en el ámbito del Islam las señas de los ojos

<sup>15</sup> Walter Ong, *op. cit.*, p. 142.

(en especial de las mujeres, que llevan el rostro cubierto con excepción de ellos), recogidas por Ibn Hazm en su tratado sobre el amor, son códigos visuales que no pueden pintarse ni describirse con palabras, pues esto no permite reconocerlos en la vida cotidiana. Así, una mirada lánguida es prueba de aceptación, pero la persistencia de la mirada indica pesar y tristeza. Entornar los ojos es signo de amenaza. Mover ambas pupilas señala que media una prohibición absoluta. Para los dogón, el dedo de la mano derecha que se agita al hablar (la mano izquierda no sirve para esto) muestra el camino de la palabra, ayuda a encontrarla con las figuras que traza en el aire, cumpliendo un rol semejante al de la escritura. Pero este gesto debe ser mesurado. Quien gesticula mucho está mostrando que no tiene más que palabras-viento, sin sustancia. Se desprecia por eso la costumbre de las mujeres de mover demasiado las manos al hablar, lo que a su juicio daría cuenta de una pobreza de facultades intelectuales. La de los gestos es una dimensión que el traspaso a la escritura suele mutilar, pues los compiladores se han ocupado de registrar la voz, olvidando los demás elementos y la relación que éstos guardan con los mensajes lingüísticos. Relación que no es meramente ilustrativa, sino de carácter complejo, pues a partir de Meyerhold los gestos son analizados como un lenguaje en sí, capaz de descalificar al más denso de los discursos con un simple movimiento. Patrice Pavis distingue entre gestos psicomotrices y gestos simbólicos. Los primeros no buscan establecer una comunicación, sino describir una acción. En los simbólicos se quiere expresar algo, ya sea un sentimiento o un pensamiento.<sup>16</sup> Varios gestos están destinados a suplir a las palabras, para imponer a éstas una mayor economía, pero otros se proponen afirmarla, añadir información, criticarla, parodiarla o contradecirla. Siempre el gesto se impone sobre la palabra, modificando su contenido o descalificándola por completo, como ocurre cuando cumple una función contradictoria. Piénsese, a modo de ejemplo, en un narrador que, encarnando a un jefe militar cobarde, grite: “Adelante mis valientes”, con el brazo extendido y la cara crispada, pero que luego dé un salto hacia atrás, lo que equivaldría a decir: “Háganse matar ustedes, que yo no me presto”. Vemos aquí

<sup>16</sup> Cf. Patrice Pavis, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1994, p. 161.

hasta qué punto se puede falsificar el sentido de un relato al no aludir en el pase a la escritura lo que sucede en el plano gestual.

A la gestualidad dramática se puede asociar, como un elemento diferenciado, el uso integral del cuerpo en la *performance*, o sea, los movimientos que realiza el intérprete para poner en escena un relato. Como el pase a la escritura no suele tomarlos en cuenta, se producen vacíos de sentido o notorios empobrecimientos a los que no se procura reparar. En la escritura de una pieza teatral se describen los movimientos de los personajes, lo que si bien corta la continuidad del discurso pone a salvo dicha dimensión. Se dijo ya que los *sáhilas* kunas narran sentados, mientras que el *argar* habla también sentado en un taburete, lo que permite concluir que en su estilo étnico el movimiento es poco relevante. Los cantores populares del Norte de Finlandia solían recitar sus poemas sentados frente a frente, tomándose las manos y balanceándose de atrás hacia delante, sin intención comunicativa alguna. Los nivaclé del Chaco Austral paraguayo narran también sentados, aunque a diferencia de los kunas, remedan distintas voces y hacen gestos con la cara y las manos, en un principio de dramatización, mientras que los ayoreos del Chaco Boreal suelen contar con una lanza en la mano, de pie y desplegando una multitud de movimientos que electrizan al auditorio. Los *ñanderú* guaraníes cantan también de pie en medio de la danza, sacudiendo una maraca. Entre los chamacoco, las narraciones menores tienen una dramatización mayor que las que comprometen a la zona sagrada. La risa, expulsada de los núcleos del mito, estalla en las anécdotas periféricas, donde caben el alarde de ingenio y el suspenso. Los narradores gesticulan, saltan, se arrastran por el suelo, impostan la voz, producen ruidos onomatopéyicos. En ciertos estilos orales suele incluirse la acrobacia, como movimiento extremo y cortante, tal como ocurre en las epopeyas de cazadores de los bambara o malinké, acto al que suman orquestas, danzantes y hasta conciertos de tiro de fusil.

Los ruidos pueden ser considerados otro elemento de la base social del estilo, pues agilizan el relato, sosteniendo su ritmo y tornándolo más vívido, atractivo y envolvente. Aunque a veces se produzcan con la boca, estarían fuera del lenguaje articulado, como en el caso de las onomatopeyas. En las narraciones es común producir ruidos con la manos, como el batir de palmas, e incluso con los pies. Hay también ruidos realizados con elementos que no



son instrumentos musicales, y hasta con éstos, si se los usa fuera de toda intención musical.

El canto funde la música con la palabra, convirtiéndose en un elemento primordial del estilo. Hay que distinguir entre el relato cantado y la canción que se interpola en el relato. Así, entre los kikuyu de Kenia, una misma canción puede ser cantada varias veces en un relato, para envolver al auditorio y facilitar su participación mediante este elemento de naturaleza repetitiva. El narrador, variando el tono de la canción (al que elige con mucho cuidado), determina el tipo de emoción que desea provocar, lo que establece un modo particular de relacionarse con la audiencia. A menudo las melodías se usan para caracterizar a los distintos personajes, como ocurre en los cuentos cantados de Cuba. Cada personaje posee en ellos un canto propio, el que llega a ser muy elaborado cuando se quiere mostrar sus refinadas cualidades, con improvisaciones de gran riqueza, alternancia de solista y coro, onomatopeyas y otros recursos. En líneas generales, el canto en el relato puede ser usado para narrar, como es frecuente en las epopeyas de África; para caracterizar a los personajes; para estimular una mayor participación del público sin que ello implique un avance de la narración; o como un descanso melódico, que sirve también para aumentar las expectativas del auditorio, al retardar el final. Alban Berg, citado por Zumthor<sup>17</sup>, distinguía entre el relato fundado en el habla simple; en el habla con fondo de orquesta, sin contraste rítmico; en el habla sobre música con medidas y ritmos; en la palabra apenas entonada; en la palabra semi-entonada y en la palabra cantada. Estas combinaciones, en la medida en que se relacionan con determinados géneros literarios de una cultura, son colectivas.

Los instrumentos que acompañan la narración o recitación pueden ser uno o más. El (o los) instrumento (s) puede (n) alternarse con la voz, como entre los trovadores del “sertón”, o acompañar a ésta cual un fondo musical. A veces el instrumento cobra tal importancia que llega a rivalizar con las palabras. En lo que hace a la relación de los instrumentos con la voz que narra, se podrían señalar las siguientes posibilidades: a) la ausencia de todo instrumento, como el canto *a capella*; b) el cantor que se acom-

<sup>17</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 180.

paña a sí mismo, como el *griot*; c) el músico que acompaña al poeta o cantor; d) una orquesta que acompaña al poeta, narrador o cantor; e) auxiliares que asisten al cantor o poeta con instrumentos, cantos, mímicas, etcétera, tocando a la par, ya sea en forma simultánea o alternativa.<sup>18</sup> La música por lo común afirma a la palabra, aunque en ciertos casos puede cuestionarla, parodiarla o negarla.

Cabe distinguir también, desde la perspectiva de la recitación o canto, si el intérprete recita o canta solo ante un auditorio; si dos intérpretes recitan o cantan en forma alternativa, en una especie de concurso o disputa, como en los casos de los payadores rioplatenses, los trovadores de Puerto Rico, los cantores repentistas de Brasil y la controversia mexicana; si el canto o declamación de un solista es sostenido por un coro, o si el coro alterna con él, repitiendo, ampliando o replicando; y finalmente, el canto coral puro.

Otro factor a considerar es el comportamiento del auditorio en el acto narrativo. A diferencia del lector, cuyo rito es solitario y no puede en consecuencia llamarse tal con propiedad, el oyente de un relato se involucra en él de un modo regulado por la cultura, y por dicha razón debe ser considerado como un elemento más del estilo colectivo. El oyente puede jugar dos roles extremos: el de receptor pasivo, y el de coautor que participa creativamente. En el primer caso no habla, aceptando el relato como una palabra incuestionable o coreando lo que le indica el narrador. Así, en los ritos de endoculturación de los huicholes, los oyentes no hacen más que repetir el canto breve, aforístico, de los chamanes, incluso con la misma entonación. En el segundo caso participa tanto, que puede llevar al narrador a modificar el curso del relato. Claro que entre estos dos polos cabe una gama de actitudes participativas, en las que los roles suelen definirse según la edad, el sexo, el estado civil y otros elementos que atribuyen estatus a las personas, o por el conocimiento del tema que éstas tengan. A veces el narrador formula preguntas al auditorio, que éste responde, lo que además de agilizar el ritmo suele introducir innovaciones. Este recurso es muy usual hoy en el teatro de títeres y los cuentos que se narran a los niños. A veces el narrador interrumpe un relato para dar credibilidad a un hecho, como un recurso racionalizador que

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

desea remarcar que algo es real y no una ficción, o reducir el nivel de fantasía.

Otro elemento a tomar en cuenta es si el narrador cuenta solo o acompañado por otro. Vimos ya el caso de los kuna, en el que el *sáhila* principal es ayudado por un *sáhila* secundario y por el *argar*. La intervención de más de un narrador nos acerca al teatro, sobre todo si representan personajes distintos y se da cierta dramatización. De haber más de un narrador, resulta importante analizar cómo se distribuyen los roles narrativos, si dialogan entre ellos o si cada uno actúa como si el otro no existiese. Entre los tutsis de Ruanda, como vimos, cada narrador se hacía cargo de sólo una parte del texto, en la que debía especializarse e incluso memorizar palabra por palabra. En el México antiguo había tres clases de poemas épicos cuyas formas de recitación, a cargo de varios actores que actuaban y dialogaban entre sí durante las fiestas, los acercaban a lo teatral, tal como se entiende hoy a este arte en Occidente: los *yaocuícatl*, los *ocelocuícatl* y los *cuauhcuícatl*.<sup>\*</sup> O sea, también la poesía puede ser recitada por varias personas, como era común en el teatro clásico europeo escrito en versos. Para trazar hoy una línea que separe la narración oral del teatro unipersonal, hay que partir de la idea de que el narrador no representa a un personaje determinado, confundiéndose con su piel, sino que transita por el cuerpo y la voz de distintos personajes en forma sucesiva, por lo que el auditorio sabe que no se confunde con ellos, sino que los imita. La actuación, en cambio, exige introducirse en la piel de un personaje.

Otro elemento a tomar en cuenta en la caracterización del estilo colectivo es la danza. Aunque en ciertos casos sólo significa un interregno, un descanso en la acción, en otros la hace progresar mediante un despliegue de expresión corporal. Tanto el ballet clásico como la danza moderna de Occidente de carácter narrativo (no la que se limita al movimiento puro, a diseños cinéticos abstractos que no pueden ser interpretados) son de por sí un relato dividido en momentos o “capítulos”, que no se basa en la palabra sino en la música, el gesto, la personificación y la creación de imá-

<sup>\*</sup> *Cantos de guerra, Cantos de ocelotes, Cantos de águilas*. Según refiere saúl Sosnowski: “...eran manera de nombrar a las producciones en las que se enaltecían los hechos de capitanes famosos, las victorias de los mexicas...”, en *Lectura crítica de la Literatura Americana: inventarios, invenciones y revisiones*, p. 453. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996. [Nota de los editores]

genes, atmósferas y tensiones. En África, la tradición de incorporar la danza al relato oral arranca de los *griots*, los que además de tocar un instrumento durante la narración solían también bailar, no para adornar el relato, sino para que éste pudiera progresar. En Nigeria, nos dice Zumthor, la palabra épica suele interrumpirse para dejar que una danza estilizada dé cuenta de los hechos: combates, marchas, navegación fluvial, invocación a los espíritus, etcétera.<sup>19</sup> En la narración de epopeyas de la India, la danza Kathakali describe acciones, reemplazando a la palabra. La danza impulsa también la acción en la medida en que hace estallar todo erotismo latente. Hay veces en que la palabra acompaña a la danza, por lo que el avance del relato se produce por doble vía. Un ejemplo de ello puede verse en *Visages de femmes*, film de Désiré Écaré, cineasta de Costa de Marfil, quien en algunos momentos utiliza el canto coral femenino unido a la danza para hacer avanzar la acción, recurso frecuente en la oralidad de su país. Cuando la danza se realiza en coro, dice Havelock, posee la ventaja de involucrar a grupos enteros en recitaciones compartidas, y por ende, en la memorización compartida de un texto.<sup>20</sup> Estas prácticas fueron usuales en Atenas hasta la época de Pericles, y persisten en América y África hasta el día de hoy.

Otro elemento a tomar en cuenta en relación al estilo es el uso de indumentarias especiales, lo que viene a fortalecer el carácter ritual de la *performance*. La indumentaria, en cuanto extensión del cuerpo, posee un alto poder semántico. Sus elementos están siempre transmitiendo mensajes políticos, sociales, estéticos, cróticos y de otra naturaleza. A menudo se juega con la discordancia entre la indumentaria y el lenguaje (un personaje andrajoso que habla con la autoridad de un rey), con la música (la marcha solemne que acompaña la entrada de un mendigo desarrapado) y otros elementos del relato.

A la indumentaria debe sumarse la máscara, la que merece una consideración aparte, por su alta expresividad y la eficacia con que define a los personajes. Claro que al apelar a la ella el narrador se priva a sí mismo de los recursos de una gesticulación variable para identificarse con un solo gesto forzosamente estereotipado.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>20</sup> Cf. Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 109.

que representará no a su ser individual, sino a un antepasado, un dios, un héroe o un animal mítico. En el ritual chiriguano del *Areté Guazú*, las máscaras antropomorfas representan a los antepasados, los que en su viaje anual de retorno al mundo de los vivos, para compartir con éstos la “gran fiesta”, se relacionan con distintos animales, o con los espíritus y dueños de ellos. Éstos aparecen representados por medio de máscaras zoomorfas de clara intención realista (aunque casi siempre matizadas por detalles fantásticos), mientras que las máscaras antropomorfas, como apunta Escobar, son geometrizaras y expresionistas.<sup>21</sup> A la máscara suele acompañar una voz también estereotipada, ya sea por la resonancia artificial, asordada, que la misma produce, o porque el personaje la imposta para ponerla a tono con la imagen. El efecto de distanciamiento que se adquiere por esta vía puede llegar al terror, como en las ceremonias de iniciación masculina del *hain* de los onas y del *kina* de los yámanas. Largas máscaras cónicas de piel o madera, rellenas de pasto y con dibujos y colores de fuertes contenidos simbólicos, que se sumaban a las expresivas pinturas corporales, servían para caracterizar a los distintos espíritus con los que se identificaban profundamente (pues no se trataba de una mera representación), y que con sus gritos, voces y movimientos sembraban el pánico entre las mujeres y estremecían a los hombres. Claro que también existen las máscaras mudas, como las de África. En los ritos funerarios de los dogón de Malí éstas representan también a los muertos, constituyendo el soporte de su fuerza vital, pero quienes habitan en dicho dominio no pueden hablar con los vivos, sino tan sólo danzar. En las máscaras africanas no acampa la risa, lo carnavalesco, como es lo común en América y Europa, sino a lo sumo una mueca de amarga ironía. Su expresión es dramática, aunque ella no alude a estados emocionales precisos y sus ojos carecen de mirada. Ante la prohibición de hablar, el personaje enmascarado deberá narrar con movimientos y sobre todo por medio de la danza, ya que ni siquiera le queda la mímica.

A menudo el relato puede incluir objetos escénicos, aunque son por lo general escasos y usados como emblemas de un alto valor simbólico y no cual simples decorados para ambientar. Así,

<sup>21</sup> Cf. Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1993, p. 127.

la lanza que usa el narrador ayoreo está simbolizando su condición de guerrero, especialmente valorizada por esta cultura.

Si el relato se produce dentro de un rito religioso, éste queda involucrado en la cuestión del estilo, en el sentido en que cabe hacer una lectura narrativa de la ceremonia, al margen de los aspectos religiosos que la motivan. El marco ritual, con la música y otros elementos que incorpora, favorece la tarea de la memoria. Los muchachos kunas (*suariban*, en plural; *suaribed*, en singular) que recorren por la tarde la aldea anunciando que pronto comenzará la ceremonia, están dando inicio a una serie de conductas estereotipadas que no se pueden ignorar al referirse a la literatura oral de este pueblo. Durante la ceremonia tales jóvenes gritarán cada tanto “Gadidamarke” (No se duerman), o “Nué, tomларke” (Presten atención, concéntrense bien). Dichas palabras no añaden nada a la acción narrada por el *sáhila* y comentada por el *argar*, pero sirven para sostener el marco ritual en el que se produce el relato. En el ritual de iniciación chamacoco, cuatro *consaho* (sacerdotes), ubicados en cada una de las cuatro esquinas del *tabish* o recinto ceremonial, ponen en escena mediante cantos los mitos primordiales de su cultura, develando sus claves más oscuras. En el centro del *tabish*, un quinto *consaho* habla a los iniciados, los que aparecen como raptados. La ceremonia se repite a lo largo de varias noches. Toda esta representación no puede por cierto escindirse del relato en sí. Las narraciones menores están menos codificadas, y es por lo tanto más amplio su margen de interpretación y dramatización. Se podría decir que por esta vía la cultura se abre al simulacro y el disfraz, explora sus posibilidades lúdicas.

La determinación de quién es el más indicado para contar o cantar forma también parte del estilo étnico de narración. Varias culturas vedan el relato, o cierto género de relatos, a las mujeres y los jóvenes, o asignan esta especialidad a los viejos (como entre los nivaclé) o a cierta casta o tipo de personas. Con frecuencia los relatos vinculados al mundo mítico y legendario son narrados o cantados por sacerdotes o chamanes, como entre los guaraníes. Cabría considerar asimismo aquí lo que hace a la selección de los auditorios y las prohibiciones que pesan al respecto. Así, los mossi de Burkina-Faso no pueden contar cuentos a sus hijos: tal tarea se asigna a los abuelos. Entre los dogón, los padres no pueden contar a sus hijas, ni las madres a sus hijos antes de su circuncisión.

Se deben tomar también en cuenta, como propias de un estilo, las circunstancias temporales del relato. Los guaraníes cantan por la noche, o en la madrugada, antes de que salga el sol. Normalmente lo hacen en el marco de un rito en el que participan los miembros de la comunidad (casi nunca los extraños), pero también un *ñanderú* puede levantarse en medio de la noche y ponerse a contar un sueño. Los nivacé pueden contar tanto de día como de noche, siempre que estén relajados, sin exigencias de trabajo ni de otro tipo, y con el tiempo suficiente. Alguien le pedirá entonces a un anciano que cuente alguna historia, y éste comenzará. Pero la abrumadora mayoría de los pueblos instituye la noche como el tiempo propicio para el relato. Entre los ewé, se cree que será castigado con la ceguera quien cuente durante el día, mientras que los sulan de Nueva Guinea dicen que será fulminado por un rayo. Los tenas de Alaska cuentan de día, pero el local debe estar en la más profunda oscuridad. Hay asimismo relatos que se cuentan en determinadas épocas del año, en el marco de una ceremonia especial, o tienen que ver con los ritos de pasaje, en los que asumen la finalidad explícita de educar al joven en los valores que regirán la nueva etapa de la vida que está inaugurando, con lo que el fin lúdico se desvanece y el discurso se acerca a lo sagrado, estableciendo a menudo graves sanciones para los oídos indiscretos. Si por lo común se elige la noche para contar no es sólo para no interrumpir el trabajo diurno y aprovechar mejor el tiempo del descanso, sino también por el misterio propio de ella, en la que el espacio socializado de la aldea se comprime al conjunto de chozas y fogatas, pues un poco más allá acechan los peligros, especialmente representados por los seres sobrenaturales de naturaleza maligna. Ligado al tiempo está el tema de la duración del relato, que también suele definir el estilo social y caracterizar a los géneros (por ejemplo, la división de las epopeyas africanas entre breves y largas). Así, los cánticos de endoculturación de los huicholes pueden durar toda una noche y todo un día, lo que no dejará de producir un fuerte efecto psicológico.

El lugar del relato es aún más determinante. En las aldeas dogón, los ancianos cuentan sus historias siempre a la sombra de un mismo árbol, al que llaman "árbol de las palabras". Los bambara cuentan también bajo un árbol, al que consideran una síntesis de la creación, por conjugar las sustancias del cielo y la tierra y estar presente en el origen de todas las técnicas. Entre los rendille de

Kenia, el Eleyaho, la canción de la fiesta del Sorio (o de los camellos), sólo puede ser cantada en el *naabo*, el recinto sagrado y masculino que se halla emplazado en el centro del campamento. Los kunas, como vimos, cuentan sus tradiciones sagradas en el recinto ceremonial (el *onmaked nega* o asamblea del pueblo), pero los géneros menores pueden ser contados en cualquier parte. Para los nivaclé, todo puede contarse en cualquier lado. Los himnos guaraníes se cantan en el *opy* o casa de las plegarias, que es el ámbito sagrado de esta etnia. Los chamacocos cuentan sus relatos sagrados en el *tobish* o casa de los hombres, utilizado especialmente en las ceremonias de la iniciación masculina, mientras que las narraciones menores se cuentan por lo general alrededor de las fogatas, desde que no precisan un sitio especial. Muchas culturas eligen el centro de la aldea o la “plaza” como el sitio más apropiado para contar, por la mayor seguridad que brinda, mientras que otras prefieren el borde del espacio socializado, para nutrirse con sus misterios y temores.

Al plantear la cuestión del estilo como el juego combinado de los recursos del éxtasis, no se puede soslayar la circunstancia de que toda narración o canto configura de por sí un ritual o es un componente importante de éste. Para Lévi-Strauss, el ritual consiste en la emisión de palabras, la ejecución de gestos y la manipulación de objetos, al margen de toda exégesis que dependa de la mitología implícita. El rito se relaciona así al acto, a la vida, mientras que el mito representaría el orden del pensamiento. Gillo Dorfles define al rito como una actividad más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etcétera. Especifica que mientras el mito se despliega en el espacio de lo imaginario, el rito lo hace en el espacio físico, como una acción pasible de observación. O sea, lo ritual es siempre visible, y también audible. Ya vimos cómo la escritura desritualizó al relato, dejando muy poco o nada de los estilos étnicos de narración.

Para imaginar y representar lo social, el mito (léase narración o canto) debe recurrir a las formas del arte, pues, como señala Ticio Escobar, no cualquier forma tiene el poder del espejo y el secreto de la escena. El mito se desdobra así en teatro, danza, poesía, música y expresión visual (campo en el que se privilegia al propio cuerpo sobre los objetos, a diferencia de la concepción occidental), para reintegrarse luego en una unidad para nosotros



imposible, que mezcla los géneros e inventa órdenes infinitos que duran un instante.<sup>22</sup> Pero no nos ocuparemos aquí del discurso narrativo en tanto elemento lingüístico del rito, sino de los diversos recursos que integran el acto narrativo en la oralidad, dándole la forma de un ritual.

En el análisis que hicimos de los elementos que convergen no se ahondó en la interacción entre ellos. Al entrar en la dinámica del relato, se puede observar que tal convergencia no implica unidad de sentido, pues en el plano semántico cada elemento se arroga su propia función. Las funciones que en relación a la palabra pueden cumplir los elementos no verbales, entre los que tomamos como referencia el gesto, serían las siguientes:

- a) El gesto confirma la palabra, sin añadir información (función afirmativa);
- b) El gesto ilustra y complementa la palabra, añadiendo una información armónica, es decir, que no la contradice sino que, por el contrario, reduce o diluye su ambigüedad (función de complementación);
- c) El gesto suple a la palabra, como una manera de no desgastarla en descripciones y fortalecer así su valor expresivo (función supletoria);
- d) El gesto cuestiona a la palabra, sin contradecirla frontalmente, con lo que siembra la duda y el desconcierto (función crítica);
- e) El gesto contradice abiertamente a la palabra, sin dejar un margen de duda, imponiéndose sobre ella (función contradictoria);
- f) El gesto parodia la palabra, señalando su falencia con los recursos de la risa (función paródica).

Así como el contexto ritual torna más significativo al silencio, éste puede enriquecer o disminuir el sentido de los otros elementos del relato. Si hay acompañamiento musical, por ejemplo, y el narrador danza, la súbita cesación de la música y no de la danza dará a ésta un sentido especial, como de quien se mueve en el vacío. Entramos aquí en la dialéctica interna de los elementos no lingüísticos (música y danza), que viene a sumarse a la antes descrita, y donde se darán las mismas funciones que señalamos, aun-

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 195.

que con resultados menos categóricos que los que señalamos para el gesto en relación a la palabra. También dentro de lo lingüístico opera esta misma dialéctica, como cuando, por ejemplo, se usa una voz amenazante para decir algo dulce o encomiástico, lo que es oponer la voz a la palabra. Todo lo visto en este ensayo viene a demostrar lo necesario que es para la comprensión de la literatura oral una semiótica de las artes de la representación.

## Bibliografía

- Calvet, Louis-Jean. *La tradition orale*. Paris, PUF, 1984.
- Corcuera Ibáñez, Mario. *Palabra y realidad. Tradición y literatura oral en África Negra*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- Escobar, Ticio. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción, RP Ediciones, 1993.
- Fernández, César (comp.). *Relatos y romanceadas mapuches*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1989.
- Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Meliá, Bartomeu (s.j.), Luigi Miraglia, Mark y Christine Münzel. *La agonía de los Aché-Guayakí: historia y cantos*. Asunción, 1972.
- Montemayor, Carlos. *Rezoes sacerdotales mayas I*. México, INI / SEDESOL, 1994.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1980.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- Roa Bastos, Augusto (comp.). *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI, 1980.
- Senghor, Léopold S. en el "Prólogo" de *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop. Paris, *Présence Africaine*, 1973.
- Senghor, Léopold Sédar. "L'esprit de la civilisation o les lois de la culture négro-africaine". *Présence Africaine*. VIII-X, Paris, 1956.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, Editions du Seuil, 1983.

Gonzalo Martré\*

### Resumen

Ensayo de Gonzalo Martré acerca de la crítica literaria en México. Hace diferencia entre crítico y reseñista. Ambas categorías son desmenuzadas y abunda sobre sus experiencias con la crítica a través de poco más de cuarenta años de quehacer literario. Arranca desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Cita como ejemplo principal la historia de su novela *Los símbolos transparentes*, además hace un recorrido cronológico de toda su obra en relación a la crítica y la reseña, hasta nuestros días. Concluye que la crítica seria, profunda y sistemática de la literatura mexicana conforme va apareciendo, no existe.

### Abstract

This is Gonzalo Martre's essay on literary criticism in Mexico. He makes a distinction between criticism and review. Both categories are shredded, and elaborated on his experiences with the criticism by just over 40 years of literary work. Boot from the second half of the twentieth century to today. He cites as a prime example the story of his novel *Los símbolos transparentes*, also makes a chronological journey through all his work in relation to criticism and reviews, to this day. He concludes that the criticism seriously, profound and systematic of Mexican literature as will appear, does not exist.

\* Escritor mexicano. Cuenta con más de treinta títulos publicados: cuentos, novelas y ensayos. *Los símbolos transparentes*, novela sobre los acontecimientos de 1968, se le considera la gran obra sobre el movimiento estudiantil y magisterial.

En México y en pleno siglo XXI no existe una crítica literaria seria. Y en la segunda mitad del siglo XX, tampoco la hubo. Hay escritores como René Avilés Fabila y Bernardo Ruiz que alegan rotundamente que no existió ni existe crítica literaria. Ni sería ni en broma. Claro que eso es llevar la duda al extremo, pero vale la pena profundizar. ¿Quién mejor que los autores para definir la existencia o inexistencia de la crítica literaria?

Asomémonos a la crítica literaria a la mexicana. Pero antes hagamos una pequeña diferenciación necesaria entre los críticos y los reseñistas: críticos son aquellos que escriben ensayos de más de quince páginas sobre algún libro de poesía o de narrativa de reciente aparición. También son críticos los que hacen lo mismo sobre la obra entera de algún poeta o narrador del pasado lejano, del pasado inmediato o del presente. Los críticos suelen publicar sus trabajos en revistas de literatura y luego, reunirlos en un libro. No hay muchos de éstos en México y su revisión todavía aguanta una subdivisión en dos o tres categorías. Dejémoslo para adelante.

Vamos con los reseñistas. ¡Éstos sí que abundan! Para comenzar, un elevado porcentaje de poetas y narradores que comienzan a hacer sus pininos se creen obligados a opinar doctamente sobre los libros de reciente aparición. Como que no les gusta meterse con los libros probados por el tiempo. Así se despachan lo mismo un libro de quince páginas (mejor dicho una plaqueta) que otro de quinientas en tan sólo dos cuartillas. Estos reseñistas de nuevo cuño no aguantan el paso del tiempo y con el curso de los años olvidan sus ansias críticas y se dedican a su quehacer literario. Normalmente publican sus reseñas en revistas marginales y jamás las reúnen en un libro. Las reseñas así resultantes son casi siempre de una petulancia insufrible y de una falta asombrosa de sustancia. En suma, son reseñistas aficionados que pronto tiran el arpa. Pero existen los reseñistas profesionales, aquellos que publican sistemáticamente en secciones culturales de periódicos o revistas durante años y años. Sus trabajos tienen una extensión mínima de media cuartilla y una máxima de cinco. Los más abundantes son los de dos cuartillas de extensión. Dan cuenta de la aparición de un nuevo libro, aportan datos mínimos sobre el autor y describen con brevedad espartana el contenido del texto. Casi nunca sus reseñas son negativas para el autor si éste es desconocido, pero si es amplia-

mente conocido, entonces nunca son desaprobatorias. Muchas veces elogiosas o en el peor de los casos, neutras.

Que quede bien claro: los reseñistas no son críticos, su misión no es hacer una crítica, sino publicar una nota informativa. Cuanto más breve e insustancial, mejor. Contemplado así el panorama crítico-literario, éste queda reducido a los llamados críticos. Desglosado el asunto, vayamos a mis experiencias personales con la crítica.

Como no hallé editor, publiqué mi primer libro de relatos *Los endemoniados* de mi propio peculio en 1967. Luego busqué un distribuidor profesional y topé con un descuento pavoroso, pero apechugué y me di a la tarea de llevar mi libro a los reseñistas y críticos conocidos por mí a través de periódicos, suplementos y revistas. “Con la iglesia hemos topado, Sancho”, dijo el Caballero de la Triste Figura. Gran golpe para un escritor si no joven, sí bisoño. Como para que me dedicara a mi profesión y no a la literatura. Ni una sola crítica de fondo, puras reseñas. Entonces aprendí que para obtener comentarios favorables debería yo de tener amigos en el medio literario. En efecto, del total de reseñas, las que fueron escritas por mis cuates eran favorables: saludaban a un nuevo escritor *diferente* y le auguraban un porvenir literario lisonjero, todos mis cuates eran quince años más jóvenes que yo. Pero no eran reseñistas profesionales, sino de ocasión: René Avilés Fabila, Gustavo Sáinz, José Agustín, el Vate Castañeda, y otros pocos más hacían notas esporádicamente. Los reseñistas viejos como Rafael Solana, Francisco Zendejas y otros pocos más no me bajaron de pornógrafo y de tener mal gusto. ¡Eso no era literatura! Zendejas tenía una columnita diaria en el *Excelsior* titulada “Yet” donde en una cuartilla despachaba un libro diario (a veces dos). Me puso del asco. Pero no era un análisis serio, tan sólo un encadenamiento de adjetivos peyorativos sin ton ni son. Viéndolo bien este tipo de reseñista me hizo un favor, porque puso en relieve la existencia de un escritor que usaba muchas “malas palabras”, algo que desde Salazar Mallén, quien lo había hecho hacía treinta y dos años, no se había visto en la república de las letras. ¡Época de pudibundez literaria! En total doce notas. Existía otro grupo de reseñistas con ínfulas de críticos, los portavoces de la Mafia de F. Benítez. El principal, Emmanuel Carballo, luego Monsiváis, J. E. Pacheco y J. García Ponce. Ninguno se ocupó de mí. Ni una línea, ni una mención, ni una cita. Ellos se ocupaban de lisonjearse entre sí. Un auténtico club de elogios mutuos. Para ellos sólo había un novelista: narrador: Fuentes. Sobre él volcaban

cataratas de elogios. Era el *golden boy* de la Mafia, había que hacerlo estrella del *Star Sistem*. No había lugar para el resto. En conclusión, la crítica “seria” no se ocupó de mí. Tampoco se ocupaba de mis cuates. Y todos gritábamos: “¡La crítica literaria no existe en México!” Y creo que teníamos razón.

En 1970 apareció en el medio literario *Safari en la Zona Rosa*, mi primera novela. Como yo estaba considerado como pornógrafo, sólo tuve cabida en una editorial circunstancial dirigida por un comerciante árabe que hacía traducciones del *Ananga Ranga*, *Kamasutra*, *Molly Flanders*, *Fanny Hill*, *El amante de Lady Chatterley* y otras obras consideradas como pecaminosas por la aldeana moral literaria de ese tiempo. Ahí fui a caer recomendado por Gustavo Sáinz quien hacía los prólogos a los libros del árabe. En esa novela describí el mundo oscuro de los homosexuales que se reunían en un club nocturno de la Zona Rosa, centré mi atención en las lesbianas; era la primera vez en México que alguien se ocupaba literaria y públicamente de los problemas lésbicos. Tampoco estaba bien visto que alguien escribiera sobre maricones y lesbianas, no obstante que ya había pasado el 68, la época hippie con todo y Timothy O’Leary, *Hair* y los Doors. Reuní siete notas, cinco favorables de mis cuates y dos en contra, de Zendejas y Raúl Villaseñor. Ya para ese entonces sabía muy bien que para lograr una nota favorable de Zendejas era recomendable invitarlo a unos chupecines en los bares de Bucareli a la hora de entregarle el libro. Me resistí a seguir tan encomiable indicación. Seguí inexistente para la llamada crítica literaria. *Safari en la Zona Rosa* no es en absoluto pornografía, pero le colgaron la etiqueta.

En 1973 aparecieron dos novelas cortas: *Jet Set* y *Coprofernalía* en la editorial Edamex (que aún no cobraba por editar). La primera, erótica, tanto como puede serlo *El amante de Lady Chatterley*, una sátira sobre la plutocracia mundial y sus ramificaciones en México; el personaje central es una ladilla, de hecho son sus memorias. A alguien se le ocurrió compararlo con *Memorias de una pulga* sin que mediara razón porque *Jet Set* es satírica y de crítica social de la época. *Coprofernalía* es una novelita escatológica, sin antecedentes en México, es más, salvo algunos pasajes del Divino Marqués no he hallado nada parecido en la literatura mundial. Pero Sade carecía del sentido del humor, y en *Coprofernalía* es desbordante, de modo que no hay comparación válida. La publicó mi amigo Rogelio Villarreal Sr. en su pequeña editorial FEM. Ya para entonces también sabía a qué reseñista obsequiarle un

ejemplar y a cuál no. Y resultaba (resulta) que los reseñistas no hacen notas si no es sobre libro regalado. Ellos no compran libros para su quehacer. Tal práctica pone en gran ventaja a las editoriales grandes que tienen presupuesto para obsequiar libros y, de ser necesario, para pegarles un cheque en la solapa. ¡Así la nota no falla, y siempre es laudatoria! De ese modo, en la actualidad, las grandes editoriales tienen sus reseñistas de planta, quienes reciben de un propio los libros y los cheques. De estos libros aparecieron siete notas, todas de amigos míos y todas en *El Nacional*, por supuesto favorables. Aún la moral aldeana prevalecía en la república de las letras. Ambos textos fueron reeditados en el 2001 por “La tinta Indeleble”, una aventura editorial que me permitió reeditar algunas obras y publicarle a mis cuates. No gané ni perdí, cuando el balance amenazó con teñirse de rojo, suspendí actividades. “La tinta Indeleble” fue estrictamente marginal, nunca la registré en la SHCP, no obtuve un solo ISBN y vendí las ediciones de mil ejemplares casi al costo. Inventé un sistema de ventas a base de mis amigos que fue bueno... hasta que se cansaron.

Luego llevé a Edamex en 1975 mi segundo volumen de cuentos. Su título original era “En libertad de soñar”, de ahí los epígrafes de cada cuento. Pero Octavio Colmenares juzgó que era un título poco comercial y lo cambió a *La noche de la 7ª llama*, título del cuento principal que es uno de los que más me gustan y está basado en dos hechos reales: la inversión atmosférica en Poza Rica que costó algunos cientos de vidas y la matanza de petroleros disidentes que también costó vidas. El ingeniero Acevedo y su mujer también existieron, pero jamás se conocieron, los uní con la fuerza de la imaginación. Merino y su pistolero el “Negro” Fernández también existieron. Aparecieron tres notas, dos de mis cuates y una de Juan Miguel de Mora, también favorable, pero entiéndase, notitas, no crítica.

Quizá *La noche...* pasó desapercibido porque en 1975 estaba en su apogeo el escándalo en la república de las letras originado por el Premio México y *Los símbolos transparentes*. En seguida cuento la historia completa:



## La historia de la novela *Los símbolos transparentes*

Aprovecho este resquicio para contar las peripecias de mi novela *Los símbolos transparentes*, segunda novela de mi carrera literaria y quinta obra de la misma desde que la concebí y vio la luz pública bajo el signo de la desventura en 1978. Voy a narrar pues, su historia, hilazón de infortunios a través de veinticuatro años que cesaron en el 2002 por repercusiones del “cambio”; pasa a la literatura mexicana como una obra de génesis accidental y vida adversa:

GÉNESIS: Yo estuve el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas y fui testigo de cómo el glorioso ejército nacional, entrenado desde hacía un siglo para matar mexicanos, masacró a una multitud indefensa. Pocos minutos antes de la matachina los signos en el ambiente no eran transparentes, sino turbios y ominosos, por ello procuré ir alejándome del centro de la plaza fatal donde me encontraba; cuando estalló la bengala y se oyeron los primeros disparos crucé la valla de soldados (sin que me tocaran un pelo) y me refugié en uno de los departamentos de un andador colateral muy cercano. Lo que siguió ha sido contado de sobra desde hace más de cuarenta años y aún el oprobio no termina. Parte de mis experiencias en el Movimiento están narradas en este libro y todo lo que presencié esa noche aciaga. Al día siguiente decidí narrar en una novela, no la noche de marras, sino el Movimiento entero, desde sus raíces hasta mucho después de haber pasado a la historia. La terminé en cuatro años, esto es, para 1973 estaba lista; había concluido el sexenio de El Chacal de Tlatelolco y ya iba corridito el de Luis Echeverría, quien pronto (1971) dio muestras de no ser muy diferente a su antecesor. Como era ya mi costumbre en libros anteriores (y sigue siéndolo), los personajes históricos, o transitaban con su nombre real o el supuesto no dejaba lugar a dudas sobre su identidad. Con esas características sabía que la autocensura editorial no permitiría una publicación expedita. Pero en 1973 se abrió en México un concurso literario muy importante de novela, el premiado fue el español Juan Marsé; al leer la obra ganadora vi un camino abierto a la publicación; supuse que de obtener mi novela. El primer lugar correspondiente a 1974, no habría autocensura que valiese. Así que le di los toques finales y con mucha anticipación la remití al certamen.

SUPLICIO: El jurado estaba compuesto por Juan Marsé, Augusto Roa Bastos, Ernesto Mejía Sánchez, Benjamín Carrión y Andrés Henestrosa, éste último por ser el presidente de la Asociación de Escritores de México (AEM), pues méritos literarios no tenía entonces, como no los tuvo jamás; veamos, en 1969 aparecieron las obras completas de Henestrosa en un solo tomo de 155 páginas, editor, Piazza, prólogo de Mejía Sánchez; contenía *Mis primos los Fuentes*, *Los hombres que dispersó la danza*, *El Temor de Dios* y *Tres cartas autobiográficas*; de este material el único con relativo valor literario es *Los hombres que dispersó la danza*, una recopilación de leyendas zapotecas que tradujo al español, es una reconstrucción o recreación, como se quiera, pero de ningún modo una obra ciento por ciento original, su primera edición fue la de 1945, la segunda de 1960 y la tercera en el tomito de "Novaro", lo demás, y hasta su muerte, son miles de artículos periodísticos coyunturales de escaso valor literario y hemerográfico a través de cuarenta años de hacerse pasar como el gran literato mexicano. Presentada esta semblanza, volvamos al concurso: convocaba la "Editorial Novaro" con el apoyo de la AEM. Premio único a primer lugar con el compromiso de publicar las cinco novelas finalistas. Los concursantes podían enviar sus trabajos con seudónimo o sin él. La noche de la premiación en noviembre de 1974, yo me hallaba en Zacatecas, invitado por el novelista Alberto Huerta y el poeta José de Jesús Sanpedro, hacedores de la cultura en la Universidad estatal, por eso fue hasta el otro día cuando me enteré de la agitada discusión habida entre los miembros del jurado quienes ponderaban los méritos de *Los símbolos transparentes* y *Estas ruinas que ves*, de J. Iburgüengoitia, quien había concursado sin seudónimo.

La decisión final del jurado no fue fácil. Juan Marsé y Benjamín Carrión tenían en primer lugar la mía, Mejía Sánchez la de Iburgüengoitia. Henestrosa, personero del PRI a quien le debía todo, pues era su orgullo, era el presidente del jurado por deferencia a la AEM; como de costumbre, no había leído la novela, por eso estaba titubeante, pero Luis Guillermo Piazza, en ese entonces director editorial de la empresa convocadora lo puso rápidamente al tanto: era políticamente incorrecto otorgar el primer lugar a una novela en donde se denigraba al ejército mexicano y al sistema político mexicano, incluyendo al señor presidente. La discusión del fallo fue larga y demoró el anuncio del mismo, hasta que por fin "Nosdestroza", toda su vida más político que literato,

logró convencer a Roa Bastos de inclinar la balanza a favor de J1, premiando por mayoría la que sin duda es su novela más floja.

Así comenzaron las desventuras de *Los símbolos transparentes*, con un despojo del primer lugar trabajado por “Nosdestroza” en aras de su posición política. Quien a treinta y dos años de distancia lea las dos novelas finalistas no le quedará duda de que mucha podredumbre hubo en esa decisión. Tanto, que más de veinte años después Vicente Leñero publicó en la *Revista de la Universidad* (núm. 39, mayo 2007, página 104) un artículo titulado “Lo que sea de cada quien-Jorge a pie”, en donde recuerda que Ibargüengoitia le pidió consejo sobre si debería de aceptar o no una propuesta indecorosa de Piazza, quien le ofrecía el premio si mandaba una novela a concurso. Aunque Leñero opinó que no aceptara, Ibargüengoitia aceptó el trastupije y le fue otorgado el premio. ¡Ya lo tenía en la bolsa con meses de anticipación!

El segundo episodio de esa infausta etapa corrió a cargo del argentino Piazza (a) La Pampera Rosa. Como segundo lugar, yo tenía derecho a ser publicado, así que fui a ver a Piazza y exigí se cumpliera tal obligación contractual. Cuando estuve frente a la Pampera Rosa, hallé que tenía una copia de mi original erizada de señaladores de página. Me dijo que sí, Novaro publicaría mi novela y sería lanzada al mercado junto a la ganadora, pero... necesitaba hacerle cambios, porque, tal como estaba, constituía una bomba política y su estallido dañaría sin duda alguna a la empresa. Pedí tiempo para pensar los cambios y fui a visitar otras editoriales. Por aquel tiempo no había muchas opciones: las que presumían de independencia eran Siglo XXI, Mortiz y Era, en Diana y el FCE ni pensar. Grijalbo no publicaba autores mexicanos y otras editoriales españolas y argentinas tampoco. Océano no existía. Fui a Mortiz, Siglo XXI y Era: Joaquín Diez-Canedo, Arnaldo Orfila y Neus Expresate me oyeron pacientemente, argumenté que siendo mi novela una finalista controvertida podría aprovechar la carga publicitaria y salir con buenas ventas. Los tres me dijeron más o menos lo mismo, ni siquiera leyeron el original: que aceptara los cambios que proponía Novaro, era lo mejor. En una semana volví con la Pampera Rosa y convine en hacer cambios que no perjudicaran la obra, y me opuse a otros que la desvirtuarían. Aparentemente la Pampera Rosa estuvo de acuerdo con la negociación y mandó el original a proceso de impresión. Firmamos un contrato y me dio un anticipo de quinientos pesos.

Poco después me recibió fingidamente acojido y me dijo que todo iba bien, pero que uno de los barrenderos descubrió unas galeras corregidas y comenzó a leerlas por pura curiosidad intelectual; le alarmaron los fragmentos leídos y le chisméo al director general Juan Manuel Martínez Parente, quien pidió un ejemplar ya en pruebas finas. Escandalizado por lo que sus atónticos ojos transmitían a su poca cultivada mente, alertó a uno de los vicepresidentes ejecutivos quien, coincidiendo en todo con el dictamen previo del barrendero, dijo que “eso” de ninguna manera se publicaría en Novaro y que me rescindieran el contrato, pudiéndome quedar con los quinientos pesotes. Y así se hizo. Entonces acusé públicamente a Novaro de censurar mi novela. Tenía una copia del contrato, lo exhibí. Mis amigos de la LEAB eran en su mayoría periodistas culturales, así que le dieron al penoso caso toda la difusión necesaria. Pensé ingenuamente que Siglo XXI, Mortiz o Era se pelearían por los derechos, pero la autocensura también funcionaba en esas empresas y nunca me llamaron.

También fui a la AEM, de la que era miembro, y cominé a Nosdestroza para que defendiera mi caso; como se escondió, le remití una carta (que hice pública en los medios impresos) que terminaba así: “De la manera más atenta, me dirijo a usted, en su calidad de presidente de la AEM, para que exija, de la citada editorial, una explicación amplia y cumplida de la actitud asumida frente a mi novela, y que, en el caso de haber acatamiento forzoso a la censura, modifique las cláusulas de su próxima convocatoria en el sentido de proscribir toda obra literaria con contenido político.” El pillastre de Henestrosa nunca contestó.

La razón de peso dada por Martínez Parente fue que mi novela ponía en peligro a la empresa, la cual podría ser clausurada o por lo menos atacada por la SHCP. Razón endeble, pues la empresa era propiedad de Miguel Alemán Velasco y Bruno Pagliai, gente de mucho poder que podría parar cualquier agresión. Piazza me regresó el original y cuando lo revisé, vi que se había tomado la pequeña libertad de hacer cambios que no fueron estipulados por la negociación habida entre él y yo. La novela, tal como iba a salir, resultaría apócrifa. Entonces inicié una campaña a nivel nacional denunciando la censura habida en Novaro.

El resultado de la campaña tuvo dos vertientes: por un lado, creó una enorme carga publicitaria para mi novela, por el otro, senté fama bien ganada, de autor conflictivo, lo cual, hasta la fecha no olvidan las grandes editoriales mexicanas. Por aquel entonces

mi gran amigo René Avilés Fabila gozaba de la amistad de Guillermo Ramírez, director adjunto y real del Fondo de Cultura Económica (el que firmaba era Fco. J. Alejo) y en una de las borracheras frecuentes de su factótum Guillermo Vega con el Águila Negra y conmigo, aquel se comprometió a que ahí sería publicada, pero todo fue euforia etílica, a la hora de la verdad no hubo tal; poco más tarde Jorge Bebéndez la llevó a Ediciones de Cultura Popular, editorial del PCM, pero de repente el original “se les perdió”; aunque me sobran copias, comprendí y me olvidé de ellos.

A principios de 1976 Gustavo Sáinz fue nombrado algo así como coordinador de la serie de autores mexicanos para Grijalbo, editorial que hasta el momento era refractaria a la publicación de los escritores locales. Me llamó y me dijo que mi novela sería una de las cinco primeras que Grijalbo publicaría ese mismo año. De nuevo firmé un contrato, otra vez la novela entró en prensa, pero ¡oh, fatalidad!, sucedió exactamente lo mismo que en Novaro. La empresa (que no Gustavo), rescindió sin explicaciones. Volví a hacer campaña, otro escandalito en torno a la autocensura y a esperar. Ya el Orate de San Jerónimo era el Pinochet tepuja, represor y torturador como el gorila chileno, la guerra sucia estaba en su apogeo y la editorial decidió no correr el alto riesgo de publicarme.

En 1978, ya desaparecido el Iluminado de la escena política, una editorial en formación me buscó y me pidió la novela. No se habló de correcciones de ninguna índole, el original que fue rechazado por tantos editores fue publicado íntegro. Era tal su carga publicitaria que la primera edición se agotó en un mes. Ese año se hicieron cinco reimpresiones y de pronto fui un escritor famoso.

Luego vino la crítica; por supuesto, no a todo mundo le gustó. El primer palo me lo dio la gente del Circo Ataíbo que hacía el suplemento cultural del periódico *El Universal* bajo seudónimo de “El Equipo”. Le dedicó un domingo las dos páginas centrales del suplemento, pero con poco texto porque las relleno de fotografías del 68 para disimular lo pobre e inconsistente de su reseña: mucho ruido y pocas nueces, mi novela era un fracaso. El segundo palo, Fausto Castillo, quien encontró que de la novela se infería que el Movimiento del 68 no valió la pena de haber nacido y que sus muertos murieron inútilmente, tampoco valía la pena leerla. Castillo se ocupaba de crítica teatral, fue sospechoso que de repente cambiara de giro, ya el tiempo se encargó de desmentirlo y desenmascararlo. El tercero me lo dio un columnista político

que siempre se ocupaba de chismes y no de literatura (“Los Intocables”, 20 y 24 de abril del 78 en *El Universal*), era un secreto a voces que tenía línea oficial y cobraba en Gobernación: José Luis Mejías; dijo que la novela era una afrenta para el glorioso ejército mexicano que jamás disparó un tiro en Tlatelolco. El artículo, que no reseña, olía a consigna a diez kilómetros de distancia. Y la cuarta y última crítica negativa, de Adolfo Castañón (a) Fito Kosteño, quien escribió su reseña desde un incomprensible enfoque rabioso (*Revista de la Universidad de México*, julio del 78, posteriormente incluida en su libro *El arbitrario*), es una diatriba abundante en epítetos productos de la cultura paciana del autor –incurro en libelo y reportaje, lanzo una irrisoria e hiperbólica crítica de las costumbres, soy chauvinista y xenófobo, soy un bárbaro que resopla de pasta a pasta, émulo de Irma Serrano y Loret de Mola, etc. etceterísima– y resume llamándome pornógrafo de la violencia en un cuento de página roja con ribetes de derrotismo; Fito Kosteño escribió su reseña desde un enfoque político, no literario, es el ataque feroz de un intelectual del sistema contra un libro que lo desnuda y contra un autor que no escribe como mandan los cánones de la Facultad de Filosofía y Letras.

¿Por qué no hice caso a Fito Kosteño cuando señaló los abundantísimos defectos de mi novela? Debí corregir, depurar, estilizar, reestructurar según sus orientaciones. De hacerlo, hoy mi novela sería libro de cabecera de Fito y una de las novelas mayores de la literatura mexicana. ¿Qué digo? ¡De la literatura universal! Y si no, para muestra los libros de Fito Kosteño: sostengo la absoluta certeza de que quienes leen esta historia tienen fijos indeleblemente en la memoria los títulos de las obras maestras que Kosteño ha publicado hasta la fecha, que todos las han leído y para demostrarlo hice una pequeña prueba cuando se presentó la edición de Conaculta en el Museo de la Ciudad de México: Mario Bojórquez, conductor de la mesa, declaró contrito no haber leído jamás una de esas obras maestras, la Dra. Patricia Cabrera confesó haber leído *El arbitrario*, no añadió más; Raúl Macín, abochornado confesó no conocerlas, pero prometió corregir su falta comprándolas todas al siguiente día, y Roberto López Moreno admitió haber leído una y nada más; después de los presentadores interrogué al público, unas doscientas personas aceptaron con su silencio no conocer esa gran obra. ¿Lo escuchan?, es Fito Kosteño un autor de talla internacional, del mismo nivel del Dandy Guerrillero, o poco más.

Pero a excepción de los antes citados disidentes, más de treinta notas que la sitúan entre lo bueno y lo superlativo escrito en torno al Movimiento del 68. A treinta y dos años de haber sido publicada, pese a las largas temporadas fuera de circulación, sigue siendo considerada como una de las mejores, si no es que la mejor novela de la saga del 68, que suma unas treinta y cinco en total. Enrique Bucio y Roberto Rodríguez Baños me hicieron dos entrevistas (grabaciones previas) para el Canal 11 de TV que jamás salieron al aire.

Tal parecería que las desventuras de *Los símbolos transparentes* terminaban, pero no, sucedió que la “Editorial V Siglos” no obstante haber tirado siete reimpresiones en 1979 de *Los símbolos transparentes*, quebró un par de años después por la ineptitud de sus dueños y las posibilidades de reeditar en otras editoriales se redujeron al polvo impalpable de los desvanes desvalidos. Como la quiebra fue definitiva me quedé con los negativos en pago a mis últimas regalías. No fue sino hasta 1988 que la “Editorial Claves Latinoamericanas” (sin fines de lucro) dirigida por Raúl Macín sacó una segunda edición conmemorativa del vigésimo aniversario del 2 de Octubre, mil ejemplares con cambio de portada. Cinco años después la misma editorial ya en vías de quiebra, para conmemorar el vigésimo quinto aniversario tiró una segunda reimpresión con otro cambio de portada gracias a la cooperación generosa de mi amigo Saúl Uribe y el propio Raúl Macín.

En 1988 ascendió al trono “La Hormiga Atómica” y tuvo a bien crear el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o Conaculta) y nombrar a Víctor Flores Olea (Víctor Mofles Kolea) su primer presidente, quien anunció el inicio de la tercera serie de la colección “Lecturas Mexicanas”. El anuncio nos llenó de gozo a Roberto López Moreno y a mí, porque no habíamos sido incluidos en las dos primeras series. Le pedimos audiencia confiados en ese halo de hombre progresista –muy desvanecido– que se empeñaba en sostener. Dos veces nos dio fecha y dos veces la canceló. Mientras esperábamos, hurgué en su pasado:

Es indispensable para seguir adelante, pasar sobre el cadáver putrefacto de Víctor Mofles Kolea; señala el Dr. Jorge Carrión: Estos intelectuales –Flores Olea, González Pedrero, López Cámara– utilizaban la revista Política para darse renombre y después abandonaron sus posiciones políticas. Esta sencilla descripción de los tres farsantes es breve, pero tertera; condensa en tres renglones la vida y milagros de tres protagonistas de la picaresca política

de izquierda; Carrión señala entre líneas que estos tres chantajearon al Sistema Político Mexicano desde su posición acomodaticia de izquierda, para luego integrarse plenamente a él.

Recuerda Boris Rosen, jefe de redacción de la célebre revista *Política*: *Ahi estuvieron Carlos Fuentes, Flores Olea, González Pedrero y otros personajes que de alguna u otra forma fueron asimilados por el sistema politico...* Recuerda también Conchita Ambriz, del cuerpo redactor de *Política*: *...ahi llevamos a los exquisitos esos: Flores Olea, González Pedrero, López Cámara, ahí estuvieron todos... Estos intelectuales utilizaron la revista Política para darse renombre, y después abandonaron sus posiciones políticas... ellos no manejaban la contradicción fundamental, sino a favor de sus propios intereses personales... no quiero citar únicamente a Carlos Fuentes, pero Carlos Fuentes da verdaderamente risa, unos días es revolucionario completamente radical, y otros está en Nueva York diciendo todo lo contrario.*

Vayamos con Raquel Tibol, quien tenía a su cargo en *Política* una columna de cultura muy prestigiada: *Ahi estaba Enrique González Pedrero, Víctor Flores Olea en las mesas de redacción, de los documentos de Movimiento de Liberación Nacional...*

Nótese que en estas declaraciones figura invariablemente el nombre de Flores Olea como constante inseparable, por ser el más oportunista de los intelectuales “de izquierda”. Pero aún hay más, como dijera el inclito Raúl del Asco; Mofles Kolea declaraba en los años 60:

Estoy persuadido de que la vinculación de los intelectuales con las luchas populares, más que nunca es una necesidad en nuestros días. Es el signo del tiempo nuevo. En esa participación encontrarán los intelectuales problemas auténticos, los del mexicano, los del hombre. La renovación de las luchas populares, confesémoslo, amplía nuestro horizonte, nos brinda la oportunidad de justificarnos. ¿Nuestro deber? Expresar con claridad, con pasión, las necesidades de nuestro pueblo: aprendizaje y servicio.<sup>1</sup>

Eso decía, y lo apoyaban con ensayos y discursos: Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero y Fernando Benítez, quienes se

<sup>1</sup> Gabriel Careaga, *Los intelectuales y la política en México*, México, Ed. Ex-temporáneos, 1974.



definían a sí mismos como intelectuales de izquierda dentro de la teoría marxista, ya que utilizaban ese pensamiento como un método de conocimiento, abierto y dialéctico, combatiendo los errores y dogmatismos de los intelectuales marxistas “victorianos”, que eran más que todo ingenuos y bohemios, la “pura raspa aldeana”. Se constituyeron pues, en la élite de la izquierda mexicana, y no transcurrieron muchos años sin que estos cinco sinvergüenzas extorsionadores pasaran de la “izquierda marxista pura” a la “izquierda dentro de la Constitución” en cínica imitación de Adolfo López Mateos. En el intervalo del chaqueteo, Mofles Kolea, casi mesiánico, atacaba a los “falsos” líderes de izquierda: “Para Vicente Lombardo Toledano, este compatriota ilustre e inteligente, no hay más izquierda que la suya. Para la nueva izquierda mexicana, en cambio, Lombardo Toledano simple y llanamente no existe.”<sup>2</sup>

Este grupo de la “nueva izquierda mexicana” —al cual habría-mos de agregar obligadamente el nombre de Fernando Benítez, quien trampolineaba en el periodismo cultural—, pensaba en primer término, que para ser de izquierda no necesariamente se tenía que ser menesteroso —desde la riqueza se combate mejor a la pobreza— y, dado el caso, no rechazaba vivir del presupuesto; los cinco acumularon dinero, ninguno desdeñó servir al PRI cuando éste les trajo poder y fortuna. La gente de calaña moral miserable ingresa al sistema, Carlos Fuentes y Mofles Kolea lo han servido siempre y cuando éste los enriquezca y dote de poder.<sup>3</sup> Esta canalla simuló al principio una posición radical que en el fondo no era sino una extorsión contra el sistema político y, cuando se percató de que éste le hacía guiños para atraerla a su seno no dudó un segundo en abrazar su causa. El primer signo del chaqueteo fue la renuncia a la revista *Política* de M. Marcué Pardiñas; el 5 de agosto de 1964 apareció en la revista *Siempre!* una carta donde cinco intelectuales explicaban por qué dejaban de escribir en *Política*, ellos eran: Fuentes, Benítez, Flores, González y López; según ellos, *Política* había nacido con el fin de aglutinar a la izquierda del país y acabar con el sectarismo y los dogmas, pero había caído en esos vicios. Luego, en poco tiempo de detractores del sistema se convirtieron en sus defensores y años más tarde en parte inma-

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> El pueblo los llama con desprecio “chaqueteros” (cambian de chaqueta según las variaciones del clima político). Son farsantes, gentuza sin convicciones ni honor.

nente de él. Al respecto, *Política* atribuyó la renuncia de los cuatro granujas al posicionamiento estratégico de ellos ante el próximo presidente de la república (*Política* 15-VIII-64: 20-24; *Siempre* 2-IX-64:6-7, 62-63). Fue LEA quien primero los compró en subasta al mejor postor, llegando la desfachatez de Fuentes hasta a aceptar el cargo de Embajador en Francia como pago a sus servicios. ¿Acaso él y F. Benítez no fueron quienes se adhirieron a su campaña presidencial dando el grito de ¡Echeverría o el fascismo!?

Aquel hombre de izquierda que en las aulas alentaba a sus alumnos a ver como única solución la guerrilla, a la vuelta de los años no tuvo empacho en figurar como presidente del Conaculta nombrado por el mandatario priísta más corrupto y rapaz de todos los tiempos: Salinas de Gortari.

A esta sabandija asquerosa debíamos de enfrentarnos. Insistimos en ser recibidos, tanto Roberto y yo escribíamos en algunos periódicos, creo que fue ello y no otra cosa, lo que lo movió a escucharnos. Nada prometió, pero nos endosó con su canchanchán de literatura, Erasto Cortés, a quien yo no conocía. Roberto sí, y me explicó, es uno de esos ojetes de la Facultad de Filosofía y Letras, elitista como los otros pinches profes de ahí.

Muchos años después me presentaron a Erasto Cortés, según quien lo hizo, nada menos como sucesor de Edmundo Valadés, primera autoridad del cuento en el país: chapatín, de rostro de comadreja, andar menudo, voz en susurro, untuoso de maneras, corbata de moño, insignificante de apariencia y muy ojete con quienes nunca pisamos la dichosa Facultad.

No hubo tiempo para que la comadreja nos opusiera las trabas burocráticas de rigor: Víctor Mofles Kolea creyó que la burocracia engrandece al hombre. De pronto se vio a sí mismo, muy crecido y –liliputense mental– retó al gigante, quien lo ahogó de un solo escupitajo verde y mucilaginoso.

Lo sucedió “Rigo” Tovar (Rafael Tovar y de Teresa, yerno del Jolopo). Roberto y yo volvimos a la carga; pero al galancete braguetón se le trepó el puesto apenas tomó posesión del cargo. Se negó a recibirnos, primero la secrete privada y luego su segundo de a bordo, Javier González Rubio, nos explicaron que el “Licenciado” tenía una agenda apretadísima para este mes. Transcurrieron ocho meses sin que nos recibiera, y una vez, en un desayuno de periodistas, cuando Dedillo era titular de la SEP, nos quejamos ante él y a la semana siguiente nos recibió, forzadísimo. Ya no estaba la comadreja, lo sucedió una hiena, Eugenia Meyer, sedicente

historiadora, quien se encargó de ponernos en órbita. Al tercer o cuarto pase taumabobo quedó claro que nuestra inclusión en la tercera serie de "Lecturas Mexicanas" era pura ilusión.

Como la Meyer se imponía como presidenta real de Conaculta, "Rigo" Tovar la sesgó y en su lugar entró Alfonso de María y Campos. A él acudí e insistí (a Roberto ya le habían publicado *Las mariposas de la tía Nati*), aceptó publicarlo y muy a la chita callando firmé el contrato en junio de 1997; el proceso de edición tomó el camino del tortuguismo, cada año preguntaba y cada año me respondían que ya merito, que ya merito.

¡VICTORIA! Con el cambio de sexenio "Rigo" Tovar salió de Conaculta, no fui a ver al nuevo titular sino directamente a Felipe Garrido, director de Publicaciones, quien revisó y me informó en febrero del 2001 que el libro se hallaba en negativos entre otros muchos rezagados por la administración anterior. Afirmó que sería de los primeros en publicarse. No fue sino hasta noviembre de ese año cuando Héctor Anaya, el subdirector de Publicaciones y cuate mío me dijo que estaba en prensa. ¡Había pasado una década completa desde que fui a ver a Mofles Kolea! El 3 de febrero del 2002 Héctor Anaya me entregó mi dotación de libros.

En aquel mismo año de 1978 la editorial Posada publicó mi novela satírica *El pornócrata*. Sátira sobre el absolutismo presidencial mexicano. Los funcionarios de cúpula, por si resultan presidenciables se mantienen muy taimados, ocultan sus manías y sus vicios, tan sólo procuran que afloren sus virtudes, reales o imaginarias. Cuento la historia de un hombre que resultó presidente y que en su intimidad fue un fanático de la pornografía. Al asumir el poder saca a relucir su *hobby* secreto y pornocratiza al país. Como matiz satírico adicional casi todos los personajes tienen nombre de dictadores latinoamericanos. Mi editor, Guillermo Mendizábal, supuso que yo estaba consagrado con *Los símbolos transparentes* y que vendería muchos libros. No fue así, nunca supe a ciencia cierta cuántos tiró y cuantos vendió. Pero a los dos años un día me llamó y me dijo que iba a trizar el remanente en bodegas para deshacerse de activos con miras fiscales. Pero alguien de la misma empresa me confió que la verdadera causa era que le habían pedido retirara la novela del mercado porque era otro insulto para el sistema. De cualquier modo no tuvo las ventas arrolladoras de la otra y el pretexto fue bueno. No pasaron de cinco las notas, de mis cuates, por supuesto.

La misma editorial que me publicó *Los símbolos...* me publicó *El Chanfalla*, primera parte de una trilogía de gran aliento, también en 1978. Novela urbana y picaresca sobre la vida de un niño que vive en el mero Centro Histórico de la ciudad de México en la década de los 40. Aparecieron trece notas en diversas publicaciones entre reseñas y entrevistas, una sola reseña adversa de un gacetillero de quien nadie, en la actualidad se acuerda. ¿Crítica profunda, documentada, seria? Ninguna.

Pasaron cinco años sin publicar. Luego vino en 1983 la segunda parte de la trilogía chanfallesca: *Entre tiras, porros y caifanes*, editorial Edamex (que aún no cobraba al autor por publicar). Técnica narrativa totalmente distinta a la primera parte. Doce notas entre reseñas y entrevistas, ninguna adversa porque todas fueron de amigos y cuates. Ni una sola crítica académica.

En 1985 la editorial "Claves Latinoamericanas" dirigida por mi amigo Raúl Macín me publicó el volumen de cuentos satíricos *Dime con quien andas y te diré quien herpes*. Siete notas entre reseñas y entrevistas, también de amigos y cuates. Ni una sola crítica académica.

En 1986, Edamex, que aún no cobraba por publicar, editó *El síndrome de Huitzilopochtli*, relatos de humor negro basados en hechos relatados por la nota roja de *Alarma* y *El Universal*. Cuatro notas entre reseñas y entrevistas. Ni una sola crítica académica. Hasta ese momento, con veinte años de quehacer literario, ni una crítica, ni de éste ni de libros anteriores.

En 1988, la editorial Gernika publicó *Apenas seda azul*, una novela corta de ciencia ficción satírica y tres cuentos. Tan sólo aparecieron dos entrevistas: en *Ovaciones* y *El Universal*, hechas por cuates.

En 1993, cinco años después, la editorial Gernika publicó *¿Tormenta roja sobre México?* Tercera parte de la trilogía chanfallesca. Apareció junto con las dos primeras partes. Trilogía completa gracias a los auspicios del gobierno del DF en coedición. Ni una entrevista, ni una nota. Cero crítica. En el año 2001 propuse esta trilogía al Fondo de Cultura Económica, ya en la dirección general Consuelo Sáizar. Mi propuesta fue rechazada tajantemente. La historia de cómo, desde entonces, denuncié por corrupta y soberbia a la Sáizar es casi equiparable a la de *Los símbolos...* Sigo en la lucha por esta trilogía.

En 1993 también apareció *El cadáver errante*, primera narconovela mía y primera narconovela aparecida en el país. Sátira sobre

el narco y sus redes de corrupción. Obtuve siete notas entre reseñas y entrevistas, todas hechas por amigos y conocidos. Sobresale la de Vicente Francisco Torres por su análisis.

En 1994 Edamex, que ya cobraba por publicar, hizo una excepción conmigo y publicó el volumen de cuentos satíricos *La emoción que paraliza el corazón*. Hasta hizo una segunda edición con cambio de portada. No obtuve una sola reseña ni entrevista.

En el año 2000 publiqué bajo el sello de La Tinta Indeleble cuatro narconovelas cortas que tenía embodegadas. *Los dineros de Dios*, *Cementerio de trenes*, *Pájaros en el alambre* y *La casa de todos*. Inventé un sistema de ventas que me permitió vender esos libros en dos meses cada uno, tiro de mil ejemplares cada uno. Obtuve una sola reseña, nada de entrevista. Estos libros no circularon en librerías. Fueron agotados en venta directa. Sólo obtuve la reseña de Vicente Francisco Torres posteriormente ampliada en su libro de ensayos sobre literatura policiaca mexicana *Muertos de papel* (2004).

El 1° de enero de 2001 publiqué en La Tinta Indeleble *El címbalo de oro* (primera novela del nuevo siglo), mi obra mayor, novela satírica en la cual volqué todo cuanto sabía hacer. Regalé ejemplares profusamente y no obtuve ni entrevista, reseña o crítica. De hecho, desde 1994 dejé de existir en la república de las letras. Tampoco circuló en librerías.

También en el año 2001 publiqué en La Tinta Indeleble mis dos novelas cortas reeditadas *Jet Set* y *Coprofernalía*, además tres nuevos cuentos satíricos. Mismo sistema de ventas, mismos resultados.

En el año 2008, la editorial Cofradía de Coyotes, publicó las segundas ediciones de *El cadáver errante* y *Apenas seda azul* (la segunda con el retitulado de *El retorno de Marilyn Monroe*). El editor distribuye mediante librerías El Sótano, La Jornada y Conaculta. No obstante haberle él puesto “primera edición”, los resultados de reseñas fueron los mismos.

En el año 2009 la misma editorial publicó la segunda edición de *El síndrome de Huitzilopochtli* con el título de *El retorno de Marilyn Monroe*. También la antología de poesía satírica y escatológica *La rana roja*. Cero reseñas.

El autor espera lo mismo con *Tabasco: el diluvio que viene*. Tres relatos catastróficos publicados en el 2010.

## Resumen

### **La crítica en la primera década del siglo XXI**

Críticos que publican sistemáticamente en suplementos culturales y en revistas. Cuando reúnen material suficiente publican un libro con una selección de sus trabajos. En orden alfabético:

Argüelles, Juan Domingo  
Blanco, José Joaquín  
Castañón, Adolfo  
Domínguez, Christopher  
Escalante, Evodio  
Zavala, Lauro.

Salvo Castañón, que lo hizo en un solo artículo sobre *Los símbolos...*, para los demás no existo.

Críticos que publican esporádicamente en revistas universitarias y que publican un libro auspiciado por casa de estudios con una selección de sus trabajos.

Patricia Cabrera-UNAM  
David Magaña-UAM  
Vicente Francisco Torres-UAM-A

(Quizá haya muchísimos más de este tipo de crítico, pero no los conozco porque sus trabajos no van más allá de la difusión interna en sus casas de estudio); si les publican un libro y éste no es coedición con alguna editora comercial, entonces el libro va directo a las bodegas de la institución y ahí duerme tranquilo por décadas.

### **De todo lo anterior resulta:**

Que, salvo en el caso bien explicado antes de *Los símbolos transparentes* en el cual fui el virtual ganador pero despojado por los trastupijos de la pareja Piazza-Henestrosa, no he obtenido un solo premio en cuarenta y tres años de quehacer literario. Existen algunos premios “por obra”: he publicado cuatro libros fundamentales en distintas áreas, como por ejemplo:

*Rumberos de ayer*, IVEC, 1997. Quien quiera saber de los músicos cubanos que emigraron a México en las décadas 30, 40 y 50,

tiene forzosamente que consultar este libro, pues no hay otra fuente tan completa y testimonial.

*El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*, UNAM, 1986. Mismo caso sobre la novelística aparecida en la década de los 70.

*La ciencia ficción en México*, IPN, 2004. Una revisión completísima de la literatura mexicana de CF desde el siglo XVIII hasta el año 2002. Catálogo completo y una pequeña antología de autores poco difundidos pero de gran calidad. Mismo caso.

*¡Qué viva por siempre el carnaval jarocho!*, IVEC, 2009. Una revisión histórica del carnaval jarocho desde su inicio hasta el año 2004. El carnaval en la poesía, la narrativa, la música, el teatro, el cine, el reportaje, la crónica. Mismo caso.

No obstante, jamás he obtenido un premio nacional ni local “por obra”. También resulta que jamás he sido becado. No existo para el Sistema Nacional de Creadores.

En resumidas cuentas: no existo, ¡pero aún respiro!

## Final del camino

La crítica que se ocupa de la literatura conforme va apareciendo, no existe en México.

## LA GENERACIÓN DEL 50:

### UN MUNDO DIVIDIDO, 20 AÑOS DESPUÉS

Miguel Gutiérrez\*

#### Resumen

En este texto, Miguel Gutiérrez explica las circunstancias político-ideológico-culturales en que apareció su libro de ensayos *La generación del 50: un mundo dividido* (1988). Esas circunstancias, la guerra interna del Perú entre las fuerzas armadas *versus* Sendero Luminoso, conforman una atmósfera ominosa cargada de temores, desesperanza y silencios ante la represión indiscriminada del Estado peruano. Se devela en el texto la censura, la excomunión y la condena que sufrió el escritor, tanto de parte de la derecha como de la izquierda, por su atrevimiento al considerar a Abimael Guzmán como intelectual prominente de dicha generación.

#### Abstract

In this text, Miguel Gutierrez explains the cultural, ideological and political circumstances in which he published his book of essays *La generación del 50: un mundo dividido* (1988). These circumstances, the internal war in Peru between the armed forces *versus* Sendero Luminoso, loaded up an ominous atmosphere of fear, despair and silence in front of the Peruvian government's indiscriminate repression. It is revealed in the text of the censure, excommunication and the sentence that the writer suffered from both right and left, for daring to consider Abimael Guzman as a prominent intellectual of this generation.

\* Narrador e investigador peruano (Piura, 1940) de reconocida trayectoria. Es autor de siete novelas, un volumen de relatos y varios libros de ensayo. Su obra de creación más celebrada es *La violencia del tiempo* (1991), y de ensayo *La generación del 50: un mundo dividido* (1988). El autor generosamente ha permitido que publiquemos est ensayo que analiza y reflexiona sobre el primero y que hemos tomado de la segunda edición (2008). [N. de los editores]



La primera edición de *La generación del 50: un mundo dividido* apareció a mediados de 1988 en medio de un silencio periodístico prácticamente total. Pese a ese silencio (por lo demás, recuerdo, era un silencio hostil, poblado de los rumores más encontrados), el libro con su venta casi de mano en mano fue despertando el interés creciente de los más diversos lectores. Cuatro años después la edición se había agotado, si bien es pertinente decir que de los 3 000 ejemplares del tiraje, 1 000 fueron requisados por la policía.

Por ciertas propuestas ideológico-políticas que contenía, por su escritura contenciosa y desinhibida y, sobre todo, por el momento que vivía el país, en que, con el paulatino traslado de las acciones de Sendero Luminoso a Lima, la guerra interna estaba pasando a una nueva etapa (un año después, por las calles empezaba a correr el rumor de que pronto los subversivos tomarían la capital), el libro fue recibido en los ambientes intelectuales y universitarios con irritación, temor o desconfianza, aunque también tuvo un público favorable y aun muy favorable. Según supe por diversos testimonios, a los intelectuales considerados progresistas o simpatizantes o militantes de la izquierda legal, *La generación del 50* les disgustó, en particular, la crítica (según ellos, injusta en cuanto a su contenido e irreverente por la forma) a que se sometió a prestigiosos intelectuales, maestros universitarios y escritores, algunos de los cuales mantenían cercanos vínculos teóricos, culturales y políticos con las fuerzas que con medios legales aspiraban al cambio y la transformación del orden social de nuestro país.

Aunque no quiero dar un giro personal a este prólogo, para que se entienda cómo era la atmósfera que se creó alrededor de mi libro en los ambientes intelectuales y universitarios, debo revelar aquí que tuve numerosas manifestaciones (directas de rechazo y condena incluso, alguno de los intelectuales criticados me quitó el habla), rechazo que hicieron suyo los discípulos que por entonces habían sustituido a los maestros en sus cátedras, y así el ensayo (y su autor) fue sometido a duros cuestionamientos tanto que, según diversos testimonios que recibí, en ciertas aulas sanmarquinas se le eligió como modelo de lo que no debía hacerse en los estudios literarios. Después de la publicación de *La violencia del tiempo* se me acercaron varios escritores de otras generaciones para charlar sobre cuestiones del oficio. Todos eran jóvenes narradores de talento, honestos y lúcidos, algunos ya con libros publicados, pero recuerdo que todos ellos, como si fuera una cuestión previa para establecer relaciones de amistad y evitar malentendidos en el fu-

turo, empezaban por expresarme su disconformidad y hasta su enojo, por la publicación de *La generación del 50* y centran su crítica en las páginas que se le dedica al líder de Sendero Luminoso. En cuanto a los intelectuales que se hallaban en posiciones ideológicas cercanas a Sendero, el libro no les resultaba del todo satisfactorio, pues aparte de estar en desacuerdo con mis ideas estéticas y con algunos de mis juicios literarios, consideraban que mi lenguaje no era lo suficiente clasista (por ejemplo, no aludía a Guzmán como “Presidente Gonzalo”) y que la irreverencia de mi escritura tenía un signo extraño al espíritu proletario.

Hasta antes de la derrota de Sendero, las críticas que se hicieron al libro fueron de carácter oral y tuvieron por escenario las aulas y pasillos universitarios, los auditorios y salones donde se llevaban a cabo reuniones culturales o literarias y, por cierto, las cafeterías, bares y cantinas. Estas reacciones no me sorprendieron demasiado, es más, me parecieron previsibles y hasta razonables, ya que después de todo yo no había escrito mi ensayo para que mis amigos me quisiesen más. Con el establecimiento del fujimorato —un momento que, tras el hundimiento o descomposición de las sociedades socialistas, coincidió con la reafirmación del orden capitalista en el mundo, el auge del neoliberalismo y la arremetida de la nueva derecha contra el marxismo—, las pasiones desencadenadas por mi libro pasaron a tener cabida en las secciones culturales de la prensa escrita y televisiva. Por supuesto, si se consideraba que *La generación del 50* era un libro que carecía de bases teóricas pertinentes y que en general los planteamientos literarios y las propuestas ideológicas políticas expresadas en sus páginas resultaban arbitrarias, erradas y perniciosas, a mí me habría parecido perfectamente legítimo, necesario y esclarecedor que se le sometiera a una crítica severa, implacable y demoledora. Pero no fue esto lo que ocurrió. Lo que hubo fue censura, excomunión y condena del autor. Lo curioso es que los ataques se tornaron más virulentos cada vez que yo publicaba una nueva novela o un nuevo libro de ensayos, lo cual me permite conjeturar que los ataques al libro y a mi persona no respondieron (por lo menos, no de manera exclusiva) a motivaciones de orden político o ideológico, sino que tuvieron que ver con los deleites que procuran las oscuras pasiones del alma, esa dimensión defectiva de la condición humana. Para tranquilizar sus conciencias todos estos críticos hallaron la coartada moral perfecta vinculándome sin ninguna prueba al senderismo que, según un reputado sociólogo, representa el

Mal absoluto. Así, por ejemplo, un conocido escritor y analista político, en una entrevista que en un canal fujimorista le hizo un buen poeta de mi generación, luego de cuestionar con los términos más despectivos el valor literario de mi obra de ficción, pasó a descalificarme en lo moral y político llegando incluso a manifestar su sorpresa por el hecho de que yo no estuviera preso. Pero en este certamen de odios, la apoteosis la alcanzó un viejo crítico literario, quien, en el ardor de una polémica, por lo menos me señaló como corresponsable, por los sesenta mil muertos que dejó la guerra interna, y no pudo ocultar su desilusión e ira de filiación “rivagüeriana” porque yo no hubiera muerto durante el desarrollo de las contiendas que como se sabe fueron policiales, militares y paramilitares.

Las críticas más frecuentes que se han formulado a mi estudio *La generación del 50* giran en torno a Abimael Guzmán, a quien en una de sus páginas se le reconoce su condición de intelectual y miembro de dicha generación. En las pocas entrevistas que concedí en los últimos quince años casi siempre los entrevistadores empleaban alguna variante de esta expresión que implicaba ya un juicio de valor: ¿Guzmán, miembro de la generación del 50? ¿Guzmán, compañero de generación de figuras de la calidad de Víctor Li Carrillo, Sebastián y Augusto Salazar Bondy, Carlos Aranibar, Pablo Macera; de poetas como Eielson, Sologuren, Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli; de narradores como Ribeyro, Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta o el propio Vargas Llosa? ¿No era esto degradar el concepto de “Generación”? Pero creo que esta objeción se basa en el prejuicio. En mi ensayo, tomé como punto de partida la teoría orteguiana sobre las generaciones, pero apoyándome en el marxismo e incorporando la categoría de clase social y de lucha de clases, procuré conferirle bases materialistas para definir y establecer las delimitaciones del concepto de Generación. Con esto me propuse superar el carácter elitista de la teoría de Ortega y Gasset, de modo que en mi estudio, y creo que de manera razonable, planteé que una generación está conformada por la totalidad de coetáneos que nacieron en el mismo momento histórico y comparten ciertos ideales en relación a la sociedad a la que pertenecen. Al respecto escribí:

...Las generaciones –conformada por la totalidad de coetáneos en un momento histórico dado e insertas en las clases sociales, producto

todo ello del reino de la necesidad tanto biológica como social– se irán escindiendo, agrupándose y reagrupándose como consecuencia de las opciones asumidas por sus integrantes –y éste es el reino de la libertad frente a la lucha de clases–, a los diversos proyectos en pugna –conservadores, reformistas y revolucionarios– y las formas ideológicas, incluidas las formas estéticas.

De otro lado, no puedo ocultar que también me plantearon preguntas de este tipo: ¿Guzmán, hombre de inteligencia superior, de voluntad y disciplina inquebrantables? ¿Guzmán representante del pensamiento correcto y la coherencia del ser y el pensar? Ahora bien, Guzmán nació en 1934, es decir dentro del límite temporal (1920-1935) en que nacieron los miembros de las diferentes promociones que conforman la generación del 50, y no veo razón para que no se le considere integrante de la misma junto a otros activistas políticos como Luis de la Puente Uceda, Guillermo Lobatón, Juan Pablo Chang y otras figuras, incluso controversiales, como Hugo Blanco, Héctor Béjar o Ismael Frías.

Pero es el haberle conferido el estatus de intelectual al líder de Sendero Luminoso lo que suscitó las críticas más severas. Al respecto, en una entrevista que me hizo un profesor de filosofía hace cerca de diez años, declaré lo siguiente:

A ciertos intelectuales de derecha e izquierda, pero en especial de izquierda, les resultó ofensivo el que yo confiriese en mi libro un estatus de intelectual a Guzmán. No puedo retractarme. Guzmán pertenece a esa categoría de intelectual que dentro del marxismo se le conoce como *intelectual de partido*. A diferencia de otros intelectuales marxistas –como los marxistas académicos– que se mantienen en la periferia de los movimientos revolucionarios, los intelectuales de partido trabajan dentro de las organizaciones para construir las líneas ideológico-políticas, y para elaborar la estrategia y táctica y alcanzar los objetivos que el partido postula... En cuanto a Guzmán... supongo que su actividad de intelectual debe haberse concretado en informes de partido, artículos de análisis político, directivas y panfletos de propaganda (que se habrán publicado sin firma en la prensa partidaria).

Ahora bien, lo que debe establecerse (y esto puede ser un papel de la crítica) es la real jerarquía intelectual que alcanzó AG. No conozco la tesis sobre Kant que AG sustentó para obtener su

bachillerato. David Sobrevilla, prestigioso profesor de filosofía e intelectual de espíritu libre y democrático, considera que aquella tesis revela a un joven inteligente, coherente y disciplinado, sin que el estudio constituya ni mucho menos un aporte al conocimiento de la filosofía kantiana. A comienzos de los años 70, circuló en los ambientes universitarios un folleto con el sello del PCP con el título de *Por el sendero luminoso de Mariátegui* que voy a comentar muy brevemente asumiendo que AG fue uno de los autores (por lo menos el autor principal) del mismo. Por desgracia no he podido encontrar el folleto, pero conservo con suficiente nitidez las impresiones que me suscitó su lectura. Por supuesto, al texto no se le puede juzgar con criterios exclusivamente académicos, ya que fue elaborado con fines partidarios y, en este sentido, tengo entendido que fue un documento importante para lo que se dio en llamar la reconstitución del Partido con miras a la lucha por conquistar el poder. Desde el punto de vista formal, *Por el sendero luminoso* es un texto escrito con solvencia gramatical pero sin brillantez, algo denso y también algo rezagado en cuanto a su retórica y no creo que llegue a ocupar un lugar en la historia de la prosa ensayística en el Perú. En cuanto al fondo, el folleto revela la construcción de un Mariátegui funcional, ciento por ciento maoísta, para lograr lo cual el autor hace una suerte de *collage* de citas tomadas no siempre con pertinencia de los escritos mariáteguistas más decididamente ideológicos y políticos, a partir, desde luego, de la existencia de ciertas concepciones comunes entre Mariátegui y Mao, sobre todo en relación a la feudalidad y semifeudalidad que caracterizaba a las sociedades de sus respectivos países. El resultado es un Mariátegui unilateral, ortodoxo, dogmático, que recorta las dimensiones creativas (a veces hasta la heterodoxia) de su pensamiento. En cuanto a su forma de expresión, Guzmán era un expositor (y yo tuve oportunidad de escucharlo en dos o tres oportunidades en la universidad San Cristóbal de Huamanga) sobresaliente y altamente persuasivo. Con una lógica implacable (el sarcasmo era su principal recurso) examinaba un problema, criticaba y demolía las posiciones contrarias y señalaba al público ávido el camino a seguir. Su argumentación irreprochable tenía sin embargo un carácter deductivo, aristotélico más bien escolástico, basado en la apelación a los textos canónicos del marxismo. Recuerdo que su argumentación seguía más o menos este esquema: esto es verdad porque lo planteó Marx y ratificó Engels, Lenin lo profundizó

y amplió y lo llevó a la práctica Stalin, mientras que con Mao el planteamiento alcanzó un nuevo y superior desarrollo.

Todavía quedaría por referirse a Guzmán en su calidad de ideólogo y jefe y conductor del PCPSL. Aunque yo no soy el indicado y carezco de la competencia para desarrollar este tema tan polémico, por un imperativo político y moral no puedo dejar de hacerlo, en la medida que en mi libro por lo menos aludía a la figura de Guzmán en su condición de jefe e ideólogo. Desde luego, las pocas observaciones que expondré las haré en mi condición de intelectual independiente, pero basándome en mis viejas lecturas de las obras de Mao y Mariátegui, lecturas que ya entonces me llevaron a escribir en la página 260 de mi libro: “¿Es correcta la línea, la estrategia, las tácticas y formas de combate llevadas a cabo por el PCPSL? Esto lo decidirá la propia práctica y la historia con el triunfo definitivo o la derrota final.” No sé si Guzmán, de acuerdo a la tradición de los partidos comunistas del mundo, ha hecho un balance autocrítico a fondo (es decir, una autocrítica real y auténtica y no un simulacro de autocrítica, en el sentido que los errores se le atribuyen a cuadros subalternos o a desviaciones impulsadas por una supuesta “línea negra” que operaba en el Partido) sobre su rol en la conducción de lo que él denominó “Guerra Popular”.

Si como afirma Mao la práctica es el único criterio de la verdad, entonces la contundente derrota revela que la línea ideológico-política, la estrategia y las tácticas que él impulsó y desarrolló –basadas en su personal interpretación del maoísmo– fueron erróneas o incorrectas. A partir de aquí habría que preguntarse si la fuente principal de este error fue una concepción del Partido que se identificaba con la propia persona de Guzmán, lo cual, tras de su caída, debió dejar en orfandad a la organización partidaria. Todas las grandes revoluciones del siglo XX –la de octubre de 1917, la revolución china, la revolución cubana– contaron con el apoyo en diverso grado o la simpatía de la intelectualidad democrática del más alto nivel, de ahí que si no recuerdo mal el viejo Mao afirmaba que sin el concurso de los intelectuales no triunfaría la revolución. En cambio, pasando por alto las reiteradas propuestas de Mariátegui y Mao, SL, con la guía de Guzmán, desarrolló una política autoritaria, hostil (casi de desprecio) a los intelectuales, línea política que se resumía en una cita de Engels, sacada por lo demás fuera de contexto, según la cual: “los intelectuales conformaban un montón colosal de basura”. Esto

espantó a los intelectuales y canceló la posibilidad del surgimiento de un movimiento renovador y democrático en la cultura y el arte.

El otro error grave, en verdad lamentable creo yo, es el que sin tener en cuenta la historia de las revoluciones mundiales y la figura de Mariátegui, SL proclamara la existencia del “Pensamiento Gonzalo” prácticamente apenas iniciada la guerra, sin que hubiera culminado con el triunfo, según su propio programa, ninguna de las etapas de la revolución. En la Unión Soviética, el leninismo como una nueva etapa del marxismo (“como el marxismo en la etapa del imperialismo y las revoluciones proletarias”) fue anunciado y fundamentado unos años después de la muerte de Lenin, ya en plena construcción del socialismo. En cuanto a China Popular empezó a hablarse del “Pensamiento Mao Tse-tung” a comienzos de la década de 1960, en los meses que precedieron a la revolución cultural proletaria. Nunca llegué a entender con claridad este concepto de “Pensamiento”, pero en cualquier forma la dirección ideológica, política y militar de Mao pasó por durísimas pruebas a lo largo de más de cuarenta años de luchas, período que culminó con el triunfo de la llamada “revolución de nueva democracia” y el establecimiento de la sociedad socialista. Hay, por supuesto, muchas otras críticas que se deberían hacer, pero yo terminaré refiriéndome a la caída de Abimael Guzmán, pues era una figura que por el papel que desempeñó dentro y fuera del Partido ya no se pertenecía a sí mismo sino a la causa popular que, creo entender, debe estar por encima de jefes y líderes. Sé que se han dado diversas razones para explicar y justificar la forma en que cayó el líder de SL, entre éstas la que más trascendió al público general sostiene que Guzmán decidió preservar su vida para evitar la descomposición o desaparición del Partido, pero este razonamiento se basa, como dije líneas arriba, en una concepción errada, ya que implica una suerte de consubstanciación casi mística entre Guzmán y el Partido. Recuerdo que mientras veía por la televisión las incidencias de la caída del “Presidente Gonzalo”, acudieron en tropel a mi mente sucesos, escenas e imágenes sobre el altísimo costo que significó para el pueblo peruano y los propios combatientes el desarrollo de la guerra. Entonces recordé la primera visita que hice a un familiar en El Frontón. A la entrada del pabellón de los prisioneros de guerra había un enorme cartel, en el que se leía esta cita de Mao: “Quien se atreva a ser cortado en mil pedazos podrá desmontar al emperador”, y como lo fui sabiendo, no se trataba de una frase retórica o demagógica, pues no pocos mili-

tantes murieron de esa manera, literalmente, pero ahora el “Presidente Gonzalo”, según veo por televisión las incidencias de su apresamiento, ha olvidado la vieja sentencia maoísta.

Expuesto lo anterior, la pregunta que se impone es la siguiente: ¿Por qué, entonces, tentar otra vez a las Furias con una nueva publicación de libro y autor tan execrados? En este sentido, amigos muy queridos me han indicado la inconveniencia de lanzar una segunda edición de *La generación del 50*, en momentos que, haciéndose eco de la doctrina Bush, y con el apoyo de ciertos intelectuales liberales y de la derecha tradicional, el gobierno aprista impulsa un nuevo *maccarthismo*, satanizando indiscriminadamente con el epíteto de terroristas, a los luchadores sociales y a los críticos y opositores del régimen y el sistema neoliberal. Con ser ésta una situación que debe tomarse en cuenta, ni la conveniencia política ni el llamado a una razonable prudencia constituyen a mi entender motivos suficientes como para renunciar a un proyecto que he ido posponiendo desde hace algunos años porque las propuestas editoriales que se me hicieron carecían de la seriedad debida. Como puede verificarlo cualquier lector sin prejuicios políticos, mi trabajo sobre la generación del 50 se despliega en el territorio del debate (o si se quiere, del combate) de las ideas, lo cual, si no me equivoco, es un derecho constitucional. Como señaló en el prólogo a la primera edición, este cuerpo de ideas conforma un pensamiento situado que teniendo como principal soporte el marxismo, incorpora todo lo que hay de nuevo e incitante en el pensamiento contemporáneo. Pero debo añadir enseguida, que asumí las ideas marxistas, en especial las ideas de Mariátegui y Mao, en mi calidad de intelectual independiente o para usar un término que no me satisface demasiado, como intelectual comprometido, sin vínculo orgánico con ningún partido de la izquierda peruana.

Ahora bien; ¿qué causa, digamos categórica, me habría obligado a no reeditar mi libro? O planteado de manera afirmativa: ¿qué razones justificarían la reedición de *La generación del 50*, más allá del hecho que desde hace muchos años se agotó la primera edición y que existe una cierta demanda, tanto para que en los medios universitarios circula en fotocopias? Pensando en esto, cuando se presentó la posibilidad concreta de llevar adelante una segunda edición, me propuse hacer después de más de quince años una lectura de mi ensayo, completa, minuciosa, objetiva y desapasionada hasta donde esto es humanamente posible. He aquí las dos conclusiones a las que llegué.



*La generación del 50: un mundo dividido* es, sin duda, un libro controversial, de escritura vehemente, algunos de cuyos planteamientos de tipo político han sido desmentidos de manera implacable por la propia realidad del país. No obstante, el libro posee ciertas cualidades, suficientes creo yo, como para merecer una nueva edición. En primer lugar es un estudio serio, estricto en el manejo de las fuentes bibliográficas, que ofrece un cuadro relativamente completo de una generación insertada de manera activa en el proceso de la cultura y la historia de la sociedad peruana. Las páginas dedicadas a sus principales integrantes –poetas, narradores pensadores sociales– contienen observaciones, reflexiones y juicios sobre sus obras, las mismas que conforman un punto de vista particular para entender desde otra perspectiva a tan importante conjunto generacional. La segunda parte del libro –la parte que mayores enojos y malentendidos suscitó– está dedicada a lo que según fórmula sartreana se denominó “el compromiso social del escritor”. En el prólogo a la primera edición hice referencia a los sentimientos que tuve que vencer para escribir sobre este aspecto de la condición intelectual que tiene que ver con cuestiones de ideología y política y en particular con la relación entre el ser y el pensar de figuras destacadas de la generación del 50, cuando está de por medio el poder político. Tarea en sí misma ingrata, en mi caso resultó dolorosa porque sentía (y aún siento) admiración y respeto por los intelectuales y artistas cuyo pensamiento y conducta examiné, con la mayoría de los cuales; además, mantenía lazos de amistad, en mi condición de discípulo o hermano menor. Por eso no pude evitar que me invadiese alguna aprehensión al enfrentarme tantos años después con estas páginas, pues temía que ahora me resultasen impertinentes, sin sustento racional, profusas en adjetivos y de torpe ironía y, en suma, injustas. No niego que algunos pasajes o frases pueden sonar demasiado exaltados, pero todo lo que ahí se dice está refrendado por el análisis de los textos de los autores tratados o por el examen de conductas concretas, objetivas, del escritor frente a la situación política del país. De modo que –lo comprobé– el lector no se encontrará ante la adjetivación gratuita, el vituperio, la estigmatización, o la difamación siempre abominable de ninguno de los escritores tratados. Es más, he cuidado –por íntima convicción– de descalificar estéticamente una obra por las concepciones ideológicas de un autor, incluso si éste hubiese observado una conducta reprochable desde el punto de vista moral y político en

un determinado momento de su vida. Así, por ejemplo, a Julio Ramón Ribeyro (el caso más lancinante que tuve que abordar) se le critica con dureza por haber recibido la *Orden del Sol* de manos de Alan García pocos meses después de la matanza de El Frontón en junio de 1986. Sin embargo, en la primera parte de mi libro le dedico un amplio ensayo sobre su poética del cuento en los términos más encomiásticos, pues Julio Ramón fue uno de los integrantes más representativos de la generación del 50 y, sin duda, es el mejor cuentista de toda la narrativa peruana. En suma, las críticas anteriores pueden considerarse severas y cuestionables o parciales y unilaterales, pero no injustas, y si las llevé a cabo no fueron por oscuras pulsiones sino por los imperativos del pensamiento asumido.

En segundo lugar, *La generación del 50* constituye un documento sobre una época en que todas las producciones culturales, literarias y artísticas llevaban la huella de la cruenta y prolongada guerra interna que se desarrollaba en el territorio peruano. Es más, y para decirlo con el viejo estilo, el *élan* que recorre de la primera a la última página de mi libro es el hecho de la guerra, situación que generó incertidumbres, miedos y expectativas que repercutieron en la vida íntima y social y en las formas de conciencia en las que se cristaliza lo que algunos filósofos denominaban “el espíritu de la época”. De modo que mi libro, además de ser un estudio sobre una generación, contiene el testimonio de un yo que no se oculta en aras de una ilusoria objetividad sino que se muestra implicado emocional, moral y políticamente con uno de los momentos más críticos de la historia del país, pues, como se sabe, para algunos historiadores, la guerra interna de la década del 80 resulta comparable a los momentos de la Conquista y la derrota del Perú en la Guerra con Chile. Y es esta dimensión testimonial la que confiere singularidad a mi trabajo, frente a otros del mismo tema, algunos de los cuales son estudios serios y valiosos en el área de las investigaciones académicas.

El carácter testimonial de mi estudio determinó su forma ensayística, su escritura y estilo. Discurso libre que navega entre la literatura, la filosofía y la ciencia, el ensayo posee una estructura muy dúctil en la que pueden tener cabida el relato, el testimonio, la crónica, el diálogo y cuyo destinatario –lo dije ya en el prólogo a la primera edición– es el lector común, no especializado, aunque sí amante de las aventuras del pensamiento y la imaginación. Por eso el ensayo era la forma que más convenía a un estudio

que, como dije antes, no oculta el yo, que incorpora la subjetividad en el proceso de racionalización de una problemática determinada. No me cabe duda que las vicisitudes de esta subjetividad –subjetividad, debo decirlo ahora, asediada por distintos requerimientos– fue lo que imprimió el ritmo de la escritura y el tono del lenguaje y estilo. Tendría que hablar de mi situación personal para que esto se entienda mejor; sólo diré que mi situación era muy contradictoria y vulnerable, sobre todo, porque seres muy queridos y ligados a mi vida habían optado de manera soberana y libre por lo que Sendero denominaba guerra popular. De modo que mientras esperaba las noticias que por desgracia fueron inevitables, en un alto de tres meses a la redacción de mi novela *La violencia del tiempo*, me entregué a la escritura de mi ensayo no pocas veces a la luz de las velas de mi hermoso candelabro ayacuchano, con un trasfondo de dinamitazos, descargas de los FAL y el desplazamiento pesado y bronco y amenazante de los tanques del ejército.

Fue, recuerdo, una escritura febril, ansiosa, eufórica por momentos, que se desplegó en una sola y dilatada secuencia sin ningún punto aparte. El resultado fue un libro que sobrepasó el ámbito de los estudios académicos y que se podía leer como un relato, con personaje y escenarios, o como una vasta crónica que recreaba la atmósfera de los ambientes culturales, políticos y bohemios de la época. Como dije al comienzo, tengo la convicción que *La generación del 50* contiene reflexiones, observaciones y planteamientos sobre la poesía, la narrativa y el pensamiento social, y la trayectoria vital de sus autores que aún pueden tener algún interés para los nuevos estudiosos del tema; pero si esto fuera negado, el libro tiene otros valores (y esto me lo hicieron saber lectores que cuestionan sus fundamentos teóricos y sus propuestas de orden político e ideológico), valores derivados de las convicciones del autor, de la forma y la intensidad y fluidez de su escritura. En conclusión, y con riesgo de parecer soberbio, puedo afirmar que *La generación del 50: un mundo dividido* merece una segunda edición porque no es un libro mediocre, opaco, gris, neutral, y si su autor debe ser condenado lo será a alguno de los círculos del infierno, mas no a aquel espacio triste y ominoso en que son confinados los que carecen de pasiones e ideales por qué luchar.

La presente edición reproduce escrupulosamente la versión original. Pero como quiera que la primera edición se efectuó en condiciones difíciles y precarias, se ha procurado limpiar el texto

de incorrecciones gramaticales y de puntuación. Sólo he eliminado dos adjetivos por considerarlos innecesarios y he agregado a una integrante más de la generación del 50, cuyo nombre había omitido por falta de información segura.



ALFONSO REYES:

EL HUMANISMO Y LA CRÍTICA LITERARIA

(UNA VOCACIÓN Y UN ESTILO)

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama\*

**Resumen**

Alfonso Reyes sentó las bases para la crítica literaria latinoamericana hacia su evolución integral y unificadora. Para ello la reivindica como directriz del análisis de las ideas de un periodo literario y no la reduce a la emisión de un juicio, o a una reseña o a un comentario, tendencias reduccionistas y fragmentarias que han predominado en épocas recientes. Objetivo del presente ensayo será la re-actualización de la obra reyesiana en el terreno de la crítica y los estudios culturales, por medio de sistematización de la teoría literaria hispanoamericana. Para ello nos concentraremos en el humanismo, en la utopía y en la “inteligencia americana”, como forma de entender del autor –en el sentido de la unificación integral y sistemática para la que existe una necesidad perentoria de modelos teóricos capaces de aportar explicaciones más sensibles a las totalidades y a los procesos dinámicos de lo humano– con el objeto de reclamar para América Latina una ciudadanía cultural en el mundo.

**Abstract**

Alfonso Reyes laid the foundations the integrated development and unification of the Literary Criticism method in Latin America. He did not limit the Criticism to the emission of a statement, review or comment which prevailed in recent times, but rather set a guideline for the analysis of the ideas of a literary period. The object of this essay is to set the re-actualization of the work of Reyes in the criticism field and cultural studies through a systematic Latin American literary theory. Therefore he focused himself in humanism, in utopia, and in the “American intelligence” as a

\* Profesora-investigadora de la UAM-Azcapotzalco.

way to understand the author. He claimed for a comprehensive and systematic unification of theoretical models capable of providing explanations sensitive enough to the whole and dynamic process of the humankind and thus be ready to claim for a Latin American cultural citizenship in the world.

*¿A qué obedecerá el hecho de colocar  
como furgón de cola lo que debiera ir a la cabeza,  
o ser el motor de los demás vehículos genéricos?*

GUILLERMO DE TORRE

Con este cuestionamiento comienza Guillermo de Torre (1969-70) el prólogo de su libro *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, a la cual reivindica frente a los demás géneros literarios. Para él, esta lamentable situación deriva del falso concepto que se tiene de la crítica, pues se reduce su función a un solo aspecto, el de emitir un juicio, o bien se toma como reseña o comentario, dejando de lado su función principal que es el análisis de los conceptos rectores, de las ideas directrices de un periodo literario.<sup>1</sup>

Y *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944), junto con otros textos críticos de Alfonso Reyes, precisamente se ocupa de estos conceptos rectores en un intento por sistematizar la teoría literaria hispanoamericana, por lo cual constituye un trabajo sistemático, donde el autor no se permite digresiones como en otras muchas de sus páginas.

Objetivo del presente ensayo será la re-actualización de la obra reyesiana en el terreno de la crítica y los estudios culturales, y nos concentraremos en la utopía<sup>2</sup> y el humanismo del autor, aunados a

<sup>1</sup> Véase Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, p. 8.

<sup>2</sup> Entendida en el sentido reyesiano y adorniano. Para Adorno, concepto que tiene en el fondo la idea de que lo literario sólo es concebible cuando se entiende en su movimiento y no cuando se le fija en condiciones dadas. Véase la analogía que hace Reyes cuando planteaba esto con el *Quijote*.

la “inteligencia americana”,<sup>3</sup> con el objeto de reclamar para América Latina una ciudadanía cultural en el mundo y que los individuos puedan ejercer esa ciudadanía desde la cultura humanista.<sup>4</sup> Llama la atención la exaltación que hace de la cultura occidental y de lo internacional ante la casi ausencia de lo autóctono y lo nacional, pero esto constituía su estrategia –resaltar solamente lo positivo, para promover el orgullo de los herederos de la cultura hispanoamericana, en la creación de la conciencia histórica para el cumplimiento de una función social–, lo que pretendemos demostrar a lo largo de este ensayo y que representa una aportación reyesiana sin parangón.-

Comenzaremos por hablar de *El deslinde* porque constituyó sin duda un pilar fundamental del quehacer teórico-literario de Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX, obra capital acerca de la crítica en la cual desarrolla su teoría literaria, diserta, divaga, concreta, linda y deslinda. Pedro Ángel Palou<sup>5</sup> afirma que esta obra dotó a la exegética de un apoyo objetivo para el juicio literario, mientras que Guillermo Mariaca<sup>6</sup> caracteriza el papel de esta obra de Reyes en Latinoamérica como una teoría fundacional. No era una obra más, sino la culminación de un esfuerzo sostenido, del cumplimiento de un reto<sup>7</sup> que se impuso Alfonso Reyes. Sin embargo, es conveniente notar que hay textos de crítica literaria que no aparecen en *El deslinde*, sino en *Última Tule*<sup>8</sup> y en *Tres puntos de exegética literaria*, o bien que aparecen después.

---

<sup>3</sup> Con “inteligencia americana”, Alfonso Reyes se refiere a “una forma de entender”. Aunque Conn dice que es ambigua, porque también se podría referir a la *intelligentia* (sector social determinado, donde reside el conocimiento), aunque me parece que el punto de vista de Conn queda totalmente fuera de contexto, p. 149.

<sup>4</sup> Véase Mabel Moraña, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, p. 72.

<sup>5</sup> Pedro Ángel Palou, “Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales”, en *Chasqui* 30, 2 (2001), p. 51.

<sup>6</sup> Guillermo Mariaca, “El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana”, *Cuadernos Casa de las Américas*, núm. 34, p. 30.

<sup>7</sup> Véase Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, p. 80.

<sup>8</sup> Se trata de un nuevo mundo, denominado así por Séneca cuando predice en la tragedia de Medea, que vendrán tiempos en que el océano soltará las barreras del mundo y se abrirá la tierra, de donde resurgirán tierras, de modo que Tule ya no será el confín del mundo. Tule también fue denominada Islandia por Colón en el año de 1477. Véase Antonio Ballesteros Beretta, “Cristóbal Colón y el descubrimiento de América”, en *Historia de América*, p. 293.



*El deslinde* es una obra poco leída como lo confirma Monsiváis.<sup>9</sup> Probablemente porque a pesar de sus ejemplificaciones, los contenidos la rinden concentrada y densa, a tal punto que resulta difícil de abordar. Reyes, siempre meticuloso con su prosa acicalada, jamás se permitió ninguna negligencia, lo que los franceses llaman “nonchalance”.

Quizá podríamos agregar lo voluminoso y lo “pesado” de la obra de este excelso escritor, lo que tal vez haya contribuido a que en las casi cinco páginas dedicadas a *Latin American Theory & Criticism*, de los editores Michael Groden e Imre Szeman Martin Kreiswirth, no se haga ni una mención de este autor, amén de su ausencia en la bibliografía.

No obstante, logra la integración cultural hispanoamericana en la búsqueda de una ciudadanía universal, revalorando el imaginario precolombino en: *Última Tule, Visión de Anáhuac, Cartones de Madrid*, donde Reyes muestra simpatía frente a la “alta cultura”, pero donde también es precursor del interés por la cultura popular. A él, a pesar de todo, se debe gran parte de la grandeza que nuestras letras mexicanas alcanzan en sus magníficas páginas. El helenista alemán Werner Jaeger destacó la originalidad de Alfonso Reyes al leer *El deslinde*, y le escribió la siguiente impresión:

There is something Aristotelian in that sense in your attitude, although your break away from the tradition of poetics which follows in his footsteps and try to form a system of categories of your own. I wonder how Aristotle if he had the experience of all the literature that was written since his day, would have looked at your way of treatment.<sup>10</sup>

Y efectivamente, Jaeger no se equivocaba, ya que Reyes en esta obra, pero con mayor énfasis en *Visión de Anáhuac* y en otros tex-

<sup>9</sup> *El deslinde* es una obra que pertenece a lo que Monsiváis llama “mausoleo de las obras completas de Reyes”. Véase Carlos Monsiváis, “La toma de partido de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37/2 (1989), p. 505.

<sup>10</sup> Tomado de Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, p. 104. (Hay algo de aristotélico en ese sentido en su actitud, a pesar de su ruptura con la tradición poética que sigue sus pasos y trata de formar un sistema de categorías propio. Me pregunto cómo Aristóteles, que tenía tras de sí la experiencia de toda la literatura que fue escrita hasta entonces, habría visualizado su forma de tratamiento). Traducción mía, lo mismo que las siguientes.

tos, utilizando la retórica<sup>11</sup> enaltece la cultura hispanoamericana con el fin de avanzar hacia una unidad latinoamericana, ensalzando lo grandioso que es posible alcanzar, si nos lo proponemos, porque contamos con la madurez necesaria para lograrlo.

Reyes sabía muy bien que si discurría por el lado autóctono y nacional, como más tarde lo confirmara Retamar, lo único que lograría es que la autoestima nacional decayera: el autoctonismo implicaría cerrarse a las influencias que vienen de afuera, negando así la vocación internacionalista de la “inteligencia americana”; éste fue el error cometido por los conservadores mexicanos del siglo XIX. Pero no se entienda mal, no se trataba de ser chauvinista, el extranjerismo implicaría una ceguera histórica, una negación del pasado hispánico de México; éste fue el error cometido por el positivismo. México debe buscar entonces un punto de equilibrio entre estos dos elementos, convirtiéndose así en el anticipo de la gran “síntesis vital” que habrá de producirse en todo el continente. Tal es la responsabilidad de México frente a sus hermanos de Hispanoamérica.<sup>12</sup>

*El deslinde* significa un primer paso en la teorización hispanoamericana. Es el resultado de la evolución de su pensamiento anterior en *Crítica ateniense*, *Antigua retórica* y *La experiencia literaria*.<sup>13</sup> En el prólogo de *El deslinde*, Reyes se propone el uso del fenómeno literario, evitando repetir sólo el pensamiento europeo y poniendo un poco de orden (XV:18);<sup>14</sup> además advirtió que esperaba para continuar “el aviso de la crítica”. Y la crítica no entendió que *este* libro estaba dirigido al especialista, al estudiante, al técnico de la teoría literaria, por lo cual su lectura no era ligera, sino compleja, densa y metódica. Alfonso Reyes no recibió la retroalimentación que esperaba. Él deseaba que hablaran

<sup>11</sup> Una retórica interpretada aquí como un sistema destinado a proporcionar los medios más adecuados para la argumentación de una tesis y el logro de la persuasión y el análisis argumentativo.

<sup>12</sup> Roberto Fernández Retamar, *Ciencia social*, p. 122.

<sup>13</sup> En *La experiencia literaria* Reyes se aboca a definir la literatura deslindeándola de la ciencia, la historia, el misticismo y la matemática, tanto desde un punto vista semántico como lingüístico. Sitúa a la literatura en posición central y como la expresión más universalmente humana.

<sup>14</sup> Véase también: Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 85. A partir de aquí sólo insertaremos en el texto principal entre paréntesis en número romano el volumen de las obras completas y después de dos puntos la página.

de la separación de la crítica y la teoría literarias, la identificación de la ciencia de la literatura como un nivel de aquella, pero sus interlocutores, o bien se limitaron al elogio o tan sólo se detuvieron en criticar el término de fenomenológico, lo que hizo que posteriormente lo modificara por el de fenomenográfico y no continuara con este proyecto.<sup>15</sup> Reyes tomó en su obra teórica cierto vocabulario proveniente de este sistema filosófico, la fenomenología, particularmente los términos de *noesis* y *noemática*.<sup>16</sup>

Alfonso Méndez Plancarte expresa que *El deslinde* es un libro científico, un esfuerzo por abarcar problemas soslayados por todos en esta materia. Abreu Gómez confiesa que leyó el libro dos veces en un mes y lo caracteriza como: “una forma difícil con divisiones y subdivisiones, sus cuadros sinópticos y sus múltiples ejemplificaciones, resultado de un permanente y sostenido esfuerzo de Reyes a lo largo de estas páginas, en su afán por alcanzar mayor claridad”, y continúa: “Estas páginas constituyen el ensayo

<sup>15</sup> Como se lo había propuesto en un principio, pues hay libros que continúan su idea. Véase *Última Tule y Tres puntos de exegética literaria*.

<sup>16</sup> Casi todos los críticos, una vez publicado *El deslinde*, relacionaron su teoría con la fenomenología de Husserl. Incluso, se criticó que cuando Reyes afirmaba: “el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido”, (véase *El deslinde*, p. 31) no siguiera la fenomenología tal como el filósofo alemán. Así que para evitar confusiones, en ediciones posteriores, Reyes corrigió fenomenología por el término *fenomenografía*, como vemos; y en un pie de página del ensayo “Apolo o de la Literatura” (*La experiencia literaria*, segunda edición, FCE, 1952), explicó que el sentido de la palabra “fenomenografía” no lo tomaba de Husserl sino del libro *Nuevo sistema de lógica inductiva y deductiva* (1903) del mexicano Porfirio Parra (Empresas editoriales, México, 1903).

Con esta aclaración del término, observamos entonces que desde *La crítica en la edad ateniense*, basado en Aristóteles, Reyes ya había meditado sobre la *fenomenografía literaria*. Juan David García Bacca niega toda posibilidad de una teoría literaria ya que el fenómeno literario escapa al lenguaje de la filosofía: “bocado demasiado fino para métodos tan terriblemente severos, envarados y adustos como el de la abstracción y el fenómeno husserliano”. Véase Juan David García Bacca, “Conceptos y problemas propios de preontología, ontología, óntica, ontología fundamental y metafísica”, *Filosofía y Letras*, vol. 9, núm. 18, abril-junio de 1945, p. 147 y ss.

*El deslinde* no fue el primer intento de análisis fenomenológico de la literatura, en 1931 se publicó: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, del filósofo polaco Roman Ingarden, discípulo de Husserl.

más colosal de técnica literaria que nadie, en muchos años, haya jamás logrado".<sup>17</sup>

Si la mayoría de la crítica fue positiva, también hubo quien como Ingemar Düring, humanista y profesor sueco, declarara que le parece que *El deslinde* es un libro de "lectura pesada y muy intrincado", que habla de la escuela aristotélica desde la escolástica. Le parece que no aporta nada o bien que él no lo entendió adecuadamente.<sup>18</sup>

*El deslinde* utiliza como metodología la fenomenología, que consiste en considerar los asuntos como aparecen a la mente humana, con su consecuente desarrollo, observarlos en su condición de movimiento y no de rigidez o invariabilidad. La teoría literaria de Reyes abreva en esta fuente filosófica, porque va en busca del fenómeno literario sin pretender alterar el contenido o la forma de la obra. Esta observación del fenómeno implica fondo-forma. Puede arrojar conclusiones en que coexisten la verdad y la falsedad. Es el fenómeno, el movimiento, no la conclusión o el término del viaje lo que se observa. Si hablamos de un ente fluido, la especificidad del discurso literario es contingente, en movimiento continuo y por lo tanto sólo se alcanza por medio de un deslinde, o sea una operación que no contenga conclusiones definitivas. El punto de partida de Reyes es fundamental y poco explorado como ejercicio en la práctica de la teorización desde la periferia, crítica profunda, preconizada por los alemanes y no sólo un debate acerca de la inclusión latinoamericana en los círculos de estudio científicos.

De acuerdo con Alfonso Rangel Guerra, puede decirse que en términos generales Alfonso Reyes no encontró interlocutor con el cual dialogar sobre las tesis básicas del libro, como lo eran la crítica y la teoría literarias, la naturaleza de la ficción o las características del lenguaje literario.<sup>19</sup>

Alfonso Reyes sostiene que la crítica no es extraña a la naturaleza del hombre, por el contrario, forma parte de él. En cualquier acto racional el hombre es una eterna reflexión, especialmente cuando se trata de la creación artística. Por eso indica que:

<sup>17</sup> Ermilo Abreu Gómez, "El deslinde", *Letras de México*, México, año VIII, vol. IV, núm. 21, septiembre 1º de 1944, pp. 1, 2 y 10.

<sup>18</sup> Véase Ingemar Düring, *Alfonso Reyes helenista*, pp. 15 y 53-56.

<sup>19</sup> Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 106.

Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto de la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. Ya podemos definir la crítica. La crítica es ese enfrentarse o confrontarse, ese pedirse cuentas, ese conversar con el otro, con el que va conmigo. La crítica es ser condicionado. La poesía es ser condicionante. Son simultáneas, pues sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación. (XV, 105-106)

Por esto mismo aseveramos que, tratándose de Reyes, es imposible separar la obra artística de la crítica, pues están fundidas a lo largo de sus escritos. Es más, espera que el verdadero artista siempre logre desentrañar lo más valioso de lo que quiere expresar y descartar lo trivial que empaña la obra.

De esta posición crítica deduce también su definición sobre el sentido de la teoría literaria. Y continúa: si la crítica representa una reflexión, una confrontación personal, ha de expresarse por alguna forma mental. Además, la literatura no sólo consiste en abstracciones mentales sino que también es un proceso en el tiempo, es decir, la totalidad de las obras que han aparecido. Consecuentemente, la teoría literaria se propone deslindar lo meramente literario de los problemas que representa la consideración del proceso literario. De hecho, esto es lo que forma el meollo de su obra más extensa sobre este aspecto. En su prolegómeno señala que la teoría literaria:

Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos [...] toma en cuenta la materia o lengua, su esencia emocional, intelectual y fonética-estética, y su naturaleza rítmica en el verso y en la prosa; el carácter sustantivo oral y el accidente adjetivo de la escritura, y sus mutuos reflejos, la condición popular o culta de las formas o imaginaciones y sus mutuos préstamos y cambios; lo tradicional y lo inventivo, como manera psicológica. [...] la literatura no sólo es una agencia mental abstracta (lo literario), sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen día a día. De modo que el entorno de la teoría literaria, en sus ramificaciones más finas, no conoce límites –así cuando llega a la descripción de los géneros–, y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas. La teoría literaria también tiene que descender sin remedio a la preceptiva, pero sólo en cuanto exa-

mina y valora las nomenclaturas que ésta propone y su correspondencia con las realidades literarias. Tales discusiones en campo ajeno deben discretamente administrarse de acuerdo con las necesidades de los propios teóricos. Esto es la teoría literaria. (XV, 30)

Alfonso Reyes cree que la crítica, aun cuando a veces niega, no se debe entender como censura. Por el contrario, la crítica es siempre el esfuerzo por explicar, por iluminar al lector sobre la obra en cuestión. En cuanto al carácter humanístico de la crítica de Reyes, Luis Garrido menciona que “en su papel de crítico, Reyes nunca adoptó la actitud de un juez, sino que como un verdadero perito reseña las bellezas del trabajo o el carácter peculiar del artista”.<sup>20</sup> Su labor humanística consistía en estar cerca del lector, iluminarlo y hacerle la obra accesible. “La esencia de los entes se revela en su función constructora.” (XIV, 109) He aquí la meta de la verdadera crítica, según Reyes. Agrega, no obstante que “cuando la crítica niega, es porque la creación no se sostiene, es porque la creación no existe”. (XIV, 109)

En Reyes se nota un amor y pasión por la literatura. Soto argue con respecto a esto de la siguiente manera: “su único interés es la pasión por comprender”.<sup>21</sup> Y de aquí es de donde surge su carácter humanístico.

## Humanismo, utopía e inteligencia americana

Alfonso Reyes es el humanista por excelencia. Antonio Caso lo reconoció tempranamente, a decir de Mejía Sánchez.<sup>22</sup> La tradición la continuó Octavio Paz al considerar su obra como respuesta a la vida misma; pero también la percibió Ignacio Chávez al decir de él: “le interesaba todo cuanto fuese humano”;<sup>23</sup> igualmente la ha suscrito Ramón Xirau al consignar que tal término es el que mejor radiografía su esencia de escritor.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Luis Garrido, *Alfonso Reyes*, p. 42.

<sup>21</sup> Luis Emilio Soto, *Crítica y estimación*, p. 29.

<sup>22</sup> Ernesto Mejía Sánchez, *Alfonso Reyes: homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p. 111.

<sup>23</sup> Citado por Rendón Hernández, *Alfonso Reyes. Instrumento para su estudio*, p. 8.

<sup>24</sup> Ramón Xirau, *Alfonso Reyes: homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p. 77.

De acuerdo con Wallace Klippert Ferguson, el vocablo *humanitas* fue usado primero por Cicerón y después continuó con el mismo sentido en Aulus Gellius<sup>25</sup> para indicar el tipo de cultura más apropiado para el ser humano. Así también, por su parte, L. Bruni (1370-1444) bautiza *humanitas* a la obsesión por la erudición. Durante el Renacimiento:

O que caracteriza, pois, os críticos da linhagem humanística é a posse dum espírito erudito, inclinado a investigação, típico aos humanistas mais eminentes. Para êles o fenómeno literario é, sobretudo, de natureza filosófica, e a literatura, um instrumento de conhecimento do homem, a noção de estilo deixa de ser gramatical para se tornar filológico, renunciando, por vezes, o aspecto psicológico modernamente lhe for reconhecido e que nos parece o mais exato.<sup>26</sup>

El humanismo renacentista procura contemplar el pensamiento teológico porque el hombre como ser terrestre merece un sitio junto al hombre entendido como criatura divina. De modo que a partir de este recorrido histórico llega simplemente a conceptualarlo como la orientación intelectual al servicio del bien, supeditando a él tanto el saber como todas las actividades humanas<sup>27</sup> y cuyo ideal lo sintetiza el *homo sapiens* por cuanto promueve la preeminencia de la razón frente a los instintos y demás manifestaciones de la animalidad: "El humanismo era en él conocimiento, amplitud de vuelo, tolerancia y calidad superior del hombre.<sup>28</sup> El humanismo no quedó inerte, sino que se desarrolló, de modo que su progreso lo caracteriza Joel E. Spingern por:

<sup>25</sup> Wallace Klippert Ferguson, *The attic nights of Aulus Gellius*, p. 46.

<sup>26</sup> Wilson Martins, *The modernist idea: a critical survey of Brazilian writing in the twentieth century*, p. 68. (Lo que caracteriza a los críticos de linaje humanístico es la posesión de un espíritu erudito, inclinado a la investigación, tarea típica de los humanistas más eminentes. Para ellos, el fenómeno literario es sobre todo de naturaleza filosófica, y la literatura, una herramienta para la comprensión humana, en que la noción del estilo deja de ser gramatical para tornarse filológica, presagiando, el advenimiento de la era moderna con la que se reconoce la presencia del aspecto psicológico, en ocasiones, lo que parece más exacto).

<sup>27</sup> Alfonso Reyes, *La filosofía humanista. Andrenio: perfiles del hombre. Cartilla moral*, p. 403.

<sup>28</sup> Emilio Carilla, "Retrato de Alfonso Reyes", en *Estudios de Literatura Hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p. 24.

The progress of humanism may be distinguished by an arbitrary but more or less practical division into four periods. The first period was characterized by the discovery of accumulation of classical literature, and the second period was given up to the arrangement and translation of the works thus discovered. The third period is marked by the formation of academies, in which the classics were studied and humanized, and which as a result produced a special cult of learning. The fourth and last period is marked by the decline of pure erudition in the Renaissance.<sup>29</sup>

La crítica de linaje humanista tiene una concepción filológica y hasta filosófica de la lengua. Los humanistas usan la gramática pero no se estancan en ella, a lo que Quintiliano diría: quedarse en ella es la muerte. (XV, 272) Los estudios humanísticos así como la nueva política cultural boyante latinoamericana perdieron legitimidad cuando las letras dejaron de ocupar un lugar central en los contextos universitarios con motivo de la injerencia del positivismo, presencia intensa y duradera que provocó la necesidad de constituir una “ciencia de la literatura”. La naturaleza, posición y condiciones de don Alfonso Reyes lo llevaron a ser el encargado de esta tarea. Él tuvo una labor diplomática extensa: estuvo en México, luego en el exterior, tanto en Sudamérica (Argentina, Chile, Brasil, Venezuela) como en Europa (España, Francia) y Estados Unidos. Tanto sus viajes como contactos diversos que estableció con distintas celebridades literarias como lo fueron Jorge Luis Borges (argentino), Dámaso Alonso, Marcelino Menéndez Pelayo, José Ortega y Gasset (españoles), Pedro Henríquez Ureña (dominicano), Francisco García Calderón y José Carlos Mariátegui (peruanos), Rafael Gutiérrez Girardot (venezolano), Ángel Rama (uruguayo), Roberto Fernández Retamar y José Antonio Portuondo (cubanos), Antonio Cándido (brasileño), entre otros, le permitieron tener una lectura abundante y vasta, una visión amplia e internacional, aunados al genio y a una sensibilidad particular.

<sup>29</sup> Joel E. Spingern, *Literary criticism*, p. 78. (El progreso del humanismo se caracteriza por una división arbitraria, aunque más bien práctica, en cuatro periodos. El primer periodo se caracterizó por el descubrimiento de la acumulación de la literatura clásica, y el segundo fue dedicado al ordenamiento y la traducción de estas obras. El tercer periodo quedó marcado por la formación de las academias, en las que los clásicos se estudiaron y humanizaron, y que tuvieron como resultado un culto especial al aprendizaje. El cuarto periodo y el último se caracterizó por la disminución de la erudición pura en el Renacimiento.)



Así, Alfonso Reyes incursiona en las fuentes de la tradición occidental, la tradición grecolatina, y abreva de otras fuentes universales. Para él, no se trata de una búsqueda única en las raíces autóctonas, como proponían escritores como Abreu Gómez,<sup>30</sup> Fernández Retamar,<sup>31</sup> o en lo nacional Ignacio Manuel Altamirano, quienes sin duda realizaron una labor loable, aunque como lo mencionan estudiosos posteriores, el remitirse a lo autóctono y a lo nacional llevaron únicamente a la pobreza y a la limitación: “Lo importante en la nueva crítica latinoamericana es su intento por superar localismos y estimaciones estrechas dentro de un orden espiritual promulgado por Reyes.”<sup>32</sup>

Dejemos un poco la historia y los conceptos y remitámonos al humanismo como opción y propuesta de crítica literaria. Ante la posición de las ciencias positivas que insisten en destacar la importancia del *homo faber*, nosotros, los seres humanos como dueños de las técnicas para dominar el mundo físico, identificamos el humanismo como una vía posible para propugnar por una conciliación mediante la comprensión y fomento de la armonía cultural, toda vez que en un suelo donde hay libertad política, también florecen el espíritu y el intelecto.<sup>33</sup> Con su humanismo, Reyes propone el retorno a la cultura grecolatina como medio para restaurar los valores humanos. En apoyo a los pensamientos de Reyes, en los años ochenta Mabel Moraña menciona que:

La apertura de la cultura mexicana hacia las letras clásicas y hacia los nuevos métodos críticos y filosóficos, implica dentro de una

<sup>30</sup> Para Reyes, el ocuparse exclusivamente de lo autóctono, significaba un retraso y poca visión. A este punto de vista se suman los Contemporáneos. No obstante, Reyes también se equivoca al considerar las lenguas autóctonas como reliquia arqueológica. Véase “Posición de América”, en *Tentativas y orientaciones*, XI, p. 268. En *Visión de Anáhuac*, 1915, Reyes asevera que él no era de “los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena” y agrega: “ni siquiera ffo demasiado en perpetuaciones de la española” (p. 121).

<sup>31</sup> Gustav Siebenmann le reprocha a Roberto Fernández Retamar su insistencia en lo autóctono y su xenofobia a quienes son extraños a la comunidad latinoamericana. Véase Gustav Siebenmann, “Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 380.

<sup>32</sup> Guillermo Sucre, “La nueva crítica”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, p. 273.

<sup>33</sup> Cf. Alfonso Reyes, *La filosofía humanista. Andrenio: perfiles del hombre. Cartilla moral*, p. 404.

*Weltanschauung* de tradición liberal, un rescate del sujeto como totalizador de la experiencia que treinta años de autoritarismo habían reducido considerablemente.<sup>34</sup>

La figura de Alfonso Reyes y su obra humanística, crítica y literaria aún hoy en día poseen eco. Quizá nunca se subraye lo suficiente que el uso que hizo de la teoría y el análisis adquiridos en su formación helenística sentaron las bases para la crítica literaria latinoamericana hacia su evolución integral y unificadora. Menciona que hay que transitar hacia una nueva ciencia del humanismo, evitando las tendencias reduccionistas y fragmentarias del conocimiento, que han predominado en épocas recientes, para ir dando paso a esa utopía a la que aspiraba, de la unificación integral y sistemática para la que existe una necesidad perentoria de modelos teóricos capaces de aportar explicaciones más sensibles a las totalidades y a los procesos dinámicos de lo humano. Añade que se trata de una necesidad epistemológica y práctica: la adquisición de conocimientos no para acumularlos sino para el cambio.

Propone reorientar la posición *quasi pasiva* hacia la construcción y el desarrollo de una personalidad latinoamericana. Esa “fe utópica”, que podría tachar a quien la posee de iluso, paradójicamente lo condujo al encuentro de mejoras en la calidad humana de vida en el xx. A partir de esta integración reiterada de culturas, Reyes intuye el destino y futura vocación continental, la cual para el escritor no se ubica en el aspecto económico o en la hegemonía política sino en la “inteligencia americana”. Su obra contiene la inquietud y vibración del humanista.

Ante la falta de estudios humanísticos en México, Reyes se mostraba desilusionado: “Quien quisiera alcanzar algo de humanidades tenía que conquistarlos a solas, sin ninguna ayuda efectiva de la escuela [...] ayuna de humanidades; la juventud perdía el sabor de las tradiciones, y sin quererlo se iba descartando insensiblemente.”<sup>35</sup> Por lo que propone sondear en el intelectual su concepción humanista, quien debe moverse en la tirantez que existe en la relación entre la necesidad continental de intervenir en

<sup>34</sup> Mabel Moraña, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, p. 71.

<sup>35</sup> Véase Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires-México, 1945; y Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, primera edición, Cuadernos Americanos, 1950.

situaciones históricas coyunturales y la importancia del establecimiento y salvaguarda de una tradición cultural. Sabe que la principal dificultad radica en que nada es más misterioso que esta aventura hacia el yo profundo del creador. El camino es sinuoso e intrincado sin duda, pero hay que buscarlo. Y Reyes lo logra con su retórica. Se trata pues de entrar a formar parte del concierto universal, sin rezago y evitando caer en minusvalía, sin despreñar a la cultura latinoamericana. El intelectual, a decir de Reyes, es responsable de la adquisición del conocimiento antes de ejercer su función pública. Y esta responsabilidad, agrega, sólo es plena donde hay plena conciencia. (XII, 69) Así, él mismo establece una responsabilidad histórica de pensar en nuestra tradición mediante la fundación de la teoría. Para Alfonso Reyes la literatura es *pura experiencia*, la cual aspira a la comunicación. Y esta dimensión de la comunicabilidad de la experiencia es la base de su planteamiento en *El deslinde*. (XIV, 83-84)

En "Posición de América"<sup>36</sup> es donde Reyes, en 1942, comienza a desarrollar la posibilidad de una "nueva cultura americana", pero marcando sus distancias frente al optimismo del estadounidense Waldo Frank,<sup>37</sup> y del sesgo mesiánico del Vasconcelos de *La raza cósmica*<sup>38</sup>. Alfonso Reyes, al referirse a la tradición hispanoamericana, menciona que: "Nuestra línea es la humanística."<sup>39</sup> Coincide con Samuel Ramos en que la dirección debe ser hacia un nuevo humanismo, abrevando de las mismas fuentes que Kant, Hegel, Nietzsche y Dilthey.<sup>40</sup> Así, la concepción del hombre en la obra de Alfonso Reyes muestra que contribuyó a forjar las bases humanísticas latinoamericanas al vertebrar distintos aspectos culturales, contextualizándolos históricamente.

Alfonso Reyes acentuó que Hispanoamérica es irremediablemente utopista, "debe vivir como si se preparase siempre a realizar el sueño que el descubrimiento provocó entre los pensa-

<sup>36</sup> "Posición de América", en *Tentativas y orientaciones*, XI, 2504 ss. Se trata de una conferencia para el III Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamérica, Nueva Orleans, 21 a 24 de diciembre de 1942, y publicada posteriormente en la respectiva *Memoria*, Nueva Orleans, Tulane University Press, 1944.

<sup>37</sup> Con este autor, Alfonso Reyes mantuvo una comunicación epistolar que deja ver en su *Diario*.

<sup>38</sup> Aunque posteriormente se contagió a los postulados vasconcelianos.

<sup>39</sup> Alfonso Reyes, *La filosofía humanista. Andrenio: perfiles del hombre. Cartilla moral*, p. 161.

<sup>40</sup> Alfonso Reyes, *Hacia un nuevo humanismo*, p. 112.

dores de Europa: el suelo de la utopía, de la república feliz [...]” (XI, 87). Acerca de América dijo en el periódico *La Nación*, en julio de 1927: “América es, en el mundo, algo nuevo y distinto, algo que no hay por qué medir con los moldes seculares”, o sea, con el “cartabón europeo”, y agrega que los hispanoamericanos debemos “aprender a estimarnos comparándonos entre nosotros, construyendo, al fin, nuestra propia tabla de valores”.<sup>41</sup>

Cuando Reyes se refiere a la utopía quiere decir el sueño americano, un posible campo en que existen la libertad, la justicia, la felicidad. En sus escritos habla de América como el continente utópico por excelencia, o que obedece a una lógica histórica:

Su mismo origen colonial, que lo obligaba a buscar fuera de sí mismo las razones de su acción y su cultura, la ha dotado precozmente de un sentido internacional, de una elasticidad envidiable para concebir el vasto panorama humano en especie de unidad y conjunto. La cultura americana es la única que podrá ignorar, en principio, las murallas racionales y estéticas. (XI, 61-62)

Más allá del nacimiento en territorio americano debemos intervenir en campos que nos conduzcan a superar la intervención colonial. Entre estas acciones están por ejemplo la recuperación de una noción humanista como metáfora de una posible praxis intelectual: “el humanista no es ni puede ser un ente pasivo, es un *agonista*, un combatiente, su agonía será válida si logra producir la *catarsis* y a través de ella detenerse en la *sofosine* o serenidad”.<sup>42</sup>

Uno de los ensayos más lúcidos que escribe Reyes acerca del papel que tendrá que desempeñar Hispanoamérica frente a la Segunda Guerra Mundial se publica en *Sur* en el año de 1936, bajo el título “Notas sobre la inteligencia americana”. Aquí, el escritor, más que proponer una nueva cultura americana que le parecía excesiva, acota el término de “inteligencia” para defender los rasgos distintivos propios de América. También hace notar que la “inteligencia americana”<sup>43</sup> no gusta de segregaciones étnicas. Con

<sup>41</sup> Alfonso Reyes, *La Nación*, julio de 1927, p. 3.

<sup>42</sup> Alfonso Reyes, *Hacia un nuevo humanismo*, p.87.

<sup>43</sup> Véase “Visión de Anáhuac”, en *Prosa y poesía*. James Willis Rob (ed.), México, Cátedra /Rei, 1987. En contra del nacionalismo pendenciero se pronuncia Ernesto Sábato: “[...] el carácter nacional no se revela con los (fáciles) recursos del folklore, sino con algo más sutil y misterioso”. Ernesto Sábato, “Sobre los dos Borges”, en María Eugenia Mudrovic, *Espejo en el camino*, p. 209.

esto afirma la universalidad de su concepción. Su americanismo se mostró coherente, medido y equilibrado, a diferencia de posiciones como la de Ortega y Gasset o la de algunos nacionalismos extremos.<sup>44</sup>

Para Reyes siempre hay una armonía entre la intuición y la expresión que constituyen el valor del arte. Para él la “inteligencia americana” nunca es una vocación científica, sino literaria. Por eso en América Latina son los poetas quienes deben asumir la jefatura espiritual de las naciones, donde no se ha dado nunca una disociación entre conocimiento y moral, como en Europa. Desde la primera mitad del xx, Alfonso Reyes había visualizado que América estaba lista para formarse su propio destino:

Hijos de la cultura europea, nuestros países, a través de sacudimientos han ido revelándose a sí propios su autenticidad histórica, y hoy por hoy podemos ya decir que nuestra América no requiere imitar, sino que aplica las técnicas adquiridas de Europa a la investigación de los fenómenos propios, lo cual, al mismo tiempo, le va revelando la posibilidad de nuevas técnicas americanas. (XI, 114-115)

De acuerdo con Reyes, el continente ya tiene una mentalidad propia:

Nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada en nuestras tierras, [...] es naturalmente internacionalista [...]: hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia. En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria [...] estamos en postura de hacer síntesis y de sacar saldos, sin sentirnos limitados por estrechos orbes culturales como otros pueblos de mayor abolengo. (XI, 123)

Ahora, sin abandonar el arraigo nacionalista, debemos preocuparnos por desarrollar nuestra cultura, a fin de estar a la par de otras naciones en el concierto internacional. En la nueva era de unifica-

<sup>44</sup> En el sentido en que la entendió A. Reyes: “armonía internacional de la cultura”, humanidad unificada.

ción hacia la *homonoia* americana,<sup>45</sup> Reyes aclara: “Unificación no significa la renuncia a los sabores individuales de las cosas, a lo inesperado, y aun a la parte de aventura que la vida ha de ofrecer para ser vida. Sólo significa una circulación mejor de la vida dentro de la vida. Unificar no es estancar. Es facilitar el movimiento.” (V, 198)

## Estudios culturales

Los estudios culturales son una discursividad cuya intención es subsanar la insuficiencia de la literatura que consiste en solicitarle a ésta una adscripción a funciones sociales que no necesariamente le corresponden.

Entre las propuestas y retos para una crítica literaria latinoamericana están la de revisar analíticamente, a ultranza, todos los contextos sobre los que se desenvuelve la obra literaria y el corpus total de nuestro continente, incluyendo los contextos extraverbales nucleados en ideológicos y culturales con sus múltiples posibilidades, los contextos idiomáticos similares a los medios por los que se organiza la cosmovisión y ubicación en el mundo que se trata de mostrar a través del análisis de los contextos extraverbales, y los contextos verbales que permitan el trazado de líneas de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de las obra dentro de los corpus coherentes.<sup>46</sup>

Latinoamérica tiene que buscar líneas, descubrir el hilo conductor en el horizonte de la literatura hispanoamericana, al mismo tiempo que reivindicar derechos indígenas, sin olvidar que una literatura engendra su propia crítica, cuando reconoce la adopción de metodología y anales y opera de tal modo que el aparato crítico adoptado permita que el corpus literario trascienda su propio horizonte y se comunique con el resto de pueblos desde un análisis que permita dar a conocer características y valores más auténticos del que es exponente.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Osvaldo Ardiles, *Cultura popular y filosofía de la liberación: una perspectiva latinoamericana*. Véase también el esquema de Eugenio Coseriu sobre teoría de los contextos.

<sup>46</sup> Graciela Maturó, *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, p. 15.

<sup>47</sup> Véase Graciela Maturó, “Hermenéutica y crítica literaria”, en: *Megafón*, núm. 1, enero-junio 1975, Buenos Aires, p. 25.

Latinoamérica tiene y recupera sentido de realidad, que es uno de los signos del humanismo latinoamericano, y no es casual que se haga consciente en nuestro pueblo, en contraposición a Europa, y son los poetas quienes adelantan su palabra fundacional. La filosofía, prudentemente, tendrá que reflexionar sobre ella; la hermenéutica literaria, según su cauce.<sup>48</sup> Si bien, América Latina vive la coexistencia de distintas culturas y diferentes estilos de vida, tiene que cobrar un nuevo estado de conciencia creadora, olvidando la actitud maniqueísta de que con frecuencia es presa. Sería deseable que desde pautas mestizas, una mirada occidentalizada “europoide”,<sup>49</sup> que no europea, el panorama de la crítica literaria actual recogiese distintas tendencias y metodologías que comportan una preocupación latinoamericana. En la actualidad, Latinoamérica, consciente de su dependencia teórica y metodológica, busca resquicios para construir una crítica coherente y eficaz, con el pleno conocimiento de sus limitaciones, sin complejos de inferioridad, capaz de integrar un aparato intelectual propio. Y lo aún a una transculturación, propuesta por Fernando Ortiz, que Reyes captó pronto:

Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”[...]. En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una “transculturación”, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Como lo califica Alejandro Lipschitz. Valor de nuestra literatura con influencia europea, en Ana Pizarro: “Introducción”, en A. Candrado y otros, *La literatura latinoamericana*, p. 14.

<sup>49</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, p. 83.

<sup>50</sup> Jorge Ruffinelli, “La crítica literaria en México: ausencias, proyectos y que-rellas”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 31-32, p. 155.

No se trata de una aculturación simple, sino de ir asimilando poco a poco algunas costumbres y rasgos de la cultura ajena, pero no tomándolo todo tal cual, sino seleccionando y adaptando costumbres a la cultura propia.

Humanista por excelencia, don Alfonso Reyes rompe con las subordinaciones centro-periféricas y su exégesis se erige bajo los propios tonos de la cultura occidental.

## Consideraciones finales

Sin duda, la obra crítica de Alfonso Reyes es decisiva en las letras mexicanas para su desarrollo actual. Humanista de corazón, gozó de una visión integradora del humanismo. *El deslinde* fue una hazaña filológica moderna, pues surgió en una época en que no había aún tratado o teoría crítica literaria hispanoamericana y mucho tiempo después tampoco lo hubo. Deslinde para deslindar a la literatura de las demás ciencias y colocarla como centro y lindar a los países hispanoamericanos en una búsqueda mutua por una crítica literaria hispanoamericana.

Tránsito, movimiento, del colonialismo al poscolonialismo, de la sumisión al respeto, evolución hacia una hermandad hispanoamericana por medio de la utopía, la homonoia y la “inteligencia americana”. Los Contemporáneos comenzaron imitando obras europeas, informándose de lo que se hacía en aquellas tierras, mientras que los indigenistas se dedicaron a lo autóctono, con el consiguiente desarrollo de ambas líneas literarias, haciendo que de lo mítico-histórico de la realidad americana, surgiera lo propio, del entrecruce de culturas.

Reyes sentó las bases para la crítica literaria al situar las obras en su tradición. Poco se hizo para continuar su trayectoria. Fuentes y Paz niegan la existencia de una crítica literaria latinoamericana. Ruffinelli menciona, sin embargo, que sí existe una presencia crítica en nuestros países, aunque, continúa: “el hecho concreto y cierto apunta a la carencia de una tradición crítica entendida como una actividad intelectual sostenida, orientada, plural, significativa”.<sup>51</sup> Algo similar desarrolló Roberto Fernández Retamar

<sup>51</sup> Roberto Fernández Retamar, “Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones”, en *Cuadernos Casa de las Américas*, núm. 16, La Habana, 2000.



en el ensayo “Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones”,<sup>52</sup> donde aclara que la teoría literaria apareció de forma tardía y fue poco trabajada en Hispanoamérica. Ana Pizarro desarrolla más tarde este enfoque que parte de la unidad plural de estas literaturas, desecha las diferencias idiomáticas, se basa en una perspectiva de semántica cultural que trasciende las lenguas y considera a Latinoamérica una, debido a “penalidades y un destino común”.<sup>53</sup>

Como complemento, pero de manera más contundente, por los años setenta, Paz advirtió que el punto flaco de nuestra literatura latinoamericana es la carencia de un cuerpo de doctrina o doctrinas, un mundo de ideas que condensa el discurso crítico.<sup>54</sup> Y agregó: también hace falta ordenar las obras en nuestro contexto hispanoamericano y luego en el internacional, así como determinar sus conexiones y fronteras.<sup>55</sup>

Junto a Reyes hay que destacar la crítica ejercida por Ángel Rama, Noé Jitrik y otros tantos críticos preocupados por encontrar la verdadera esencia de la crítica hispanoamericana, no el pretexto.

Todavía no se producen ni en México ni Hispanoamérica ideas de estética y crítica suficientemente vigorosas como para crear una crítica independiente como para influir en la crítica literaria universal. No obstante, Reyes es un ejemplo a seguir. Insiste mucho en que la crítica literaria debe conservarse libre de la contaminación tecnológica de las ciencias físicas y naturales: “Lo que se debe tomar prestado de la ciencia es el espíritu empírico, mental, la actitud de búsqueda y la exactitud, pero nunca su tecnología.” Lo que importa es trasladar al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de comprobación. Así podría comparar, distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional, agrupar según escuelas, o géneros y movimientos, relacionar con la vida social y cultural y finalmente de una civilización.

América Latina se encuentra todavía devastada por la pobreza, el autoritarismo político y los conflictos sociales, por lo que dis-

<sup>52</sup> Véase Ana Pizarro, “La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como proceso historiográfico”, en A. Cándido *et al.*, *La literatura latinoamericana como proceso*, pp. 132-140.

<sup>53</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*.

<sup>54</sup> Octavio Paz, *En el fin del siglo xx*, p. 41.

<sup>55</sup> Véase Alfonso Reyes, *Parentalia*, p. 17.

tan mucho sus sociedades de acercarse a las propuestas reyesianas de utopía, homonoia e inteligencia americana, e incluso ahora con la tecnología se alejan más del humanismo clásico propugnado por Reyes. Hispanoamérica debe convertirse en una sociedad orgánica, de hombres libres. En el mecanicismo actual difícilmente alcanzamos el *humanitas*, y si hay algo que debemos retomar del trabajo de Reyes es su idea básica de América como utopía, en la cual lo que habrá de salir no será oriental ni occidental, sino auténticamente humano. Es, como decía Reyes en sus pensamientos utópicos, ya no en un continente aislado y virgen para el intercambio, sino enriquecido por varios siglos amalgamantes.

Alfonso Reyes, en el contexto general de su obra, busca convenir, escondiendo argumentos racionales bajo la apariencia literaria, en una prosa estilística, exquisitamente elaborada con argumentos estéticos y afectivos, donde combina *res* y *verba*, *inventio* y *elocutio*, estrategias complementarias para lograr la persuasión a favor de una crítica hispanoamericana unida. Dotado de un humanismo de raíz renacentista, se empeña en construir las condiciones para el despegue y permanencia del mundo latinoamericano.

En el fondo, podemos decir que existe un componente reflexivo común, que apuesta con la coexistencia de recursos técnicos modernos, esas técnicas que expresan el nuevo espacio imaginario y cultural de la "inteligencia americana", de la que hablara Reyes, apostando por lo propio, tomando en cuenta las vanguardias críticas y el trabajo intelectual fundacional. Su obra está permeada por su compromiso con América. Se esfuerza por comprender al continente en su formación, evolución histórica-cultural, en mantener el contacto entre los países latinoamericanos. A la polarización entre nacionalismo y europeísmo o cosmopolitanismo opita por una madurez internacional, ya no centro-periférica falsa.

Junto con las ideas fundacionales de Alfonso Reyes, nos pronunciamos por adoptar la defensa del humanismo de Edward Said, quien aboga por un humanismo cosmopolita, comprendido en la textualidad, pero manteniendo su consonancia con el nomadismo y desarrollo de voces emergentes y tendencias de nuestro tiempo. Además con la propuesta reflexiva histórica razonada como único baluarte de una sociedad que ha perdido el sentido denso histórico y necesita de la interdependencia del ser humano que continúe reflexionando sobre la tradición.

Somos una cultura distinta, y con raíces en la historia poscolombina, necesariamente universalista, experiencia de unidad de

las más diversas razas y culturas. Allí está la matriz del proceso histórico que alumbró el más grande mestizaje de la historia, poniendo en marcha una *nueva sociedad*, no únicamente por principios jurídicos, sino por la composición, se podría decir, de su materia prima humana, por su utopía antropológica de fusión de todas las razas. Pero en ello está incluido, entonces, el principio posible de una verdadera comunidad política universal.

En definitiva, en el pensamiento latinoamericano del siglo xx, a través de la meditación del mestizaje y la transculturación, hacia el comienzo de un aporte significativo para la filosofía universal, y particularmente pertinente para el mundo que se avizora en el siglo XXI, ubicamos la herencia universal de Alfonso Reyes, por derecho de amor y el afán de estudio y trabajo, únicos títulos auténticos.

## Bibliografía

- Abreu Gómez, Ermilo. "El deslinde". *Letras de México*. México, año VIII, vol. IV, núm. 21, septiembre 1º de 1944.
- Ardiles, Osvaldo. *Cultura popular y filosofía de la liberación: una perspectiva Latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.
- Ballesteros Beretta, Antonio. "Cristóbal Colón y el descubrimiento de América", en *Historia de América*. Barcelona, Buenos Aires, Salvat, 1945.
- Benítez, L. "Alfonso Reyes y su perspectiva de la filosofía helenística". M. Vera (editora). *Alfonso Reyes: homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, UNAM, 1981.
- Carilla, Emilio. "Retrato de Alfonso Reyes", en *Estudios de Literatura Hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Cornejo Polar, Antonio. "Literatura y sociedad, balance y perspectivas en América latina, I", en *Hispanoamérica*. Año XX, núm. 58, abril de 1991.
- De Torre, Guillermo. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Düring, Ingemar. *Alfonso Reyes helenista*. Madrid, Ínsula, 1955.
- Ferguson, Wallace Klippert. *The attic nights of Aulus Gellius*, London, The Loeb Classical Library, 1927.
- Fernández Retamar, Roberto. "Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones". En *Cuadernos Casa de las Américas*. Núm. 16, La Habana, 2000.
- García Bacca, Juan David. "Conceptos y problemas propios de preontología, ontología, óntica, ontología fundamental y metafísica". *Filosofía y Letras*. México, vol. 9, núm. 18, abril-junio de 1945.
- Garrido, Luis. *Alfonso Reyes*. UNAM, México, 1954.
- Groden, Michael y Martin Kreiswirth (eds.). *Latin American Theory & Criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. México, Taurus /Universidad Iberoamericana, 1999.
- . *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Freiburg, Walter Verlag, 1965.

- Mariaca, Guillermo. "El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana". *Cuadernos Casa de las Américas*. Núm. 34, México, 1979.
- Martínez, Agustín. "Problemas de la crítica latinoamericana". En *Cuadernos Americanos*. Núm. 6, México, 1987.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1960.
- Martins, Wilson. *The modernist idea: a critical survey of Brazilian writing in the twentieth century*. Traducido por Jack E. Tomlins. Nueva York, New York University Press, 1970.
- Maturo, Graciela. *Hacia una crítica literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Debate, 1976.
- . "Hermenéutica y crítica literaria". En *Megafón*, núm. 1, enero-junio 1975, Ed. Fernando García Cambero, Buenos Aires.
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Alfonso Reyes y el mundo clásico". M. Vera (editora). *Alfonso Reyes: homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, 1981.
- . "Estudio preliminar". A. Reyes. *Obras completas*. México. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Monsiváis, Carlos. "La toma de partido de Alfonso Reyes". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 37/2 (1989), 505-519 p.
- Moraña, Mabel. *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1984.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Prólogo y edición al cuidado de María Fernanda Ortiz Herrera, introducción de Bronislaw Malinowski, Caracas, Ayacucho, 1999.
- Palou, Pedro Ángel. "Las reencarnaciones del centauro: El deslinde después de los estudios culturales". En *Chasqui*. 30, 2 (2001).
- Parra, Porfirio. *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*. México, Empresas Editoriales, 1903.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México, Ediciones Era, 1968.
- . "En el fin del Siglo XX". En *Obras completas*. FCE, México, 1990.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Pizarro, Ana. "La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como proceso historiográfico". En A. Cándido *et al.*, *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, CEAL, 1985.

- Portuondo, José Antonio. *Concepto de poesía*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Buenos Aires-México, 1945.
- Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1990.
- Rendón Hernández, J. A. (compilador). *Alfonso Reyes. Instrumento para su estudio*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1980.
- Reyes, Alfonso. *Hacia un nuevo humanismo*. México, FCE, 1940.
- . *El deslinde*. México, FCE, 1963.
- . *Parentalia*. México, Tezontle, 1954.
- . *Obras completas*. México, FCE, 1997.
- . “La filosofía humanista. Andrenio: perfiles del hombre. Cartilla moral”. En *Obras completas*. Vol. xx, México, FCE, 2000.
- . “Valor de América”. En *La Nación*, julio de 1927.
- Ruffinelli, Jorge. “La crítica literaria en México: ausencias, proyectos y querellas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Núm. 31-32, Lima, 1990.
- Sábato, Ernesto. “Sobre los dos Borges”. En María Eugenia Murovic. *Espejo en el camino*. México, UNAM, 1988.
- Said, Edward, W. *Humanismo y crítica democrática*. Caracas, Debate, 2006.
- Soto, Luis Emilio. *Crítica y estimación*. Buenos Aires, Sur, 1938.
- Spingern, Joel. *Literary criticism*. Nueva York, Harrington Hillsdale, 1949.
- Sucre, Guillermo. “La nueva crítica”. En César Fernández Moreno (ed.). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1988.
- Xirau, Ramón. “Alfonso Reyes: intención clásica y crítica”. Vera. M. (editora). *Alfonso Reyes: homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, UNAM, 1981.



# LAS TIERRAS IMAGINADAS: LAS OTRAS VOCES DE NAIPAUL

Tomás Bernal Alanís\*

## Resumen

La obra literaria y ensayística de V.S. Naipaul obedece a una larga tradición por defender las culturas periféricas del mundo colonial. En su obra *Occidente y Oriente* tienen espacios comunes para desarrollar discursos complementarios y muchas veces opuestos para escuchar las múltiples voces que se dan en el concierto de las naciones y en las estructuras de dominación que estableció la modernidad.

## Abstract

Literary works and essays of V.S. Naipaul reflect a long tradition of defending the peripheral cultures of the colonial world. In his work *East and West* have common areas to develop complementary speeches, and often opposite, to listen to voices that were given in the concert of nations and in the structures of domination that modernity set up.

\*Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.



*La tierra había dejado de pertenecer a las gentes del lugar,  
y para el gobernante extranjero no poseía carácter sagrado.*

V.S. NAIPAUL

## I. Introducción

Las tierras imaginadas tienen una larga historia. Para los viajeros, aventureros, conquistadores, administradores, agentes coloniales, antropólogos, científicos, artistas, intelectuales y académicos la representación del otro obedece a un juego de poder: dominados y dominadores.

Desde los antiguos griegos la posibilidad de calificar a los otros como bárbaros, obedeció a una lógica de la dominación y la diferencia. La vieja idea de esperar a los bárbaros llevaba un amplio y profundo sentido de civilización. Los unos y los otros se convirtieron con el tiempo en los actores principales de la comedia humana.

La naturaleza humana en sus múltiples dimensiones fomentó las tradiciones de lo particular y lo universal. La expresión variada de la condición humana. El desarrollo de la geografía y la historia, del espacio y el tiempo, expresaron el proceso gradual de desarrollo de los distintos grupos humanos.

El paso de la naturaleza a lo social (cultural) reforzó las ideas de inferioridad y superioridad en la escala del desenvolvimiento humano. Los fenómenos tenían una clara expresión histórica pero también una explicación racial.

El encuentro de culturas marcó el paisaje de las diferencias. El caso más célebre es el encuentro de dos mundos: Europa y América, que en su relación conlleva un sentido de lo viejo y lo nuevo, de lo que es civilizado y lo que es salvaje, de dos visiones que en distintos planos han marcado la cartografía de pueblos, naciones y continentes.

La configuración del mundo moderno, del sistema-nación –para recordar el modelo de Immanuel Wallerstein– nos propone una clasificación en el espacio mundial de los diversos países en un boceto de mercado a nivel mundial.

El proceso en la formación de los Estados nación había comenzado. Los mecanismos de centralidad política y económica obedecían a intereses de ese Leviathán moderno: el Estado. Re-

configuración de geografía e historia, de transmitir un pasado para construir un imaginario compartido por una comunidad.

Las pasiones y los intereses dominaban el mundo, y a partir de esta clasificación el mundo se dividió en dos: aquellos países que marcaban las pautas del desarrollo, y aquellos que se integraban a dicho proceso con una condición de inferioridad respecto a los primeros.

Modelo de desarrollo que encauzó los derroteros de los países en el mestizaje cultural a lo largo de siglos y de una historia de explotación de unos países sobre otros. Los sueños de la universalidad de la Revolución Francesa (1879), los derechos civiles y el arribo del individualismo como elemento de la modernidad encajaron en el proyecto de la Ilustración. Al momento de los procesos de independencia de los países colonizados se presenta ese sentir ambiguo de la libertad y la dependencia que explica Arjun Appadurai:

Muchos estados se encuentran atrapados entre la necesidad de escenificar el drama de la soberanía nacional y, simultáneamente, la proeza de una apertura calculada para incitar la llegada de los beneficios del capital y de las multinacionales.<sup>1</sup>

El círculo de la dominación obedece a una lógica estructural difícil de romper y transformar. Los países colonizados que se independizaron de los países europeos sufrieron un largo proceso para ir rompiendo con su pasado y así adaptarse a un presente difícil, incierto y lleno de retos. Es ese “corazón de las tinieblas”, en el sentido que le dio Joseph Conrad para remarcar la condición de los salvajes frente a los civilizados, la cual no ha sido posible trastocar totalmente ni conocer en su profundidad:

No podíamos comprender porque estábamos demasiado lejos, y no podíamos recordar porque estábamos viajando en la noche de los primeros tiempos, de aquellos tiempos que se han ido, dejando apenas una señal y ningún recuerdo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Arjun Appadurai, *El rechazo de las minorías*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 38.

<sup>2</sup> Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas. Un vagabundo de las islas*, México, Promexa, 1979, p. 66.

Este ensayo es un acercamiento a los tiempos del imperialismo moderno y a las significaciones culturales de los países descolonizados, en este caso, en la obra del escritor caribeño Vidiadhar Surajprasad Naipaul, Premio Nobel de Literatura 2001, bajo la óptica de los estudios culturales y subalternos, para tener otra mirada sobre la historia.

## II. Momentos coloniales

La tierra o patria de V.S. Naipaul (1932) siguió los derroteros del nuevo mundo al ser descubierta por el navegante Cristóbal Colón y colonizada por España en 1532. Trinidad y Tobago, con capital Puerto España, son colonias españolas hasta 1797 y son ocupadas por los ingleses en 1802; por el tratado de Amiens, en 1962 logran su independencia de Inglaterra.

De origen indio, Naipaul atraviesa en su genealogía una larga, rica, compleja y tradicional cultura heredada a través de sus antepasados de la milenaria cultura hindú. Sus abuelos se trasladaron de la India a las islas del caribe americano para trabajar en las haciendas azucareras durante el siglo XIX, las cuales eran el motor productivo de la economía de las islas. Sus raíces asiáticas las recuerda constantemente en sus obras de ficción y en algunos ensayos de la siguiente manera:

Éramos una comunidad de emigrantes asiáticos en una pequeña isla azucarera del Nuevo Mundo. A mí, la India me parecía muy lejana, mítica, pero en aquella época, en todas las ramas de mi clan familiar, sólo nos separaban unos cuarenta o cincuenta años de ella.<sup>3</sup>

Su pasado asiático retumba constantemente en las voces de algunos personajes de sus obras literarias. Es ese ir y venir de la totalidad de su obra entre dos mundos imaginarios y coloniales: la India y Trinidad y Tobago, de Asia y América como referentes de un mundo cambiante, pero a la vez, de un mundo que resguarda tradiciones y valores milenarios.

El contacto de esos mundos con el espacio geográfico y cultural de Europa es lo que le da un sello particular a la totalidad de la

<sup>3</sup> V. S. Naipaul, *Leer y escribir*, Madrid, Debate, 2002, p. 23.

obra de este novelista y ensayista caribeño. Naipaul, por sí sólo, significa el encumbramiento de un mundo olvidado, colonizado por el canon occidental, de una literatura cosmopolita y europea.

La concesión del Premio Nobel de Literatura en el año 2001, es la reconsideración de un mundo en el cual persisten los ecos del pasado colonial en esas tierras imaginadas por los discursos que las han atravesado: el discurso europeo (inglés principalmente), en gran parte del siglo XIX y algún lapso del siglo XX, y el discurso anticolonial, que se reforzó y difundió a partir del proceso de descolonización de los continentes africano y asiático después de la segunda guerra mundial.

El gran debate de las ideas y condiciones sobre el imperialismo, la relación metrópoli-colonia están en obras como: *Estudio del imperialismo* (1902) de John A. Hobson, o el libro de Vladimir Ilich Lenin: *El imperialismo: fase superior del capitalismo* (1916), que demarcan los intereses por mantener o transformar esa estructura social.

Naipaul tiene ascendencia de ese modelo clásico del imperialismo entre la metrópoli (Inglaterra) y la colonia (India-Trinidad y Tobago). Y su amplia obra es un canto de esperanza, pero también el llanto doloroso de un pueblo en busca de su identidad en las raíces de su historia y de su tierra. Pero reconoce que le tocó vivir un mundo complejo en términos de las culturas implicadas en su geografía cultural: "La isla era pequeña, de unos cuatro mil seiscientos sesenta kilómetros cuadrados y medio millón de habitantes, pero la población estaba muy mezclada y existían muchos mundos."<sup>4</sup>

La extracción de riqueza material y humana que realizaba la metrópoli sobre la colonia obedece a una línea de dominación vertical en los distintos ámbitos de la vida colonial. Pero ella misma permite un proceso de aculturación donde alguien del país dominado pueda sobresalir, y el caso de Naipaul, es la prueba contundente de la posibilidad de crear un mundo paralelo al hegemónico, donde la escritura se convierte en la creación de otra realidad y la posibilidad de otro discurso.

En la obra de V.S. Naipaul sobresalen sus novelas, muchas de ellas cargadas de una fuerte dosis autobiográfica: *El sanador místico* (1957), *Miguel Street* (1959), *Una casa para el señor*

<sup>4</sup> V. S. Naipaul, *op. cit.*, p. 29.

*Biswass* (1961), *India. Una civilización herida* (1977), *Un camino en el mundo* (1981), *El enigma de la llegada* (1987), entre las principales, y en el campo ensayístico sobresalen: *Leer y escribir* (2000), *Entre los creyentes* (1981), *Guerrillas* (1975), entre otras.

La obra de Naipaul es un crisol de culturas, donde las voces del pasado siguen resonando en el presente. Naipaul es un digno representante del mundo colonial, pero en su obra dio vida a un pueblo colonizado, aunque jamás sujetado en su memoria colectiva, sus deseos, sus ilusiones y sueños. Sus personajes se mueven en medio de los deseos de trascender una cultura que está en constante tensión entre la tradición y la modernidad, entre las ideas del ayer y el hoy.

### III. Estudios poscoloniales

La disidencia ideológica contra el imperialismo tiene una larga historia. Existen pensadores que como Georges Sorel dudaron del progreso o como Henry George que en su obra *Progreso y miseria* (1879) hacía una crítica a las políticas liberales del Estado. Además, dichas políticas tenían detrás la larga tradición marxista del siglo XIX y XX que consideraban al capitalismo un sistema desigual, que permitiría confrontar realidades a largo plazo.<sup>5</sup>

También reforzaron esta posición crítica y la búsqueda de otros paradigmas explicativos la Teoría Social inglesa que tendría connotados autores como: Edward P. Thompson, George Rudé, Erick Hobsbawm, entre otros. Así como pensadores y militantes de izquierda en los procesos revolucionarios para lograr la independencia de los pueblos sojuzgados por las metrópolis. Proceso que se desencadenó en años posteriores a la segunda guerra mundial. Sobresalen: Franz Fanon, Albertó Memmi, Frank Kenyatta, Léopold Sédar Senghor y Aimé Cesairé, entre otros, para establecer un diálogo y discusión con el pensamiento occidental.

Los estudios culturales en la década de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos entrevieron el juego de la fuerza del poder negro y las manifestaciones de los movimientos sobre los derechos civiles. Como bien lo establece el estudioso hindú Di-

<sup>5</sup> James Fulcher, *El capitalismo. Una breve introducción*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

pesh Chakrabarty en relación a los orígenes del anticolonialismo como discurso y lucha:

El impulso de descolonizar, de deshacerse del colonizador en todos los aspectos posibles, fue parte integrante de toda la crítica anticolonial tras el fin de la Primera Guerra Mundial.<sup>6</sup>

Los “Estudios subalternos” o de la subalternidad (*subaltern studies*) obedecen a una necesidad de dar voces a los participantes de los procesos revolucionarios de independencia de los llamados países del tercer mundo. Con ello, a partir de 1982 se escuchan otras voces y se replantea la historia y su escritura.

Esta visión crítica y revisionista se ve alentada por dos obras clásicas en la búsqueda de otra explicación histórica entre Occidente y Oriente, entre el mundo occidental y los países pobres, me refiero al pensador palestino Edward W. Said: *Orientalismo* (1973)<sup>7</sup> y *Cultura e imperialismo* (1993)<sup>8</sup>, obras magnas porque desentrañaban el discurso de Occidente hacia Oriente, y la relación ineludible en el campo de las ideas y el quehacer pensante entre las culturas y sus formas imperialistas.

A mediados del siglo XX, las propuestas de reivindicación de la lucha por la autonomía de las colonias se hacen realidad: el proceso de independencia de las colonias africanas y asiáticas. Momento histórico que sitúa muy bien el ensayista español Fernando García de Cortázar:

Correspondía un largo ciclo de forcejeo y reivindicaciones entre las metrópolis y las colonias, cuyo origen se encuentra en la toma de conciencia, en cada país, de la necesidad de romper los lazos coloniales para llevar a cabo un desarrollo autónomo y más beneficioso de sus recursos.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Dipesh Chakrabarty, *El humanismo en la era de la globalización. La colonización y las políticas culturales*, Buenos Aires, Katz Editores, 2009, p. 45.

<sup>7</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1990.

<sup>8</sup> Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.

<sup>9</sup> Fernando García de Cortázar, *Breve historia del siglo XX*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 148-149.

Los Estudios Subalternos o Poscoloniales realizaron estudios críticos donde los “olvidados” de la visión eurocentrista ahora retomaban el arma del discurso y la contraposición de ideas: “Los *Subaltern Studies* se plantearon como objetivo producir análisis históricos dentro de los cuales esos grupos subalternos eran precisamente considerados como los sujetos centrales de la historia.”<sup>10</sup>

Los trabajos de un grupo de estudiosos hindúes y pakistaníes: Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Sumit Sarkar, Arjun Appadurai, Homi K. Bhabha, Partha Chatterjee, Saurabh Dube, entre los más connotados, han emprendido la tarea de construir una historia desde los sujetos subalternos o desde un discurso poscolonial.

Retoman al nuevo sujeto, el actor poscolonial, para producir un discurso fuera de todo canon occidental que dé respuestas concretas a una realidad compleja, diferente y variada, como lo pueden ser las múltiples escrituras de distintos espacios geográficos de Asia, África y Latinoamérica.

El discurso poscolonial debate con las tierras imaginadas por el pensamiento europeo. La visión eurocentrista es puesta a discusión, pero muchas veces como complemento de historias más que una negación de la idea de la Europa provincial.<sup>11</sup>

Los estudios poscoloniales son una respuesta de las antiguas colonias en representación de otros intereses y perspectivas en la nueva relación metrópoli-colonia. Las tierras imaginadas han dado grandes escritores e intelectuales como: Derek Walcott, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Naguib Mahfouz, Amin Maalouf, etc., que al rescatar sus historias buscan una identidad a través del tiempo y de su pasado.

#### IV. Naipaul y su literatura

V.S. Naipaul es un digno representante de lo que se ha dado en llamar los estudios poscoloniales, que precisan un campo de conocimiento histórico y antropológico muy bien definido por Saurabh Dube:

<sup>10</sup> Dipesh Chakrabarty, “¿Qué historia hacer para los sectores dominados”, en *Contrahistorias*, núm. 12, México, Jiménez Editores, 2009, pp. 21-22.

<sup>11</sup> Para mayor información al respecto véase a Dipesh Chakrabarty, *Al margen de Europa*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, pp. 15-28.

Ahondando en documentos etnográficos e históricos, expliqué detalladamente las implicaciones de mi análisis en relación con el lugar que ocupan y la persistencia que muestran las categorías binarias –de tradición y modernidad, de Estado y comunidad, de racionalidad y ritual, de emoción y razón– en las principales tendencias de la teoría social y política en los contextos occidental y no occidental.<sup>12</sup>

Éste es el escenario de un enfrentamiento entre los valores de occidente y de las colonias que surgen la obra de V. S. Naipaul en una crítica literaria hacia los cánones occidentales. Naipaul rescata en sus obras de ficción y ensayística la condición del otro, del exilado que viaja a otra cultura, que la vive pero que también convive con sus raíces.

La obra de Naipaul es como un péndulo en el tiempo y el paisaje, circula de la India a Trinidad y Tobago y de aquí a Inglaterra y Estados Unidos. Expresa en sus primeras obras: *El soñador místico* (1957), *Miguel Street* (1959) y *Una casa para el Señor Biswas* (1961), una serie de personajes e historias que tejen su pasado, su cultura y su visión de la vida.

Sus personajes son seres complejos que se mueven entre las fuerzas del pasado pero también en las realidades del presente. Por ejemplo, Ganesh, el sanador místico, se mueve en los rituales del espíritu trinitario y en las posibilidades de ascender social y culturalmente:

Llegaría a ser famoso y honrado en todo el sur del Caribe, héroe del pueblo y, después, el representante británico en la Lake Success. Pero cuando yo le conocí, todavía luchaba por establecerse como sanador, en una época en la que en Trinidad, dabas una patada y aparecía un sanador.<sup>13</sup>

La obra de Naipaul es una constante búsqueda de esos dos mundos, tan diferentes, pero a la vez tan complementarios para explicar las relaciones de dominación entre las metrópolis y las colonias. La literatura de Naipaul es ágil, clara, escurridiza, pero con una precisión para demarcar los espacios de las culturas que

<sup>12</sup> Saurabh Dube, *Historias esparcidas*, México, El Colegio de México, 2007, p. 14.

<sup>13</sup> V. S. Naipaul, *El sanador místico*, Madrid, Debate, 2001, p. 9.



se sumergen en ella. Esto lo sintetizó muy bien el crítico literario norteamericano Edmund Wilson para la literatura de Rudyard Kipling, pero que también se ajusta a la narrativa de Naipaul:

El contraste entre Oriente, con su misticismo y su sensualidad, sus extremos de santidad y malicia, y lo inglés, con su organización superior, su confianza en los métodos modernos, su instinto de arrasar, como si fueran telarañas, con todos los mitos y las creencias autóctonas. Se nos han mostrado dos mundos completamente diferentes, que existen uno al lado de otro, sin que ninguno de los dos comprenda realmente al otro.<sup>14</sup>

La literatura poscolonial defiende otros valores literarios. Sus raíces culturales son la expresión de un sentido de la historia fincada en sus raíces de sujeción, pero a la vez de revelación frente a la cultura dominante, como lo apunta Saurabh Dube:

Esta tradición historiográfica se ha enfocado cada vez más en la cultura y la conciencia de los grupos subordinados, un enfoque cuya premisa es el reconocimiento de que la *cultura y conciencia* de los subalternos —expresada en sus enunciados y prácticas— revela una lógica y racionalidad claras, que se definen en términos de universo conceptual y la vigencia de las vivencias de estos grupos y comunidades.<sup>15</sup>

El sujeto poscolonial ahora participa en la vida social de su país, con otras relaciones donde la figura directa del administrador colonial ya no tiene una fisonomía clara y dominante sobre el mundo colonial. Son otras relaciones más matizadas del mercado y de unos valores que se contraponen con el mercado global, y con esa otrora figura única de conocer la historia: la visión de los dominantes.

Ahora se ha constituido una contrapropuesta donde los grupos subalternos tienen voz y defienden su historia desde abajo. La obra de Naipaul es parte de este movimiento de contracultura

<sup>14</sup> Edmund Wilson, *La herida y el arco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 130.

<sup>15</sup> Saurabh Dube (coord.), "Introducción", en *Pasados Poscoloniales*, México, El Colegio de México, 1999, p. 27.

contra los cánones de una crítica literaria única y occidental. Así Naipaul a lo largo de sus textos contrasta los mundos que le tocó vivir a él y que ahora refleja en las peripecias de sus personajes como es el caso del señor Biswass:

El mundo más allá de las plantaciones de caña era remoto y la aldea estaba vinculada a él únicamente por los carros y las bicicletas de sus habitantes, los camiones y las furgonetas de los mayoristas y algún que otro autobús privado que funcionaba sin horario concreto y sin ruta fija.<sup>16</sup>

O en relación a ese mundo del campo y la ciudad, como visiones enfrentadas para comprender dos culturas en el espacio geográfico:

Sin embargo, todos los niños tenían hermosos cuerpos, únicamente desfigurados por un ombligo sobresaliente, invariablemente al aire, pues los niños de la ciudad llevaban pantalones y dejaban al descubierto la parte superior a diferencia de los niños del campo, que llevaban camisetas y dejaban al descubierto el trasero. Y a diferencia de los niños del campo, que eran tímidos, los de la ciudad eran mitad mendigos, mitad matones.<sup>17</sup>

El contraste de situaciones, valores, formas de pensamiento y acción se encuentran constantemente reflejadas en los escritos de V. S Naipaul como un ejercicio de la defensa y difusión de su cultura ante la cultura occidental.

La obra literaria y ensayística de V.S. Naipaul obedece a una larga tradición por defender las culturas periféricas del mundo colonial. En su obra Occidente y Oriente tienen espacios comunes a fin de desarrollar discursos complementarios y muchas veces opuestos para escuchar las múltiples voces que se dan en el concierto de las naciones y en las estructuras de dominación que estableció la modernidad.

<sup>16</sup> V. S. Naipaul, *Una casa para el señor Biswas*. México, De Bolsillo, 2004, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 335-336.

## V. Fin del camino

La obra literaria de V. S. Naipaul ha conformado en sí un mundo alternativo a otras expresiones culturales. Su escritura se ha caracterizado por defender su civilización y valores ancestrales, sus raíces, expresadas en la literatura hindú y en la cultura caribeña de América Latina.

La concesión a Naipaul del Premio Nobel de Literatura en el año de 2001, es el reconocimiento de otras escrituras que tienen la calidad necesaria para ser revaloradas en la república de las letras. Aquellas que han dado voz a ese incesante movimiento de reivindicación social de los llamados subalternos: historia del pueblo, historia desde abajos.

La literatura de Naipaul obedece a ese interés por rescatar la historia de aquellos “pueblos sin historia” que después de la segunda guerra mundial acompañaron el intenso movimiento de la descolonización –en varios espacios geográficos del mundo– para mostrar que también los “condenados de la tierra” tenían una historia que contar tan valiosa y digna como la de cualquier pueblo que se considere como tal.

Naipaul es un digno representante de dicha corriente. Leámoslo para escuchar otras voces del concierto universal de las letras y la conciencia de los hombres, en la cual todos tienen algo que transmitir.

## Bibliografía

- Appadurai, Arjun. *El rechazo de las minorías*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007.
- Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa*. Barcelona, Tusquets Editores, 2008.
- . *El humanismo en la era de la globalización. La descolonización y las políticas culturales*. Buenos Aires, Katz Editores, 2009.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas. Un vagabundo de las islas*. México, Promexa, 1979.
- Contrahistorias*. Núm. 12. México, Jiménez Editores, 2009.
- Dube, Saurabh. *Pasados poscoloniales*. México, El Colegio de México, 1999.
- . *Historias esparcidas*. México, El Colegio de México, 2007.
- Fulcher, James. *El capitalismo. Una breve introducción*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- García de Cortázar, Fernando. *Breve historia del siglo XX*. Barcelona, De Bolsillo, 2004.
- Kymlicka, Will y Christine Straehle. *Cosmopolitismo, Estado-Nación y nacionalismo de las minorías*. México, UNAM, 2001.
- Naipaul, V. S. *El sanador místico*. Madrid, Debate, 2001.
- . *Leer y escribir*. Madrid, Debate, 2002.
- . *Una casa para el señor Biswass*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1965.
- . *India. Una civilización herida*. Madrid, Debate, 1998.
- . *Miguel Street*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1964.
- Naïr, Sami. *Diálogos de culturas e identidades*. Madrid, Complutense, 2006.
- Rodríguez Ibarra y Josebe Martínez (eds). *Estudios trasatlánticos postcoloniales I*. Barcelona, Ánthropos/UAM-I, 2010.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- . *Orientalismo*. Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1990.
- Walcott, Derek. *La voz del crepúsculo*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Wilson, Edmund. *La herida y el arco*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.



## Escritores

José María Arguedas, fragmento de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1972.

Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias, ¡y cómo vibra! Yo me convertí en ignorante desde 1944. He leído muy poco desde entonces. Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú? ¿En ese hotel, más muerto que vivo, el Guadalupe Hilton, nos alojaron juntos de pura casualidad? Me contaste algo de cómo fue tu vida. Te despedieron y volvieron a nombrar algo así como veinte veces en los Ministerios de la Revolución Mexicana. Trabajaste en una fábrica de llantas. Dejaste el puesto porque te quisieron enviar a las oficinas de otro país. Mientras hablabas en tu cama fumabas mucho. Me hablaste muy mal de Juárez. No debí sorprenderme de la heterodoxia con que ordenabas las causas y efectos de la historia mexicana, de cómo parecía que conocías a fondo, tanto o mejor que tu propia vida, esa historia. Y me hiciste reír describiendo al viejo Juárez como a un sujeto algo nefasto y con facha de mamarracho [...] Tú 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. Sólo había leído *El reino de este mundo* y un cuento; después he leído *Los pasos perdidos*. ¡Es bien distinto a 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, me lo presentaron dos veces. Dicen que es tímido, pero sentía o lo sentía como a un europeo muy ilustre que hablaba castellano. Muy ilustre, de esos ilustres que aprecian lo indígena americano, medidamente. Dispéñeme, don Alejo; no es que me caiga usted muy pesado. Olí en usted a quien considera nuestras cosas indígenas como excelente elemento o material de trabajo, y usted trabaja como un poeta y un erudito. Difícil hazaña. ¿Cómo maravilla le iluminan a usted y le instrumentan tantas memorizaciones de todos los tiempos? Onetti tiembla en cada palabra, armoniosamente; yo quería llegar a Montevideo –estoy en Santiago– entre otras cosas para saludarlo, para tomarle la mano con que escribe. Así es. Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio. Lezama Lima se regodea con la esencia de las palabras. Lo vi comer en La Habana como a un injerto de picaflores con hipopótamo. Abría la boca; se rociaba líquido antiasmático en la laringe y seguía comiendo. ¡Gordo fabuloso, Cuba que ha devorado y transfigurado la miel y hiel de Europa! [...]

Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con “audacia”, y no porque suponga que estas hojas se publicarán sólo después que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro, cosas que, sinceramente creo aún que tendré que hacer [...] ¡Cómo se murió mi amigo Guimarães Rosa! Cada quien es a su modo. Ese modo de escribir sí que no da lugar a genialidades como las de don Julio, aun cuando sean para utilidad y provecho [...] Pero, entonces, sentí que ese Embajador tan majestuoso me hablaba porque había, como yo, “descendido” hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver, porque había “descendido” y no lo habían hecho “descender” [...] Guimarães no parecía mordaz, no parecía haber aprendido eso. La mordacidad la he conocido en los escritores inteligentes y enfadados. A esa altura

no llegamos, creo, quienes estamos muy amargados por la piedad y la infancia. Pienso en este momento en Nicanor Parra, ¡cuánta sabiduría, cuánta ternura y escepticismo y una fuerte coraza de protección que deja entrar todo pero filtrando, y una especie no de vanidad sino de herida abierta para las opiniones negativas de su obra! ¡Qué modo increíble de ponerse amargo e iracundo por esas cosas! En la ciudad, amigos, en la ciudad yo no he querido creo que a nadie más que a Nicanor ni me he extraviado más de alguien que de él. Pero, ¿por qué tengo que decir estas cosas de Nicanor? Mucha ciudad tenía adentro o tiene adentro ese caballero tan mezclado y nacido en pueblo, el más inteligente de cuantos he conocido en las ciudades.

**Mario Benedetti, fragmento de “Sobre poetas comunicantes”, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1977.**

¿Quién va a negar a esta altura el altísimo nivel de la narrativa latinoamericana? Un fenómeno como el *boom*, tan condicionado por urgencias, intereses y promociones comerciales, no podría haberse producido pura y exclusivamente a partir de obras mediocres, poco rigurosas, de escaso vuelo imaginativo, de nula propuesta experimental. Si el *boom* narrativo acapara durante un par de años los catálogos, las vidrieras, las gacetillas críticas y hasta las *cover-stories* de los semanarios para ejecutivos, ello se debe en primer término a que los artífices del mercado Editorial, sobre todo en las grandes ciudades como México o Buenos Aires, detectaron la existencia de un buen número de narradores, fundamentalmente novelistas, cuya proposición artística incluía elementos suficientemente nobles (en lo estético, en lo humano, o en ambas zonas simultáneamente), suficientemente audaces y suficientemente comunicativos, como para montar, a partir de ese dato positivo e innegable, su vasto, y ya no tan noble, aparato mercantil.

Un dato curioso, que ya he señalado en otras ocasiones: es obvio que el *boom* trajo en la cresta de la ola algunos nombres mercedadamente prestigiosos, pero también es cierto que trajo la resaca de ciertas figuras secundarias, que usufructuaron el prestigio ajeno e hicieron esfuerzos descomunales para que la ola también los levantara a ellos. Conste que cuando digo *figuras*



*secundarias*, no me refiero por supuesto a la necesaria (casi diría imprescindible) presencia, en cualquier etapa brillante y remove-dora, de nombres que, sin ser los de mayor destaque o los de evidente genialidad, cumplen de todos modos con su cuota de talento, de rigor de trabajo, la más modesta pero nada despreciable función de sostener un clima, de conformar un interés, de posibilitar un avance cultural que no se limite a los empujes individuales sino que adquiera una dimensión más amplia; más bien me refiero a escritores de mediocre envergadura, de poca o ninguna confianza en su propio arte, pero poseedores en cambio de una desmedida ambición, de un afán casi enfermizo por colocar su nombre en el mercado internacional (el prestigio doméstico no satisface a estos alpinistas) y de una falta de escrúpulos que en los casos extremos puede llevar a la abyecta mendicidad o a la bien remunerada felonía.

Es justo señalar, empero, que entre los autores que no hicieron el menor esfuerzo por autopromoverse, y por lo tanto no participaron de la aureola del *boom*, hay narradores tan imprescindibles como Rulfo, Guimarães Rosa, José María Arguedas, Manuel Rojas, Lezama Lima, Marechal, Carpentier, Viñas, Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro, José Revueltas. Incluso la reciente fama de nuestro Juan Carlos Onetti empieza a tomar cuerpo, precisamente, como un fenómeno mucho más lento, pero también más firme y más seguro, a partir del deterioro publicitario del *boom*. La nombradía de Onetti va exactamente a contramano de ese proceso.

Llama la atención, por otra parte, que los grandes (y medianos) nombres del *boom* narrativo, vivan todos en París, Londres o Barcelona. Ahora bien, ¿habrá sido realmente a partir de allí que se irradió la gran publicidad? Francamente, no lo creo. El clan literario europeo, por lo general bien instalado en las editoriales, tomó siempre sus férreas medidas de defensa frente a una literatura como la latinoamericana, a cuyo excelente nivel no llega hoy, ni por asomo, ninguna de las literaturas nacionales europeas. (Tal vez la única excepción sea la alemana.) Entre esas medidas, que por supuesto no son tomadas de modo franco sino indirecto, figuran por ejemplo la mala calidad de las traducciones (Vargas Llosa ha sido, en este sentido, uno de los más castigados) y la publicación de las novelas latinoamericanas en la peor época del año, o sea en pleno verano, lapso reservado para los autores europeos de cuarto o quinto rango. Entonces, ¿dónde se produjo el *boom* de la narrativa latinoamericana? Sólo en América Latina, donde aque-

lla reticente, discriminativa y hasta humillante actitud de los editores europeos, se convirtió, gracias a una novelería más que provinciana, en un éxito de primera, sobre todo en los centros editoriales más poderosos: México, San Pablo, Buenos Aires, Santiago de Chile, y, en los últimos tiempos, Caracas. Pero esa fama (que, vaya paradoja, pasaba inevitablemente por la humillación europea) contenía en sí misma una proposición colonizadora y subdesarrollante.

En pleno auge del *boom*, o sea hace cuatro años, señalé concretamente que la mayoría de los grandes narradores latinoamericanos autoexiliados en Europa, eran (en arte, en experiencia) suficientemente maduros como para que tensiones, provocaciones y estímulos circunstanciales, llegaran a deformarlos. Pero agregaba (y lo transcribo aquí porque me parece absurdo rebuscar otras palabras, si en lo fundamental sigo pensando lo mismo a este respecto): “Sin embargo, algunas de las presiones externas que insistentemente los acosan, pueden de algún modo reflejarse en las promociones más jóvenes, que miran hacia ellos con clara expectativa y a veces con sincera admiración. Por razones obvias, la industria editorial ha visto con enorme interés este crecimiento repentino de los creadores y su consecuencia inmediata: la formación casi milagrosa de un mercado de lectores, con estupendas posibilidades comerciales. Se ha creado entonces (particularmente en Argentina) un aparato publicitario que funciona, con impecable destreza, en varios niveles y zonas, desde los influyentes semanarios para ejecutivos hasta la crítica *de sostén*, en algunos casos directa o indirectamente estimulada por las casas editoras; desde los no siempre confiables cuadros de *best-sellers* hasta el aviso comercial propiamente dicho; desde el chisme escandaloso hasta el reportaje sutilmente indiscreto. En un medio como el latinoamericano, donde la institución de la *vedette* tiene un radio de acción muy limitado (fundamentalmente el deporte y la televisión, ya que el cine sólo tiene vida propia en dos o tres puntos de América Latina), semejante armazón publicitaria puede en ciertos casos encandilar a la gente joven; puede incluso crear una curiosa y contradictoria ambición de escribir con vistas a la posteridad, aunque, eso sí, exigiendo desde ya algún anticipo de la futura fama. En varios países de América Latina se da el caso de estos jóvenes, y no tan jóvenes, que han puesto el ojo en los ‘valores eternos’ y en consecuencia hallan muy natural despreocuparse

de algo tan provisorio y azaroso como eso que Dubuffet llama despectivamente *los intereses del bien social*.”

Hoy (escribo esto en junio de 1972), la ola del *boom* virtualmente se ha retirado. Y, por supuesto, en la orilla no queda únicamente la resaca. Queda nada menos que una obra tan formidable como *Cien años de soledad*, y otras tan provocativas y experimentales como *Rayuela* o *La casa verde*. Pero justamente la obra –en mi concepto– más notable que haya producido hasta hoy la narrativa latinoamericana (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo) no queda en ese borde, sencillamente porque no fue traída por la ola. *Pedro Páramo* no precisó del *boom*, ni de las críticas de sostén, ni de las *cover stories*, ni de sonoras profesiones de fe individualista, ni de desparpajos contrarrevolucionarios, para ser la más fabulosa realidad inventada por un habitante de estas tierras.

Pero tampoco, al retiro de la ola [...] queda allí, como recién llegada, como recién hallada, la gran poesía latinoamericana. El *boom* se olvidó de traerla, quizá porque los editores más mercantiles llevan su contabilidad-ficción, y a partir de sus asientos y contrasientos, llegaron a autoconvencerse de que *la poesía no es negocio*. ¿Cómo saberlo exactamente? ¿Acaso algún editor se animó, en relación con un libro de poesía, a bombardear propagandísticamente un mercado con el mismo empuje que generalmente dedica a sus novelistas? Hasta los poetas son convencidos por la propaganda. “Siempre hay un aparato comercial en torno a la novela, que es un elemento de comercio, una mercadería. La poesía nunca lo ha sido.” Así contesta Parra. “No se ha hecho justicia desde luego con la poesía, pero no creo que esto se deba exclusivamente a un problema de empresa comercial o económica. Creo que más bien se debe a la falta de clientes para la poesía.” Esta es la respuesta de Adoum. Gelman, por su parte, señala que “nuestra sociedad es cada vez más antipoética”, pero al menos lo inscribe en otro contexto: “El capitalismo es lo más antipoético que ha conocido la humanidad, en el sentido amplio del término, y también en el sentido técnico”.

Una cosa es cierta: la poesía latinoamericana no necesitó del *boom* para situarse en un nivel óptimo. Pero ese nivel no es una novedad de estos últimos años. Antes de Parra y Cardenal, de Octavio Paz y Eliseo Diego, de Gelman y Fernández Retamar, está la formidable columna vanguardista (Vallejo, Neruda, Huidobro, Guillén, Gironde), y antes de los Vanguardistas están nada menos que Delmira, Darío y Martí.

Cuando la narrativa latinoamericana se hallaba todavía embretada en esquemas o en maniqueísmos, los poetas ya experimentaban libremente, eran sensibles a la fluidez natural de la existencia comunitaria, y además buceaban infatigablemente en su vida interior. Cuando los narradores de esta América empezaban a imitar, con un atraso de veinte o treinta años, los modelos que llegaban lentamente (por vía marítima, claro) desde Europa, los poetas, como Darío primero, como Huidobro o Neruda después influían sobre sus colegas europeos, algo empachados con su copiosa tradición.

El sobresalto que –participes o no del *boom*– produjeron narradores como Rulfo, Cortázar, Guimarães Rosa, Onetti, Arguedas, García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier, se debió no sólo a su calidad intrínseca, sino también al *salto cualitativo* y en cierto modo a la *ruptura* que su aporte artístico significaba con respecto a nombres como Gallegos, Güiraldes, Rivera, e incluso algunos más cercanos, como Mallea, Ciro Alegría o Céspedes. En poesía, en cambio, no existe esa grieta, sino más bien una sobria continuidad que por cierto no se niega a sí misma en su constante vaivén renovador.

### Julio Cortázar, fragmento de “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”, *Obra crítica* / 3, Madrid, Alfaguara, 1994.

Aquí, en los Estados Unidos, se leen cada vez más novelas, cuentos y poemas de autores latinoamericanos contemporáneos, y estas palabras que hace veinte años sólo hubieran sido comprendidas por unos pocos críticos o lectores excepcionales, llegan ahora claramente a considerables masas de estudiantes universitarios y de público en general. Se ha pasado afortunadamente de una etapa en la que nuestros libros se leían aquí como literatura exótica, interesante solamente en la medida en que producía las mismas sensaciones placenteras de un viaje turístico y por lo tanto superficial a regiones tropicales o zonas indígenas, a una nueva etapa en la que nuestra literatura es comprendida cada vez más desde adentro, desde sus raíces auténticas. Ya no se publican, como ocurría hace apenas diez años en grandes diarios y revistas norteamericanas, críticas en las que se deploraba por ejemplo que un

Carlos Fuentes hubiera renunciado a escribir novelas típicamente mexicanas, con todo el sabor local y la suficiente dosis de señoritas y sombreros, o que alguien como yo hubiera publicado un libro que transcurría principalmente en París en vez de seguir divirtiéndolo a los lectores norteamericanos con el pintoresco ambiente de Buenos Aires. Los mismos críticos que parecían ignorar hasta qué punto la generación de los Hemingway, los Scott Fitzgerald y las Gertrude Stein había creado admirables obras nacionales basándose en sus experiencias europeas, consideraban que los escritores latinoamericanos tenían prácticamente la obligación de no moverse de sus zonas culturales respectivas y seguir produciendo libros estrictamente peruanos, venezolanos o uruguayos.

Todo eso ha sido reemplazado hoy por una visión más amplia y más rica, tanto en Europa como aquí. Actualmente un escritor puede hablar de nuestra literatura sin preámbulos ni explicaciones, porque tienen la suficiente certidumbre de que será comprendido por sus oyentes. Por eso y sin temor a crear malentendidos puedo afirmar de entrada que la literatura latinoamericana actual más viva y más fecunda es una literatura que ya no necesita la protección o la etiqueta de lo típico, de lo pintoresco, de lo parroquial en cualquiera de sus formas, sino que posee fuerza y experiencia suficientes para mostrar sus inconfundibles orígenes y raíces sin tener que refugiarse en una temática exclusivamente nacional o regional. Nuestro lenguaje —yo diría nuestros lenguajes; puesto que el gran árbol de la lengua española se abre hoy con múltiples ramas diferentes que sin embargo siguen fieles a su tronco original— ha logrado una madurez estilística, una riqueza de invención, una variedad de metamorfosis y permutaciones que le permiten abarcar temáticamente los más vastos horizontes sin dejar por ello de ser profundamente latinoamericano. Basta leer sucesivamente una novela de Juan Carlos Onetti, una de Gabriel García Márquez, una de José Lezama Lima y una de Augusto Roa Bastos, por no citar más que unos pocos grandes nombres, para tener la prueba más vertiginosa y concluyente de la apertura y la diversidad literaria en el continente latinoamericano. Pero paralelamente a esos ejemplos mayores se da el semillero tumultuoso y abigarrado de las nuevas generaciones de cuentistas, poetas y novelistas que multiplican al infinito las variedades, las oposiciones, las bifurcaciones, esa especie de exploración total y fabulosa de nuestra realidad, semejante a la que hace el árbol en

el aire, allí donde cada rama y cada hoja está palpando un sector diferente del espacio y recibiendo pájaros de los más diversos cantos y plumajes.

Pues bien, si esta dinámica de la creación literaria en América Latina me parece francamente positiva, basta en cambio echar una mirada al escenario donde se cumple para descubrir que las cosas están lejos de ser tan brillantes. Ya hemos sobrepasado el tiempo en que la historia y la crítica de la literatura tenían solamente en cuenta a los autores y a los libros; hoy sabemos que una literatura no es sólo un producto sino una responsabilidad cultural, y el primero en saberlo es el escritor mismo si merece verdaderamente ese nombre y no el de mero escriba. En los países más desarrollados del mundo esa conciencia de responsabilidad cultural no preocupa en exceso a los escritores, por la simple razón de que cualquiera puede leerlos, por lo menos potencialmente, de donde se sigue que su tarea específica es la de escribir mientras el resto corre por cuenta de editores, libreros y lectores. Incluso en países donde no se lee tanta literatura como en otros, un escritor no tiene por qué plantearse problemas de orden moral o ético puesto que todas las condiciones están virtualmente dadas para que cualquiera pueda llegar a ser su lector, a veces por publicidad, a veces por contagio, a veces por el puro azar.

Estas cosas, sin embargo, son tristemente diferentes en el conjunto de América Latina, y creo que si en algo hay que poner hoy el acento cuando se habla de nuestra literatura no es tanto en la calidad y variedad de su creación como en el hecho aparentemente paradójico y esencialmente trágico de que esa alta y variada creación tiene mucho de *vox clamantis in deserto*. Estadística e históricamente hablando, poseemos una cantidad considerable de escritores, pero en cambio carecemos de una proporción de lectores capaz de dar un sentido cultural más positivo a nuestra producción literaria. Es fácil engañarse pensando en las grandes tiradas de nuestros escritores más célebres, y en el brillo cultural de las metrópolis latinoamericanas; incluso es frecuente que muchos de nuestros novelistas y cuentistas se declaren satisfechos de la amplia difusión de sus obras en el continente. Pensar así es ignorar —o pretender ignorar— la realidad pavorosa de ese continente en el que millones de seres humanos viven sumidos en un analfabetismo total o en grados tan inferiores de educación y de recursos económicos que la idea de leer libros, y por supuesto la de comprarlos, no entra en sus conciencias demasiado abrumadas

por el medio en el que tienen que subsistir. Lo repito: es posible que en países como éste o los de Europa haya mucha gente a quien no le interesa la literatura por diversos motivos, pero resulta obvio que la barrera está lejos de ser infranqueable y que sólo depende de circunstancias que pueden cambiar fácilmente. En cambio las enormes zonas rurales latinoamericanas (y de paso, por razones lingüísticas, las vastas regiones de predominio indígena como la amazónica o los altiplanos andinos) están distanciadas de nuestra literatura por un abismo que si en la superficie es cultural, en su esencia es de carácter geopolítico y plantea problemas que ya no pueden ser ignorados por nadie en América Latina, y muy especialmente por los escritores.

Se comprenderá mejor ahora por qué dije hace un momento que la literatura que merece ese nombre en nuestros países no sólo es un producto estético o lúdico sino una responsabilidad. No cabe duda de que el hecho de escribir obras literarias sigue siendo el resultado de una vocación que se manifiesta como interpretación de la experiencia de la vida o como invención de nuevas visiones o combinaciones de esa experiencia; escribir, cuando su producto merece llamarse literatura, será siempre un trabajo eminentemente individual y muchas veces solitario y hasta egoísta en su implacable y empeñada búsqueda de la más alta expresión de todas las posibilidades de la escritura. Pero a esa vocación y a esa dedicación que son las propias de toda gran literatura en cualquier momento de la historia y de la pertenencia geográfica y cultural, se suma hoy una conciencia nueva de responsabilidad que por lo menos en América Latina está mostrando su fuerza, sus posibilidades y en último término sus resultados en el plano geopolítico.

Esa conciencia, cada día más perceptible y que se acentúa en la nueva generación de escritores, me parece la razón principal de que nuestras literaturas estén mostrando un dinamismo y una capacidad de creación que no solamente las vuelven operantes y eficaces entre nosotros, y eso en muchos planos que rebasan el meramente literario, sino que explican el prestigio que han alcanzado en el extranjero a lo largo de estos últimos quince años. En tal sentido esa responsabilidad, que entraña siempre alguna forma de participación en los procesos históricos latinoamericanos, ya sea desde dentro o desde fuera de la actividad literaria, y casi siempre desde ambos lados a la vez, es un hecho que nos une cada vez más a pesar de las enormes diferencias y distancias de todo tipo que nos separan. Es fácilmente verificable que tanto

los escritores de países donde no existen trabas a su expresión intelectual, como aquellos pertenecientes a países sometidos a regímenes opresores que los condenan al silencio o al exilio, coinciden hoy en día en un mismo sentimiento de responsabilidad frente a su tarea específica. Tanto los unos como los otros, los libres como los oprimidos, se sienten incluidos en procesos históricos en los que la condición de escritor y de lector ya no están separadas como las del autor y el espectador en el teatro, sino que tienden a una ósmosis: a una interrelación cada vez más grandes. Libre o presionado, el escritor siente que su responsabilidad le asigna más y más una función precisa en su sociedad, ya sea para apoyar sus valores positivos o atacar todo aquello que considera negativo. Cada día hay menos libros que podríamos llamar gratuitos en América Latina, cada día nos abrimos más a lo que nos rodea. Me ocurre recibir una gran cantidad de publicaciones y manuscritos de nuestros escritores, sobre todo de los jóvenes, y a lo largo de estos años he podido comprobar cómo ese grado de responsabilidad se acentúa en la gran mayoría de ellos, cómo su trabajo muestra un contacto creador con todas las pulsiones, las fuerzas y las raíces que deberían permitirnos alcanzar un día nuestra plena identidad de latinoamericanos.

**Ricardo Piglia, "Vivencia literaria", en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.**

La idea de que la excelencia literaria pertenece al pasado y a la tradición pertenece a la literatura. Uno de los más antiguos escritos que se conservan, un papiro egipcio del año 2000 a.C., es el lamento del escriba Khakheperresenb por haber llegado demasiado tarde a la literatura.

"Oh, si pudiera encontrar frases desconocidas, palabras nuevas en una lengua pura y nunca usada, palabras libres y despojadas de repeticiones y no estas palabras dichas y gastadas y usadas ya por los antiguos."

Podría pensarse que la idea del *canon*, la lista de *clásicos que los escritores se construyen* con las figuras del pasado, es una respuesta indirecta a esa sensación de que todo ha sido dicho ya por los antiguos y que solo es posible repetir a los grandes maestros. Paradójicamente, la impresión de que no hay origen, de que



siempre ha existido una palabra anterior, sagrada y legítima, forma parte del origen de la literatura.

En este sentido, el intento de construir un canon está más ligado a la experiencia de los poetas que al dominio de las tendencias académicas, aunque sean las tendencias académicas las que sistematicen y den forma al debate sobre la tradición que persiste desde siempre entre los escritores. Los usos del *Martin Fierro* como palabra inicial de la literatura argentina, como el libro canónico por excelencia, ha sido un efecto de la práctica de los poetas. Fueron Ghirardo, Lugones, Borges o Lamborghini (e incluso los payadores y los poetas populares) quienes en distintos momentos se relacionaron con el Poema de Hernández como si fuera el texto fundador, y renovaron su lectura y lo hicieron presente.

No son las opiniones abstractas de las autoridades o de las instituciones, sino *la experiencia de los escritores* la que ilumina y valora las obras del pasado. La esencia de la noción de canon es el hecho de que la escritura del presente *transforma y modifica* la lectura del pasado y de la tradición. Es la experiencia literaria la que decide que algunos textos, algunos libros, sean rescatados del mar de las palabras escritas y puestos a funcionar como "literatura". (Y también la que decide por qué algunos libros que en algún momento fueron considerados gran literatura con el paso del tiempo se pierden y son olvidados.)

La literatura produce lectores y las grandes obras cambian el modo de leer. *Rayuela*, de Cortázar, hizo leer de otra manera el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y ayudó a sacarlo del olvido y a ubicarlo en el canon. También fue el efecto de *Rayuela* lo que hizo posible que en 1967 se editara el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, que permanecía inédito desde 1952. Es muy posible que el lugar central que ha pasado a ocupar en estos tiempos la obra de Bioy Casares (y su figura de escritor) provoque reestructuraciones y cambios en la percepción de la tradición narrativa y sus valores. (En definitiva, el ensayo de Borges sobre *Kafka y sus precursores* escrito en 1951 puede considerarse el *Discurso del método* de la historia de la construcción de un canon.)

El reciente libro de Harold Bloom sobre *El canon occidental* replantea y populariza estos problemas pero desde una óptica muy distinta. El debate sobre la inestabilidad de los clásicos suscitado por Bloom no es una discusión sobre la literatura sino un debate sobre el estado de la enseñanza de la literatura en los Esta-

dos Unidos. La multitud de *papers* y de monografías y de cursos y de tesis y de congresos sobre literatura, que crece geométricamente desde hace años, ha puesto en crisis la noción de canon entendida como una selección de los textos que condensan una tradición cultural. Sin un canon no se puede enseñar, pero *el canon cambia cada vez con mayor velocidad* porque las exigencias de la industria de la enseñanza obligan a renovar la lista de escritores y de temas de la historia literaria dignos de ser estudiados. (Las exigencias de la enseñanza paradójicamente tienden a modificar el canon antes que a conservarlo, y generan la ilusión de una posición crítica radicalizada y renovadora.)

Es necesario sacar la discusión sobre los clásicos (es decir, sobre la tradición literaria) del ámbito cerrado del mundo académico y de sus exigencias y necesidades de renovación curricular. Son los escritores y sus obras y la invisible (y aparentemente inútil) experiencia literaria la que redefine y reestructura.

“Nadie ha escrito todavía la historia literaria desde la perspectiva de los poetas”, ha dicho Geoffrey Hartman. Esa historia quizá no ha sido escrita pero existe y actúa desde siempre. Y el canon y sus modificaciones y variantes es el modo en que esa historia definida por la óptica de los poetas ha funcionado y funciona desde los remotos tiempos del escriba egipcio Khakheperresenb.

### **Augusto Roa Bastos, fragmento de “Cantos y mitos indígenas V. Literatura nacional”, *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978.**

Al referirse a los cantos de los axe, Meliá sugiere que estos poemas míticos son posiblemente lo mejor que se haya dicho en el Paraguay: “Las letras paraguayas de escritura colonial –agrega con acierto irrefutable– palidecen ante estas voces. Pero el valor estético no lo es todo. Los cantores axe se mueven en la coherencia de un universo míticamente lógico, por una parte, y por la otra, precisamente porque todavía manejan un sistema cultural diferente, analizan con exactitud el ataque sociocultural del que son objeto por parte de quienes no son personas.

La acertada observación puede extenderse al denso y rico universo etnocultural de los demás pueblos. Sólo cabría precisar que estos cantos no tienen parangón en toda la literatura paraguaya escrita en castellano hasta el presente. Orgullosa de una tradición

cultural en la que continúan actuando o predominando los vestigios de la dominación y la dependencia o, en todo caso, los signos de una hibridación que no ha alcanzado todavía a plasmar su propio sistema y pertinencia, los textos de esta literatura mestiza escrita en castellano, segregada de sus fuentes originarias, se apagan, carecen de consistencia y de verdad poética ante los destellos sombríos de los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último en el corazón de sus culturas heridas de muerte. Pese a que, para los portadores de la palabra primigenia, el porvenir no cuenta ya sino como acabamiento definitivo; pese a que las culturas autóctonas se encuentran cada vez más acorraladas y acosadas en sus mismos fundamentos culturales, materiales y biológicos, perdura en ellas la radiación de sus núcleos indisolubles y secretos, la unidad y originalidad de una cosmovisión identificada aún con sus costumbres y sus ritos, con sus modos de ser y de vivir. Su lenguaje se convierte entonces en un lenguaje sagrado; en un lenguaje que expresa la voluntad de alcanzar un más allá de la muerte, de sobrevivir a ese porvenir que —con palabras de Derrida— sólo puede anticiparse para ellos bajo la forma de un peligro absoluto.

Este lenguaje cosmogónico estructurado en símbolos y en mitos desborda el tiempo; al menos, en la dimensión antropocéntrica que marca las características pero también los límites de las expresiones y manifestaciones de la cultura blanca, y cuyas contradicciones y distorsiones se agudizan en las culturas dependientes debilitándolas y a veces anulándolas en su propia raíz.

El lenguaje de las culturas indígenas entraña pues en su contexto cósmico significaciones que anulan nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad; forman constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como petrificación del pasado sino como una estabilidad dialéctica que funciona de acuerdo con sus propias leyes.

Esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los cantos y mitos indígenas —que sobreviven victoriosamente en las traducciones y versiones— prueban una de las tesis de la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra. Prueban, asimismo, que no sólo las culturas que se proclaman “superiores” son las que producen “jerárquicamente” las mejores y más altas expresiones artísticas. Prueban que esta superioridad —en el sentido de plenitud y autenticidad— sólo puede brotar de

culturas que han logrado un alto grado de unidad y cohesión, como sucede en el caso de las culturas vernáculas.

La oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo “escrito” en las letras paraguayas de escritura colonial, señala una distinción que considero significativa: la que va de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual. El uno se genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua “cultura” de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo –guaraní/castellano– y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua “cultura” –dominante– y la lengua oral y popular –dominada–; escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua.

Tales interferencias obstruyen y desarticulan más aún y cada vez más las necesidades de expresión y comunicación en el ámbito de la sociedad nacional. He aquí tal vez la explicación de por qué los mitos y poemas indígenas, incluso el vasto réquiem que se eleva como un trémolo funerario de las culturas condenadas, resaltan sobre todo lo escrito en la literatura nacional, la que por las razones apuntadas no ha podido estructurarse aún como un sistema coherente.

## **Críticos**

**Ángel Rama, fragmento de “Transculturación y género narrativo”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.**

a] *Lengua*. Tal como ocurriera en el primer impacto modernizador de fines del siglo XIX que nos deparó el “modernismo”, en el segundo de entre ambas guerras del XX el idioma apareció como un reducto defensivo y como una prueba de independencia. Los comportamientos respecto a la lengua fueron decisivos en el caso

de los escritores, para quienes la opción de la *serie lingüística* que los proveía de su materia prima, resultaba determinante de su producción artística. El modernismo había fijado dos modelos: uno de reconstrucción purista de la lengua española, que se adaptaba preferentemente a los asuntos históricos (*La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, la novela colonialista mexicana) y otro que fijaba una lengua estrictamente literaria mediante una reconversión culta de las formas sintácticas del español americano. Subyaciendo al modernismo, se había extendido el costumbrismo romántico en formas que llegaron a llamarse “criollas” y donde comenzaban a recogerse las formas idiomáticas dialectales. Esta línea es la que triunfa 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. No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales. Esa lengua, como ya observó Rosenblat, está colocada en un segundo nivel, separada de la lengua culta y “modernista” que aún usan los narradores, e incluso es condenada dentro de las mismas obras: son las lecciones que Santos Luzardo no cesa de impartir a Marisela en *Doña Bárbara*; la utilización de comillas estigmatizadoras para las voces americanas que aparecen en el texto, práctica que venía desde los primeros románticos (Echeverría) y la adopción de glosarios en el apéndice de las novelas, debido a que eran términos que no registraba el *Diccionario de la Real Academia Española*. Caracteriza a estas soluciones literarias su ambigüedad lingüística que es reflejo fiel de la estructura social y del lugar superior que dentro de ella ocupa el escritor. Si éste se aproxima a los estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado, debido a su educación y a su conocimiento de las normas idiomáticas, que lo distancia del bajo pueblo.

Respecto a estos comportamientos de los escritores regionalistas, sus herederos y transformadores introducen cambios, bajo los efectos modernizadores. 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. Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra. En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma. En resumen, son éstas algunas de las vías por las cuales se propone la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a una concepción de organicidad 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. Con las variantes previsibles, ésta es la línea rectora de toda la producción literaria posterior a 1940. Es visible en uno de los mejores exponentes del cosmopolitismo literario, en el Julio Cortázar que unifica el habla de todos los personajes de *Rayuela*, sean argentinos o extranjeros, mediante el uso de la lengua hablada de Buenos Aires (con sus típicos *vos* y *che*) la cual manifiesta mínimo distanciamiento respecto a la lengua del escritor en la misma novela, resolución lingüística que puede considerarse drástica venida después de las normas impartidas por las autoridades argentinas para combatir en escuelas y liceos las formas dialectales que en el país tenían no menos de dos siglos.

En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo. Pero no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o lexicales que le pertenecen dentro de una

lengua coloquial esmerada, característica del español americano de alguna de las áreas lingüísticas del continente. La diferencia entre estos dos comportamientos literarios, aun más que lingüísticos, la da el cotejo entre dos excelentes cuentos: la “Doña Santitos” de la chilena Marta Brunet, última representante del regionalismo, y “Luvina” de Juan Rulfo, ya representación de esta transculturación narrativa en curso.

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun si 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. Desde el momento que no se percibe a sí mismo fuera de ella, sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia, con cuidada caligrafía, de sus irregularidades, sus variantes respecto a una norma académica externa y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco. Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz. Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.

b) *Estructuración literaria.* La solución lingüística al pacto modernizador externo, fue sutilmente reconstructora de una tradición y habría de depararnos algunas obras estimadas ya como clásicas de la literatura latinoamericana: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ese nivel, con todo, los problemas derivados de la nueva circunstancia modernizadora eran menos difíciles que los que se presentaron en el nivel de la estructuración literaria. Aquí la distancia entre las formas tradicionales y las modernas extranjeras era mucho mayor. La novela regional se había elaborado sobre los modelos narrativos del naturalismo del XIX los que adecuó a sus necesidades expresivas. Enfrenta ahora el abanico de recursos vanguardistas que inicialmente pudieron ser absorbidos por la

poesía y recién después fecundaron la narrativa realista crítica y prácticamente engendraron la narrativa cosmopolita, en particular su vertiente fantástica. Las dotaron de una destreza imaginativa, una percepción inquieta de la realidad y una impregnación emocional mucho mayores, aunque también imprimieron una cosmovisión fracturada. Si se recuerda que el regionalismo respondía a una concepción racionalizadora rígida, hija del sociologismo y el psicologismo del XIX sólo remozados superficialmente por las filosofías vitales del 900, se puede medir lo difícil de su adaptación a las nuevas estructuras de la novela vanguardista.

También en este nivel, surtió de respuestas el repliegue dentro del venero cultural tradicionalista, merced al cual se retrocedió aún más a la búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora. La singularidad de la respuesta consistió en una sutil oposición a las propuestas modernizadoras. Así, al fragmentarismo de la narración mediante el "stream of consciousness" que de Joyce a V. Woolf invadió la novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no sólo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposición de pedazos sueltos de una narración, (en John Dos Passos, en Huxley) se le opuso el discurrir dispersivo de las "comadres pueblerinas" que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*). Ambas soluciones proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular. Quizás su mejor ejemplo pueda buscarse en el problema a que se enfrentó García Márquez cuando en los *Cien años de soledad* debió resolver estilísticamente una conjunción del plano verosímil e histórico de los sucesos y el del maravilloso en que se sitúa la perspectiva que los personajes tienen de ese suceder real. Es atendible la explicación proporcionada por el autor, que apunta hacia esas fuentes orales de la narración y, más aún, a la cosmovisión en que rige sus peculiares procedimientos estilísticos, evocando la conducta de una de sus tías:

Una vez estaba bordando en el corredor cuando llegó una muchacha con un huevo de gallina muy peculiar, un huevo de gallina que tenía una protuberancia. No sé por qué esta casa era una especie de



consultorio de todos los misterios del pueblo. Cada vez que había algo que nadie entendía, iban a la casa y preguntaban y, generalmente, esta señora, esta tía, tenía siempre la respuesta. A mí lo que me encantaba era la naturalidad con que resolvía estas cosas. Volviendo a la muchacha del huevo, le dijo: “Mire usted, ¿por qué este huevo tiene una protuberancia?” Entonces ella la miró y dijo: “Ah, porque es un huevo de basilisco. Prendan una hoguera en el patio.” Prendieron una hoguera y quemaron el huevo con gran naturalidad. Esa naturalidad creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad*, donde se cuentan las cosas más espantosas, las cosas más extraordinarias con la misma cara de palo con que esta tía dijo que quemaran en el patio un huevo de basilisco, que jamás supe lo que era.

Con todo, las pérdidas literarias, en este nivel de las estructuras narrativas, fueron muy amplias. Naufragó gran parte del repertorio regionalista, que sólo pervivió en algunos epígonos y curiosamente en la línea de la narrativa social posterior a 1930. Estas pérdidas fueron ocasionalmente remplazadas por la adopción de estructuras narrativas vanguardistas (el García Márquez que encuentra la apuntada solución estilística de los *Cien años*, es el mismo que traslada de las invenciones de Faulkner y Woolf, la serie de monólogos alternos de *La hojarasca*), pero esas soluciones imitativas no rindieron el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas, sobre todo porque fueron elegidas las que no estaban codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también.

Estos dos niveles (lengua, estructura literaria) adquirieron importancia capital en otro continuador-transformador del regionalismo, el brasileño João Guimarães Rosa, tal como lo definió Alfredo Bosi: “El regionalismo, que dio algunas de las formas menos tensas de la escritura (la crónica, el cuento folklórico, el reportaje), estaba destinado a sufrir, en manos de un artista-demiurgo, la metamorfosis que lo devolvería al centro de la ficción brasileña.”

[...]

c] *Cosmovisión*. Queda aún por considerar un tercer nivel de las operaciones transculturadoras, que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados. Las respuestas de estos herederos “plásticos” del regionalismo, depararon aquí los mejores resultados. Este punto íntimo

es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros. Tal como venimos subrayando, la modernización de entre ambas guerras (que en el hemisferio brasileño se llama “modernismo” y en el hispanoamericano “vanguardismo”) actúa sobre las diversas tendencias literarias poniendo en casi todas una marca similar, salvo que las intensidades de este fenómeno serán bastante distintas y, sobre todo, las respuestas dadas por cada una de ellas señalarán el puesto que ocupan en la multiplicidad cultural latinoamericana de la época.

[...]

De esas aportaciones, ninguna más vivamente incorporada a la cultura contemporánea que una nueva visión del mito, la cual, en algunas de sus expresiones, pareció sustitutiva de las religiones que habían sufrido honda crisis en el XIX. Partiendo de las revisiones promovidas por la antropología inglesa (Edward B. Tylor, James Frazer), esta concepción del mito fue retomada por los psicoanalistas del XX (Sigmund Freud, Otto Rank, Ferenczi, Carl Jung), así como por los estudiosos de la religión (Georges Dumézil, Mircea Eliade) e inundó el siglo XX. Hacia 1962, Mircea Eliade registraba este cambio operado “desde hace más de medio siglo” en las ideas de los estudiosos:

En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, esto es, en tanto “fábula”, “invención”, “ficción”, lo ha aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera” y, lo que es más, inapreciable, por ser sagrada, ejemplar, significativa.

[...]

Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes.

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero hasta más alertas en las comunidades

rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre; pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo. En la medida en que este pensamiento estaba incapacitado para apreciar un imaginario protoplasmático, discursivo, apegado a una realidad inmediata que daba sostén a sus esquemas opositivos, había preferido imponerse con rigidez y forzar ese material aparentemente errátil a la logicidad sistemática que tenía sus fuentes en Spencer, en Comte o en Taine. La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones.

[...]

Es por eso que los transculturadores descubrirán algo que es aún más que el mito. A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmaciones literarias en las cuales ha sido consolidado un mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones. Nada más vano que el intento de ajustar las historias de Comala a los modelos fijados en las mitologías grecolatinas: no hay duda de que sin cesar éstos son rozados o, mejor, enturbiados, por las invenciones de Rulfo, pero su significación está fuera de ellos, proceden de otras llamas y buscan otros peligros, se desprenden espontáneamente de un trasfondo cultural desconocido que torpemente manejan métodos de conocimiento.

Todavía más importante que la recuperación de estas estructuras cognoscitivas en incesante emergencia, será la indagación de los mecanismos mentales que generan el mito, el ascenso hacia las operaciones que los determinan. En el ejemplo paradigmático proporcionado por José María Arguedas, un antropólogo que recogió mitos indios acuñados y los estudió, encontraremos ese segundo nivel, en que no sólo el narrador de la novela, sino el propio autor construye a base de esas operaciones, trabaja sobre lo

tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del “pensar mítico”.

Por lo tanto, la respuesta a la desculturación que en este nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, sólo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. En verdad, la supera con imprevisible riqueza, a la que pocos escritores de la modernidad fueron capaces de llegar: al manejo de los “mitos literarios”, opondrá el “pensar mítico”. [...]

En cualquiera de esos tres niveles (lenguas, estructura literaria, cosmovisión) se verá que los productos resultantes del contacto cultural de la modernización, no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área cosmopolita pero tampoco al regionalismo anterior. Y se percibirá que las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de confrontaciones culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes. Probablemente el contacto directo entre las culturas regionales y la modernización, hubiera sido mortal para las primeras, habida cuenta de la distancia entre ambas que, en casos como el de la polaridad europeo-indigenismo, era abismal. La mediación la proporcionó esa conformación cultural que había logrado imponerse tras seculares esfuerzos de acumulación y reelaboración: en el caso del Brasil la orgánica cultura nacional; en el caso de Hispanoamérica, el desarrollo de una intercomunicación fructífera de sus diversas áreas. Por eso, el diálogo entre el regionalista y el modernista se hizo a través de un sistema literario amplio, un campo de integración y mediación, funcional y autorregulado. La contribución magna del *período de modernización* (1870-1910) había preparado esta eventualidad, al construir en Hispanoamérica un sistema literario común.

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

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*, Ángel Rama analiza la contribución fundamental de esta *intelligentsia* 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 propiedad, concebida como ejercicio predominantemente estético, pasando por los manuales escolares, los textos jurídicos, históricos o científicos y toda la papejería 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.

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 re-

sultan 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 suele 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.

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 desafío 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. Es en coincidencia con esta dirección 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. 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.

\*\*\*

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”. Ésta 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.

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 Ángel Asturias o José María Arguedas. Una tercera alternativa, entre otras muchas, consistiría en el estudio 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.

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 Ángel Rama como “narradores de la transculturación”: Juan Rulfo, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez. 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 Ángel Rama, que desde perspectivas similares se interesa por el estudio y la comprensión del otro extremo de la misma vara.

[...] 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 mis-

mo tiempo como la clave de un conjunto de recursos de representación literaria.

Mi indagación, por consiguiente, es 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.

**Antonio Cornejo Polar, “Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta”, en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.**

En América Latina existe un sistema literario privilegiado: es el que está constituido por las literaturas escritas en los idiomas que impusieron las metrópolis coloniales, bajo normas artísticas cultas derivadas de Occidente; en torno, en situación de alguna manera subordinada, se producen otros sistemas literarios que convenimos en llamar marginales: a grandes rasgos, son los que emplean las lenguas americanas y sus respectivas codificaciones culturales, diferentes pese a la presión aculturizadora ejercida sobre ellas, lo mismo que las literaturas populares cualquiera que sea su filiación lingüística. Estas últimas, pero sobre todo las literaturas étnicas, se formalizan oralmente, salvo pocas excepciones.

Es evidente que esta estratificación literaria reproduce otra mucho más profunda, social y étnica, que troza, desintegra y jerarquiza a la mayoría de las naciones de la región, pues, en última instancia, la literatura no puede ser menos heteróclita, ni estar sujeta a menos discriminaciones, que la sociedad que la produce. En este orden de cosas es también obvio que la distancia diferencial entre los sistemas literarios corresponde a la magnitud de las quiebras que afectan a esa sociedad y a la rigidez de su ordenamiento vertical.

El sistema literario hegemónico dispone para su producción y reproducción de los atributos de la institucionalidad educativa y cultural, y globalmente de los servicios que ofrece el orden social todo, mientras que los sistemas marginales no cuentan más

que con la potencialidad de los grupos que se expresan a través de ellos, que precisamente son grupos social y étnicamente deprimidos. Es explicable, entonces, que en el primer caso se tienda a la consolidación y expansión, a la par que en el segundo la mejor expectativa puede reducirse a la resistencia arcaizante y empobrecedora.

La crítica e historia literarias latinoamericanas no han problematizado suficientemente este asunto, pese a que de él deriva la configuración de su objeto de conocimiento. Al no hacerlo, además, convalidan, un estado de cosas que ciertamente no tiene otra razón que la historia que comienza en la Conquista. En efecto, el acto esencial de la Conquista consistió en degradar todo lo nativo y en excluirlo del espacio propiamente humano, el de los vencedores. Siglos después, aún persiste el mismo esquema discriminatorio; concretamente, en el caso que nos interesa, la ocupación del campo de la literatura latinoamericana por el sistema literario culto, aunque a veces –en ocasiones más bien excepcionales– la literatura nativa sea aceptada como una prehistoria más o menos prestigiosa pero sin duda muerta, sin considerar que esa tradición, pese a estar sujeta a violentas transformaciones, sigue produciendo hasta hoy una literatura distinta y todavía vigorosa. Fuera del marco étnico, la literatura popular sufre las discriminaciones propias de las sociedades clasistas, con el agravante de que en muchos países de la región subsiste la confusión entre clases y castas.

No parece necesario discutir ni sobre el lado empírico que señala la efectiva existencia de varios y distintos sistemas literarios en América Latina, ni sobre la interpretación que determina que sus relaciones de hegemonía y subordinación o marginalidad reproducen el carácter de la sociedad latinoamericana, salvo en lo que toca a los diversos niveles en los que se manifiesta la desigualdad de la relación entre los sistemas, pues habría que analizar con más cuidado el caso de las literaturas marginales que gozan de una alta autonomía artística pero que no dejan de ser dependientes en el plano de sus condicionamientos sociales. Siguiendo esta línea de reflexión, es poco probable que se pueda cuestionar que los sistemas marginales tengan, como efectivamente es así, validez artística y representatividad social; o más escuetamente, que se pueda negar la legitimidad de su pertenencia al corpus general de la literatura latinoamericana. Normalmente lo que sucede es que la negación se produce implícitamente cuando el pensamiento

crítico-histórico sobre la literatura latinoamericana excluye sin más toda reflexión que no verse sobre la literatura culta, confundiendo así los límites de ésta con los de la totalidad de nuestra literatura.

En algunas ocasiones esta exclusión expresa directamente la ideología del poder, en cuya conciencia de América no aparecen ni las clases explotadas ni los grupos étnicos oprimidos como portadores de cultura; en otros, es posible discernir la acción de un esquema científico arcaico que se aferra a los prejuicios del positivismo sobre la jerarquía de las razas y de sus manifestaciones espirituales y sobre el progreso como movimiento unilineal que cancela la vigencia de los desarrollos históricos menos rápidos, al tiempo que insiste en emplear postulados de una teoría literaria normativa que prescribe la universalidad de la experiencia artística europea. Son distintos los casos en los que se dejan de lado los sistemas literarios no cultos por cuestiones puramente metodológicas, aunque habría que observar en cada circunstancia si detrás de ese recorte no subsisten algunos de los prejuicios señalados anteriormente.

Ahora bien: no se trata de recusar planteamientos ideológica y científicamente insostenibles, sino, más bien, de proponer una redefinición del corpus de la literatura latinoamericana incluyendo dentro de él a los sistemas hasta ahora marginados, tarea que implica, en primera instancia, la formulación de un problema teórico. Escuetamente dicho: ¿qué categoría teórica es apropiada para enfrentar la multiplicidad de literaturas que coexisten en América Latina?

La primera alternativa parece ser la de aceptar el dato empírico de esa multiplicidad efectiva y procesarlo mediante la categoría de pluralidad. En este sentido el término literatura latinoamericana tendría que ser sustituido por el de literaturas latinoamericanas o conservarse para designar sólo un espacio virtual en el que proliferan muchos sistemas literarios distintos y hasta autónomos. Aunque casi no se ha trabajado teóricamente esta alternativa, tal vez porque su base empírica es vigorosa, lo cierto es que buena parte de la práctica crítico-histórica sobre las literaturas marginales se remite a ella: en efecto, los estudios acerca de las literaturas étnicas y populares suelen clausurarse en sus propios ámbitos, suponiendo que no existen relaciones con otros sistemas o que no son significativas. No se trata, por cierto, de una opción gratuita. Son tan profundas y decisivas las diferencias entre un sistema y otro, puesto que abarcan la conceptualización, el modo

de producción, el funcionamiento y hasta la materialidad del ejercicio literario, que efectivamente conforman espacios posibles de conocimiento independiente. Al margen, es obvio que existen problemas de competencia científica en cuanto la propia multiplicidad divergente exige especializaciones que impiden, o dificultan gravemente, las visiones de conjunto.

La categoría de pluralidad no da razón, sin embargo, de algunos hechos fundamentales. En efecto, al autonomizar los sistemas literarios, impide ver las relaciones que efectivamente puede haber entre ellos, como sucede por ejemplo en los himnos religiosos indígenas modernos, en los que es imposible obviar las interferencias cristianas, o en la poesía popular urbana, que emplea a destiempo y a veces resemaniza estructuras de la poesía culta; pero, sobre todo, no percibe la inmersión de todos los sistemas literarios, aun de los que efectivamente tienen una autonomía artística muy marcada, como podrían ser las literaturas de los grupos étnicos de la Amazonia, en un solo curso histórico que engloba desde la Conquista, y con vigor creciente, a la sociedad latinoamericana íntegra. Teóricamente no cabe suponer que esa historia común deja sin marcar las literaturas que se producen a su ritmo, pese a que, como es obvio, la experiencia de esa historia sea desigual y desiguales sean también las respuestas culturales que suscita. La explotación de la Amazonia es un proceso único, sea el caso, que genera desde una literatura épica sobre los pioneros, en el sistema culto, hasta una poesía elegíaca o una mística mesiánica, alusiva a la reaparición de los héroes fundadores, y ahora vengadores, en las literaturas étnicas de la zona. Nuestra propuesta tiene que ver con la posibilidad de percibir esta totalidad.

En cierto sentido, la categoría de totalidad surge de la comprensión en términos históricos de la pluralidad, lo que debería equivaler a la sustitución de la observación empírica, que nos ofrece la evidencia de la multiplicidad de los sistemas literarios latinoamericanos, por el pensamiento científico, en este caso histórico, que señala la inteligibilidad totalizante de lo vario y distinto. Ciertamente la categoría de totalidad no diluye las contradicciones reales; al revés, las pone de relieve, puesto que ellas son, por así decirlo, la materia con la que está hecha. En otras palabras: sólo porque las relaciones entre los sistemas son preferentemente contradictorias es que se puede armar con ellos una totalidad, de la misma manera que las contradicciones entre las clases sociales son las que permiten entender la sociedad como un todo.

Es necesario advertir que las contradicciones actúan en el proceso íntegro de la producción literaria, y no sólo en su formalización textual, de suerte que pueden comprometer a cualquier instancia de ese proceso. A veces son visibles en el estrato de las formas, como se aprecia mediante la confrontación de la metafórica de los metales en la poesía modernista y en la de los mineros influidos por el pensamiento anarquista; a veces se instalan en las concepciones del mundo que animan el significado global de los textos, según se muestra, por ejemplo, en el contraste entre la gauchesca y la literatura liberal-romántica en Argentina; pero, sobre todo, las contradicciones se hacen evidentes en las diferentes estructuras básicas de los modos de producción literaria, donde tienen importancia decisiva oposiciones como las que enfrentan a la oralidad con la escritura; a la producción artística socializada, portadora de significados colectivos, con la individualidad que aprecia el valor de la diferencia personal y la enfatiza estilísticamente a la funcionalidad múltiple de una literatura integrada a la vida social, inclusive en términos pragmáticos, con la clausura de otra en la especialidad de su efecto estético, etc.

La posibilidad de articular mediante una red de contradicciones las múltiples literaturas de América Latina parece ser una mejor opción que la de reivindicar el estudio aislado —paralelo al de la literatura culta— de las literaturas marginales, aunque esta tarea resulta en cierto modo previa a la configuración de la totalidad. Después de todo, si se trata por ejemplo de la Conquista, debería estar claro que su literatura no es ni la hispánica ni la indígena, ni siquiera la yuxtaposición de ambas, sino el sistema de contradicciones que las vincula y opone, pero sobre todo las explica, como representaciones simbólicas de un proceso histórico común, que a su vez, como es obvio en este caso, también está hecho de contradicciones. Ciertamente el análisis deberá descender de la contradicción mayor a las secundarias, a veces agudas y muy esclarecedoras, y contemplar por ejemplo, siempre dentro de la literatura de la Conquista, la oposición constante entre la literatura que expresa los intereses metropolitanos y la que se inscribe en el horizonte de experiencias y expectativas personales de los conquistadores, o entre la literatura indígena ligada a los centros estatales americanos y la de los grupos periféricos, hartos más permeables al mensaje hispánico a partir de sus también frecuentes alianzas con los invasores.

Todo lo anterior tiene que entenderse como parte inicial de una propuesta para redefinir la extensión y la sistematicidad del corpus general de la literatura latinoamericana, incluyendo, en la posición que realmente les correspondería, a las literaturas marginales. Al señalamiento de la categoría teórica central, la de totalidad contradictoria, deberá seguir la difícil tarea de determinar los aparatos metodológicos pertinentes; antes, sin embargo, será necesario experimentar la aptitud hermenéutica de esa categoría para afinarla y perfeccionarla o para sustituirla por otra más eficaz.

**Antonio Candido, fragmento de “La literatura y la formación del hombre”, en *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, México, UNAM, 2005.**

Llegamos ahora al punto más complejo. Además de las funciones mencionadas (es decir: satisfacer la necesidad universal de fantasía y contribuir a la formación de la personalidad), ¿tendría la literatura una función de conocimiento del mundo y del ser? En otras palabras: el hecho de consistir en la construcción de obras autónomas, con estructura específica y filiación a modelos durables, ¿le da un significado también específico, que se agota en sí mismo, o le permite representar de manera cognitiva, o sugestiva, la realidad del espíritu, de la sociedad, de la naturaleza?

Muchas corrientes estéticas, inclusive las de inspiración marxista, consideran que la literatura es sobre todo una forma de conocimiento, más que una forma de expresión y una construcción de objetos semiológicamente autónomos. Sabemos que las tres cosas son verdaderas; pero el problema es determinar cuál es el aspecto dominante y más característico de la producción literaria. Sin pretender tomar una decisión, limitémonos a registrar las tres posturas y a admitir que la obra literaria significa un tipo de elaboración de las sugerencias de la personalidad y del mundo que posee autonomía de significado; pero que esta autonomía no la desvincula de sus fuentes de inspiración en la realidad, ni anula su capacidad de actuar sobre ésta.

Una vez considerado lo anterior, podemos abordar el problema de la función de la literatura como representación de una realidad social y humana dada, que permite mayor inteligibilidad con relación a esta realidad. Para eso, veamos un único ejem-

plo de relación de las obras literarias con la realidad concreta: el regionalismo brasileño, que por definición está lleno de realidad documental.

Se trata de un caso privilegiado para estudiar el papel de la literatura en un país en formación, que busca su identidad a través de la variación de los temas y de la fijación del lenguaje, oscilando para esto entre la adhesión a los modelos europeos y la investigación de aspectos locales. El arcadismo, en el siglo XVIII, fue una especie de identificación con el mundo europeo a través de su hombre rústico idealizado en la tradición clásica. El indianismo, ya en el siglo XIX, fue un reconocimiento del mundo no europeo, la búsqueda de un hombre rústico americano igualmente idealizado. El regionalismo, que lo sucedió y que se extiende hasta nuestros días, fue una búsqueda de lo *típicamente brasileño* a través de las formas de encuentro, surgidas del contacto entre el europeo y el medio americano. Al mismo tiempo documental e idealizador, proveyó elementos para la auto identificación del hombre brasileño y también para una serie de proyecciones ideales. En esta conferencia, el objetivo es mostrar que su función social fue al mismo tiempo humanizadora y alienadora, conforme el aspecto o el autor considerado.

Pero antes de ir más adelante, un paréntesis para decir que hoy, tanto en la crítica brasileña como en la latinoamericana, la palabra de orden es “muerte al regionalismo”, en lo que se refiere al presente, y menosprecio de lo que fue, en cuanto al pasado. Esta actitud es críticamente buena si la tomamos como un “¡basta!” a la tiranía de lo pintoresco, que viene a ser a final de cuentas una literatura de exportación y un exotismo fácil. Pero es forzoso aceptar que, justamente porque la literatura desempeña funciones en la vida de la sociedad, no depende sólo de la opinión crítica que el regionalismo exista o deje de existir. Existió, existe y existirá mientras haya condiciones como las del subdesarrollo, que fuerzan al escritor a enfocar como tema las culturas rústicas más o menos al margen de la cultura urbana. Lo que sucede es que el regionalismo se va modificando y adaptando, superando las formas más groseras hasta dar la impresión de que se disolvió en la generalidad de los temas universales, como es normal en toda obra bien hecha. Incluso puede llegar a la etapa en que los temas rurales son tratados con un refinamiento que generalmente sólo se practica con los temas urbanos, como es el caso de Guimarães Rosa,



a propósito de quien sería posible hablar de en un superregionalismo. Pero aun ahí estamos ante una variedad de la malhadada corriente.

Cerrando el paréntesis, volvamos al asunto con una consideración de orden general: el regionalismo establece una curiosa tensión entre tema y lenguaje. El tema rústico muestra inclinación por los aspectos exóticos y pintorescos y, a través de ellos, por un lenguaje inculto lleno de peculiaridades locales; pero la convención normal de la literatura, basada en el postulado de la inteligibilidad, se inclina por un lenguaje culto e incluso académico. El regionalismo debe establecer una relación adecuada entre los dos aspectos, y por eso volverse un instrumento poderoso de transformación de la lengua y de revelación y autoconsciencia del país; pero puede ser también un factor de artificialidad en la lengua y de alienación en el plano del conocimiento del país. Las dos cosas ocurren en las diversas fases del regionalismo brasileño, y eventualmente en obras diferentes del mismo autor. [...]

**Martin Lienhard, fragmento del “Prólogo”, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.**

Hace veinte o veinticinco años, dos libros compilados por Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos* [1959] y *El reverso de la conquista* [1964], revelaron al público no especializado de México y América Latina no sólo la existencia de una visión indígena que la conquista del continente americano, sino también una serie de textos, escritos o dictados por los propios indios, que moldean tal visión en unas formas poéticas altamente eficaces. Los materiales reunidos por León Portilla, más allá de su valor documental y literario, suscitan la pregunta de si esta «visión de los vencidos» representa, antes del enmudecimiento definitivo, el último destello de la capacidad de expresión poética de los autóctonos o si, por el contrario, se trata del comienzo de una expresión literaria nueva, no «prehispánica» sino colonial. Desde luego, el título del primero de estos libros y la elección de los textos (fundamentalmente del siglo XVI) tienden más bien a sugerir que nos encontramos frente a unos universos culturales históricamente condenados. Esta no fue, sin duda, la intención del compilador: en su nota preliminar a *De Porfirio Díaz a Zapata*, testimonio náhuatl contemporáneo, León Portilla relaciona explícitamente el texto

con los que él reunió en *Visión de los vencidos*. Sin embargo, el hecho de ignorar, en este libro, toda la producción literaria de los descendientes ulteriores de los «vencidos», se puede considerar como una opción ideológicamente significativa. Ángel María Garibay, pionero de los estudios nahuas y maestro de León Portilla, si bien no manifestó ningún interés especial por lo que la literatura náhuatl transcrita o escrita tiene de colonial, ya había mostrado en su *Historia de la literatura náhuatl* (1953-1954) que la expresión poética de los «vencidos», no es simplemente un «canto de cisne», sino también el resultado del vigoroso esfuerzo creativo que algunos nobles mexicanos, pasado el primer momento de estupor y de perplejidad, vuelven a desarrollar en un contexto sustancialmente nuevo: colonial.

Partiremos aquí de la convicción de que los documentos reunidos por León Portilla (amén de otros análogos) se deben considerar no sólo como testimonios de un pasado histórico-cultural sumergido, sino también como los textos pioneros de una literatura “latinoamericana” escrita por medio del alfabeto europeo pero no —o no exclusivamente— según los cánones importados; una literatura relativamente autónoma que traduce la experiencia nueva, en general traumática, de las colectividades marginadas por el régimen colonial.

La relación entre tales textos como una serie de fenómenos literarios más modernos ha sido tratada de modo incisivo por el estudioso peruano Antonio Cornejo Polar [1978] limitándose en lo fundamental a los procesos literarios en el área andina (Perú), Cornejo afirmó la existencia de una corriente literaria «heterogénea», rastreable desde los comienzos de la Colonia, cuyos textos se caracterizarían por «la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo»; pluralidad debida al hecho de que la producción, el propio texto y su consumo pertenecen a un universo cultural europeizado, mientras que el referente remite a las sociedades marginadas de ascendencia prehispánica. Como se desprende de las observaciones del investigador peruano, esta corriente surge y se reproduce a raíz de una permanente situación de conflicto cultural, consecuencia, en última instancia, del contexto colonial creado por la conquista.

Como ya lo hace prever el título sugestivo de su libro, *La otra literatura peruana*, Edmundo Bendejé [1986] también evoca la existencia y la continuidad, desde la temprana época colonial hasta hoy, de una literatura peruana marginada por la cultura

colonial: la literatura escrita en –o «traducida»– del quechua. La delimitación y la fundamentación teórica del corpus de la “otra literatura”, algo cambiantes en los diferentes ensayos que componen el libro, parecen sin embargo insuficientes para dar cuenta de los diversos fenómenos literarios aludidos. Bendezú, escamoteando hasta cierto punto los complejos procesos de interacción cultural de los últimos siglos (por ejemplo, el impacto de la escritura), establece una continuidad muy discutible entre esta literatura y la de los Incas; por otra parte, ignora la ubicación muy variable de los sectores productores de «literatura quechua» dentro de la sociedad global: la crónica de Garcilaso de la Vega, la de Guamán Poma de Ayala, el drama quechua *Ollantay* y la poesía (en español) de Melgar o (en quechua) de Andrés Alencastre corresponden, sin duda alguna, a prácticas literarias muy distintas que cabe situar en su contexto socio-cultural. Con todo, la idea de una literatura “otra”, paralela a la “oficial”, no deja de ser una intuición certera.

Sin referirse a una posible continuidad desde la época colonial, Ángel Rama, en el libro *Transculturación narrativa en América Latina* [1980], defendió la tesis de que parte de la nueva narrativa latinoamericana –quizás para él la más “novedosa”– extraía paradójicamente sus rasgos más característicos de un fondo poético e ideológico que no es otro que el de las sub sociedades arcaicas marginadas sea por la conquista sea por la modernización dependiente que caracteriza la historia contemporánea de todos los países latinoamericanos. Los autores a que Rama se refería (ante todo Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa), son todos de origen provinciano, dos de ellos (Arguedas y Roa Bastos) además hablantes nativos de sendos idiomas de origen prehispánico (el quechua, el guaraní), es decir, vinculados de algún modo a los vencidos del siglo XVI.

A partir de textos y de enfoques disímiles, todos estos estudios coinciden, pues, en insinuar que en América Latina, el discurso dominante, europeizado y elitista, no expresó ni expresa realmente la visión y la sensibilidad de amplias muchedumbres marginadas desde la conquista o en una época más reciente. Todos, también, sugieren la existencia de expresiones literarias «alternativas». La “visión de los vencidos”, la “narrativa de la transculturación”, la literatura “heterogénea” y la “otra” literatura remiten, en rigor, a algunas manifestaciones de un amplio conjunto literario que cabe relacionar con las colectividades históricas “responsables” de los

textos o, cuanto menos, de las interferencias “no occidentales” que se descubren en ellos.

Debemos partir de la continuidad o analogía más, o menos evidente que existe entre los «vencidos», es decir las sub sociedades indígenas del siglo XVI, y varios de los sectores marginales –no sólo indígenas– de hoy. Las sub sociedades indígenas, relativamente autónomas en la época colonial, y –a veces– más allá, han vivido una experiencia histórica que no coincide con la de los sectores dominantes; parcialmente análogo sería el caso –no profundizado aquí por motivos de coherencia interna– de las sub sociedades de ascendencia africana. Esta –otra– historia, la de los vencidos de la conquista, de los que –perdieron– no sólo la independencia, sino también otras guerras ulteriores (como la expansión latifundista de fines del siglo pasado), casi no se conocía –salvo para algunos momentos excepcionales– hasta hace poco. Entre la imagen de la sociedad prehispánica esbozada por los arqueólogos-historiadores y la de las sub sociedades –étnicas– modernas tal como aparece en la literatura etnográfica, mediaba una zona de oscuridad de siglos. La etnohistoria, en los últimos años quizás la más exitosa de las ciencias del hombre, ha logrado, a través de un trabajo paciente e imaginativo, reducir esa zona y reconstruir, para algunas sub sociedades y unos periodos relativamente largos, esa «otra historia».

Todos estos conocimientos nuevos nos permiten ahora afirmar una relativa autonomía cultural de las sub sociedades indígenas –o mestizas de ascendencia indígena–, e interrogarnos acerca de su elaboración de una identidad colectiva a través de la literatura. Obviamente, en todas estas sub sociedades, la expresión verbal fundamental se realiza en el marco del sistema de la oralidad y se sustrae en buena medida a una investigación diacrónica; por momentos, sin embargo, estas sub sociedad es –o, más exactamente, sus representantes o portavoces letrados más o menos legítimos– se sirven de la escritura europea para expresar una “visión” alternativa. La famosa recopilación del discurso indígena impulsada por Olmos, Motolinía, Sahagún y otros misioneros en Mesoamérica, a lo largo del siglo XVI, será un ejemplo particularmente significativo, pero no único en la historia latinoamericana. Tampoco es único el fenómeno mexicano de un núcleo de letrados indígenas, capaces no sólo de reproducir el discurso oral, sino de manejar, transformándolos o no, los discursos

Europeos. De hecho, muchas sub sociedades marginales favorecieron, en algún que otro momento de su historia, una producción escritural significativa que es algo más (o algo menos) que la recopilación del discurso oral y que se emparenta directamente con la literatura dominante (europeizada o criolla) del momento. Y una parte de esta literatura, sepultada en los archivos, no se conoce sino gracias a las publicaciones etnohistóricas.

El conocimiento de la «otra historia» permite y exige, ahora, la elaboración de «otra historia» de la literatura latinoamericana, una historia que tendrá que relativizar la importancia de la literatura europeizada o criolla, aquilatar la riqueza de las literaturas orales y revelar o subrayar la existencia de otra literatura escrita, vinculada a los sectores marginados.

Esta «literatura escrita alternativa» es la que constituye el objeto principal del presente libro. Nos limitaremos a su variante principal, “indo-ibérica”; la variante “afroamericana”, en efecto, pese a muchas analogías, plantea un problema que no podemos abordar aquí: la referencia a África [Brathwaite 1971], continente que se sitúa fuera de nuestro campo de visión. Dejamos totalmente de lado la posible “literatura escrita alternativa” de los sectores populares de tradición cultural “occidental”; su escasa autonomía respecto a los sectores hegemónicos exige, en efecto, la elaboración de un paradigma distinto.

Nadie ha planteado hasta ahora, que sepamos, la existencia y la contextualización socio-literaria de este continente literario vasto, difícil de percibir dada la multiplicidad de sus avatares, e ignorado por los autores –incomunicados por el espacio y el tiempo– de los textos. El conjunto de “textos heterogéneos” que reúne Cornejo Polar para el área andina, por ejemplo, se apoya todavía casi exclusivamente, pese a la novedad de la propuesta, en las prácticas literarias que se ajustan con matices a las tradiciones escriturales europeas: la llamada, literatura «ilustrada» o culta de los sectores hegemónicos. Algunos de los textos a que nos referimos pertenecen por algunos de sus aspectos a esta literatura, otros no. Nuestro corpus posible (estamos lejos de conocer o de imaginar todos los textos existentes) coincide en parte con el que Juan Adolfo Vázquez [1978] llamó –no muy apropiadamente– “las literaturas indígenas latinoamericanas”, pero no es así nuestro enfoque. Pensamos, en efecto, que las literaturas “indígenas” –las de la colectividad– se desarrollan fundamentalmente en la esfera oral, y que la existencia de documentos escritos (transcripciones,

reelaboraciones u otros procesamientos escriturales del discurso indígena) supone la aparición de prácticas literarias nuevas, no necesariamente y no siempre “indígenas”. Y su estudio exige, desde luego, una especial atención a las relaciones interculturales que se construyen en el seno de las sociedades globales. [...]

Aunque muchos de sus autores no lo quieran admitir, todos los intentos de teorización, en el campo de la literatura, se basan en la práctica analítica no de todos, sino de algunos de los textos existentes. En el caso de este trabajo centrado en las escrituras alternativas, el punto de partida fue la obra de José María Arguedas, la misma que inspiró las reflexiones de Cornejo Polar acerca de las “literaturas heterogéneas” y las de Ángel Rama sobre la “transculturación narrativa”. La dinámica de mi propia investigación sobre la última novela arguediana [Lienhard 1981] y su poesía en quechua me llevó, a diferencia de los autores mencionados, a una práctica –ciertamente limitada– de la oralidad quechua. Esta me hizo comprender el congénito hibridismo quechua/español de la obra arguediana y su radical otredad respecto a la “narrativa latinoamericana” (criolla); pero también, la falacia de los discursos sobre el carácter genéricamente “mestizo” de la literatura latinoamericana. Más tarde descubrí que la importantísima crónica del supuesto cacique quechua Guamán Poma (hacia 1615) ostentaba una analogía estructural sorprendente con la obra arguediana, y que en el área andina, a lo largo de los últimos siglos, nunca habían dejado de surgir, desde la oralidad, otros textos escritos que no cuajaban con la llamada “literatura peruana”. Otras búsquedas paralelas me revelaron que también en otras áreas se habían producido fenómenos literarios análogos, especialmente en Mesoamérica. El prolongado diálogo con la persona y la obra de Augusto Roa Bastos, finalmente, contribuyó a convencerme de que la existencia de literaturas escritas alternativas podía postularse, cuanto menos, para las tres áreas mayores de enfrentamiento étnico-social en América: Mesoamérica, área andina y área tupí-guaraní.

La diversidad increíble de los textos en cuanto a autores, motivaciones, idiomas o lenguajes, sistemas de comunicación implicados o géneros discursivos, resulta desde luego un obstáculo muy serio para su estudio: lo ejemplifica la crónica de Guamán Poma, ilustración concentrada de todos los hibridismos de las literaturas alternativas. Pensamos que sólo un trabajo colectivo

y pluridisciplinario podrá vencer tales dificultades; lo que entregamos aquí pretende ser, ante todo, la formulación de una propuesta y su primera puesta en práctica, no la historia de las manifestaciones de la literatura escrita alternativa. [...]

**Víctor Barrera Enderle, fragmento de “Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene certeza de lo literario”, en *Literatura y globalización*, La Habana, Casa de las Américas, 2008 (Cuadernos Casa 43).**

Un tácito temor parece recorrer e impulsar estas líneas, es la incertidumbre de un oficio cuya materia prima se ha venido disolviendo con el paso de los años (se ha mudado incesantemente, negándose a cualquier clasificación definitoria). Después de la caída de las «grandes verdades occidentales», sólo queda la inercia que mantiene el movimiento de las antiguas ciencias modernas, la conciencia residual de un recto camino hacia delante, sin encrucijadas ni laberintos. Nuestro oficio, ése que nuestros mayores llamaban sin más «crítica literaria» (y que sonaba a una profesión consolidada, con un repertorio establecido de obras, herramientas fijas y buen gusto imperecedero), y al que los científicos antihumanistas de la mitad del siglo XIX llegaron a calificar como ciencia en potencia, hoy en día se esparce y se difumina entre los interminables campos de los estudios culturales y las comúnmente rutinarias y somnolientas sesiones del aula de clase. Aparentemente, la crítica literaria se ve en la necesidad de agregar a su dominación uno o más adjetivos que justifiquen su ejercicio, como si lo literario no bastase por sí solo para justificar el tan necesario ejercicio del criterio.

Esta transformación, sin embargo, opera tanto en el «objeto de estudio» como en el modo del conocimiento. La literatura como creación estética se ha ensanchado hasta abarcar todo un universo textual, sobrepoblado de discursos, y que va más allá de la representación, de los grupos hegemónicos. El ensanche exige a la vez una urgente revalorización en las formas de reflexión. Sería iluso, como críticos, como lectores, reclamar a las obras literarias una constitución homogénea y unívoca, volverla, en suma, un abstracto monolítico. Esta problemática dual se ha convertido de un tiempo a esta parte en una verdadera mutación al interior del campo literario. No sólo la literatura ha mudado sus formas,

sino los medios de difusión, acceso y recepción han padecido transformaciones considerables bajo la maquinaria de la industria cultural.

Todo ello hace pertinente preguntarnos por el futuro de la crítica literaria, en especial dentro del caso latinoamericano. Anticipo una primera observación: la crítica no es un ente abstracto (o no lo es totalmente), depende de sujetos, de personas de carne y hueso. Decir, sin más, que la crítica está en crisis sería de una inocencia de suyo peligrosa. La crítica será siempre lo que los críticos hagan de ella. Por eso hablo de oficio, de un trabajo cotidiano y permanente, mas nunca igual. Y su ejercicio precisa (y a la vez garantiza) autonomía. En el caso académico: ¿seguirá un camino propio o será «subsumida» en la interdisciplinariedad de los estudios culturales?; en el caso del ámbito público: ¿se transformará en un simple instrumento de propaganda de interés ajeno? Ese doble cuestionamiento nos hace recordar la función pública y civil de la crítica literaria y el papel cultural del crítico dentro del marco social. Si el ejercicio del criterio cumple un rol en la interpretación de las simbologías culturales, entonces el problema es más profundo, y apunta hacia una transformación global en todas las áreas del conocimiento.

Esta encrucijada representa, asimismo, un oportuno periodo de auto-cuestionamiento para saber hasta qué grado tenemos autoridad sobre un «objeto» que siempre se ha negado a ser clasificado de esa forma. Sabiéndonos, pues, separados para siempre de la preceptiva y ya sin ninguna ambición de formular teorías de carácter universal y sempiternas, la crítica literaria puede hallarse, en un momento afortunado para su propia legitimación. El temor inicial a la incertidumbre se muda en expectación. Esto, claro, desde una amplia perspectiva y haciendo uso, por qué no, de las otras disciplinas que a su nombre han utilizado y siguen utilizando a la crítica literaria. Si existe una crítica ancilar, también puede existir una crítica en «libertad», capaz de servirse de otros discursos, pero manteniendo sus preocupaciones básicas (que no serán nunca fijas).

Me aventuro en este ensayo e intento andar a tientas, confiando sólo en mis sentidos, entre un camino espinoso y oscuro. Mi empresa es titánica: tratar de describir los posibles derroteros de la crítica literaria actual, adivinar sus mudanzas y predecir sus desplazamientos. Sortear infinidad de obstáculos para establecer sus preocupaciones básicas. Me impulsa un deseo íntimo: probar la



necesidad de la persistencia de la crítica literaria en el confuso tiempo que vivimos. Mi exposición, de más está decirlo, tiene como única fuente el ámbito de mi experiencia personal.

Inicio *in media res*, en el centro de la trama. El crítico literario se ha alejado del espacio público, eso es un hecho casi irrefutable. Si bien es cierto que nunca ha sido un personaje popular, su influencia ha disminuido, eclipsándose bajo la sombra multicolor de los medios masivos de comunicación. Su función cultural se reduce a la mal pagada reseña o al minúsculo comentario de la solapa. Los juicios de valor son ahora determinados por las grandes empresas editoriales que los ejercen (los imponen) y emiten a través de una supuesta y sospechosa crítica pública, sostenida y dirigida por los intereses de una industria en expansión. Por su parte, la obra literaria (la verdadera obra literaria, aquella que reinventa, desafía, confronta, renueva, sacude, transforma y transmite una percepción múltiple) enfrenta una situación de posible peligro: el riesgo de terminar en un mero producto de mercado, cuya calidad se verificaría sólo a través de un código de barras. La industria cultural, agigantada en los últimos años, exige la rentabilidad y la manufactura de fórmulas de éxito: necesita diseñarle a sus productos estrategias para la competitividad en el mercado. El escritor y la escritora precisan de un agente que los represente, pues su agenda ya no se reduce a la solitaria búsqueda de «inspiración», sino a una agitada gira publicitaria diseñada para cubrir los nuevos espacios creados para la macro venta editorial: ferias del libro, presentaciones, reuniones sociales, entrevistas, charlas cibernéticas y etcétera.

Esta maraña provoca la impresión de estar viviendo una revolución hacia dentro del campo literario, es decir, parece indicar un necesario proceso de mutaciones y la consecuente creación de nuevas funciones. ¿Qué pasa aquí con la crítica literaria? Lo primero que salta a la vista son los lugares comunes que han contribuido al alejamiento y el desdén de nuestra profesión: la crítica como un murmullo mal intencionado; la crítica literaria como una jerga de élite, propia de aquellos lectores especializados que dan a las obras categorías que sorprenden incluso a los mismos creadores. «Los críticos tomaron muy en serio mi obra», esta frase comúnmente proferida por los autores tiene una doble significación: designa (confina) a los críticos como lectores aislados y obsesivos con la seriedad de su actividad, y les otorga, gratuitamente, una solemnidad que aburre y espanta. La segunda signifi-

cación proyecta su labor como el deseo, siempre insatisfecho, de objetivar un producto subjetivo, como lo es la obra literaria (y la misma crítica, si debemos ser justos). Esta lectura, además de estrecha, es, en buena medida, excluyente. Si la crítica se encierra en su propio lenguaje, en un código que ella misma crea y que sólo ella puede descifrar, entonces no puede ingresar a un sistema mercantil mayoritario. El lenguaje crítico debe surgir de su relación directa con las obras; sólo a partir de la lectura se puede establecer un acercamiento múltiple y productivo. Los trabajos que abusan de las jergas teóricas y sólo se consagran a demostrar el dominio de una metodología dada, no son sino faenas rutinarias de una petrificada inactividad académica.

El otro lugar común consiste en resaltar las fallas de la crítica al dar cuenta de la aparición de una futura obra importante. En lo que no parecen reparar estos denostadores es que si en un momento un juicio «especializado» falla, vendrá después otro a rectificar el rumbo. La lectura es también un proceso histórico y cambia con los años: los juicios de valor, si no se renuevan constantemente, tienen fecha de caducidad. Pero es siempre una lectura crítica quien termina por dar cuenta del lugar que ocupa el fenómeno literario en las simbologías culturales. Es cierto que sin literatura, no puede haber crítica, pero también sucede lo contrario: la situación condicionada de la crítica es de suyo sospechosa. La creación literaria sin reflexión crítica es un ejercicio privado, una confesión que no trasciende; sin embargo, sólo la primera puede ser masiva, la otra no tanto. La literatura se puede vender si se la envuelve con estrategias de venta, la crítica no, porque su propio discurso se opone, de muchas formas, a la lógica del capitalismo tardío. No obstante, la crítica es muchas cosas más. Yo la entiendo como una forma de creación, la mejor vía para disfrutar ese universo misterioso y posible que es la literatura. Sin ella, decía Alfonso Reyes, el arte en general sería disfrute ingenuo. La crítica también es lúdica y ficcional, y requiere de un buen grado de imaginación. Si los «escritores» se burlan de nuestra seriedad es porque no entienden el juego completo: la reflexión no sólo envuelve a la creación y a su creador, sino al entorno y al que reflexiona también. Pensar que solamente existe un discurso objetivo sobre la producción literaria implica, a estas alturas, una rigidez no ya del ejercicio del criterio, sino de la propia visión de la literatura. [...]

Roberto González Echevarría, fragmento de “Crítica práctica/Práctica crítica”, en *Crítica práctica/práctica crítica*, México, FCE, 2002.

El peor legado del estructuralismo y sus secuelas ha sido el sometimiento de la crítica literaria a las ciencias sociales. Es curioso porque la literatura latinoamericana ha dado grandes obras, mientras que las ciencias sociales sólo cuando se han aliado a la literatura, como en el caso de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Manuel Moreno Fraginalis y Miguel Barnet, para no salir de Cuba. De todos modos, las ciencias y la crítica literaria no son compatibles por muchas razones, pero la primera es que la ciencia busca reglas derivadas de lo ordinario, de lo promedio, de lo repetible y por lo tanto reconocible, mientras que la crítica busca lo excepcional, lo que se sale de serie. La lingüística sirvió de base a este maridaje. La lingüística puede dar cuenta del funcionamiento de varios fonemas en serie y cómo estos producen significados, pero no explicar por qué el verso de Quevedo “y en músicos callados contrapuntos” es tan bueno. El conocimiento de la lingüística puede asistirnos, pero no llevarnos a lo que anima a ese verso, que seguirá siendo un misterio que el buen crítico puede, a lo más, identificar, pero no violar. Y las leyes del mercado podrán ayudarnos a comprender la producción de literatura de masas, pero poco podrán decir de las novelas de un Kafka, que nunca las publicó, ni de los versos de Garcilaso, el poeta, que no se imprimieron sino hasta después de su muerte. El valor literario, que algunos ilusos aspiran a descartar, es algo contundente en su eficacia para bajarle los humos a cualquier método o programa político o filosófico. Generaciones de críticos armados de consignas políticas han tratado de desvirtuar la obra de Borges, pero ésta sigue ahí, incólume, leída y admirada por todo el mundo, mientras que sus detractores consumen su turno y se precipitan al abismo del olvido.

Otro aspecto negativo del legado del estructuralismo ha sido crear la expectativa de que surjan nuevas escuelas críticas a una velocidad vertiginosa, como ocurre en las ciencias sociales, donde la naturaleza de la disciplina hace que cada nueva teoría tenga necesariamente que anular a la precedente. En los Estados Unidos el carroussel crítico ha sido animado también por el *marketing*, que lo invade todo por la necesidad imperiosa de nuevas modas para garantizar ganancias. Así hemos tenido el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, los estudios culturales,

el feminismo y el posfeminismo, los *gay studies*, el postcolonialismo, el subalternismo, y así sucesivamente. Hay alguno que en su carrera ha empezado como semiótico y ha terminado, luego de pasar por todos los estadios intermedios, como poscolonial. ¡Y hasta otro que es todas esas cosas en un *mismo* libro! Es sintomático de aquellos que no han aprendido la severa lección de la literatura, que nos enseña que lo más nuevo y prometedor no es menos frágil que lo que sólo ayer fue nuevo y prometedor, y que si ahora renuncian a la deconstrucción pronto lo harán a los estudios culturales y andarán buscando ansiosamente la próxima moda. Las humanidades son la memoria de la especie; no hemos podido deshacernos de Platón y Aristóteles, a pesar de los “adelantos” de la ciencia y la filosofía. Borges debe ser nuestro maestro, y “La nueva refutación del tiempo” nuestro lema, pero las tentaciones de la moda son muy grandes y las recompensas inmediatas y materiales irresistibles.

Una de las contradicciones más curiosas es que la gran literatura latinoamericana, digamos desde Garcilaso, el Inca, y Sor Juana, hasta Paz, Borges, García Márquez, Neruda y Lezama, surge cimentada por la tradición occidental, pero la crítica latinoamericana surge con demasiada frecuencia de un vacío cultural. García Márquez ha dicho que el *Edipo Rey* ha sido su lectura de cabecera por muchos años, Carpentier que la *Odisea* es la mejor novela que se ha escrito, y Lezama le pone a su gran obra *Paradiso*. Pero la crítica latinoamericana, o de la literatura latinoamericana, quiere reducirla a temas y problemas locales, los que la practican parecen ser totalmente ignorantes, excepto de la literatura más inmediata o reciente y de algún método de última hora. Reducir a Garcilaso, el Inca, a una problemática peruana o del colonialismo, limitar a Borges a los conflictos políticos de la Argentina, o ver a García Márquez sólo en relación con la violencia en Colombia es querer hacer de la literatura latinoamericana una literatura menor, una literatura de subalternos; no hay gesto más abyecto de colonizado que éste. Equiparar la literatura latinoamericana al subdesarrollo o a la condición colonial o postcolonial equivale a renunciar a una de nuestras indiscutibles riquezas: la imaginación literaria y artística, que se sobrepone a todo obstáculo. Nuestro más grande poeta, Rubén Darío, surgió de la minúscula y empobrecida Nicaragua. Mi querido amigo Severo Sarduy era un mulato, chino, homosexual, de origen proletario, y no era subalterno de nadie. Su inteligencia y cultura, su gracia y exquisita educación,

refulgían en cualquier contexto. Contando a partir del de Asturias, Latinoamérica ha tenido cuatro Premios Nobel: Asturias mismo, Neruda, García Márquez y Paz. Borges, Carpentier y Lezama merecían el Nobel y yo pienso que hoy Mario Vargas Llosa tiene pleno derecho a recibirlo.

Toda esta gran literatura no ha contribuido a mejorar la situación económica y política latinoamericana, aunque tampoco a empeorarla; pero sí ha hecho un aporte fundamental y duradero al acervo espiritual de la región y de la humanidad entera. *Cien años de soledad*, me dicen amigos chinos, es la novela que más ha influido sobre la literatura escrita en chino en décadas recientes. En un brillante artículo, mi colega del Departamento de Inglés de Yale, Wai Chee Dimock, refutando la moda crítica que surgió a la zaga del influyente libro de Benedict Anderson *Imagined Communities*, arguye que el espacio-tiempo de la literatura, como en la teoría de la relatividad, es elástico y no obedece a las leyes generalmente aceptadas de la geografía y el espacio. Dante puede ser tan decisivo para un poeta ruso judío perseguido por Stalin en la Unión Soviética, como si fuera contemporáneo y coterráneo suyo. Se trata de una visión totalmente afín a la de Borges que yo suscribo. Neruda, Carpentier, Lezama, Paz, Borges, pertenecen a ese espacio sin fronteras imaginarias y con cada vez menos fronteras reales que el propio Carpentier imaginó cerca ya de su muerte en *El arpa y la sombra*, basándose precisamente en Dante.

**Françoise Perus, fragmento del “Prólogo”, *El realismo social en perspectiva*, México, UNAM, 1995.**

Frente a lo que, a nuestro juicio, constituye una profunda crisis de la enseñanza de las letras y de la práctica crítica (más interesadas, al parecer, en la fetichización de las obras literarias y en la reproducción de determinados efectos ideológicos que en la formación real del lector), nos hemos esforzado fundamentalmente por contribuir al desarrollo de una alternativa crítica y de una práctica de la lectura, susceptibles de coadyuvar a la transformación del efecto estético dominante en su sentido más acorde con el devenir histórico de nuestros pueblos.

Desde nuestro punto de vista ello implica, ante todo, devolver a la literatura su historicidad concreta, desligándola cuidadosamente de todas aquellas envolturas metafísicas que surgen presi-

diendo a muchas indagaciones acerca de su “esencia”, e incluso de su “especificidad”. Si no queremos recaer en *estéticas normativas*, que traban no sólo la reapropiación crítica del legado de toda la tradición, sino también el genuino desarrollo de ésta en las múltiples y variadas direcciones que ofrece en sus relaciones con el acontecer histórico presente, esta especificidad tiene que ser planteada, y analizada, en términos históricos concretos, es decir *reales*.

La recuperación de esta historicidad concreta plantea, ciertamente, una serie de dificultades de orden teórico y metodológico que el presente trabajo no pretende haber resuelto de una vez por todas. En este campo, como en otros, la producción de conocimientos no es asunto de individualidades singulares, sino el resultado, siempre provisional, de una labor esencialmente colectiva, que tampoco se desarrolla en el vacío. Sus alcances y limitaciones, sus avances, e incluso sus posibles retrocesos, son finalmente función del desarrollo desigual de las contradicciones entre posiciones idealistas y materialistas en el seno de la formación ideológica de que se trate y de las repercusiones del conjunto de las luchas políticas en el seno del aparato ideológico que domina dicha formación.

En el caso de la “teoría literaria”, que aún no parece estar en condiciones de constituirse como ciencia, las principales dificultades estriban, a nuestro juicio, en que confluyen en este terreno particular varias disciplinas, cuyo estatuto con respecto al hecho que pretenden estudiar no está claramente definido. Entre ellas, la ciencia de la historia, la lingüística, y la semántica —que está lejos de haber resuelto los problemas inherentes a la constitución de su objeto— y, eventualmente, el psicoanálisis, del que se puede afirmar lo mismo sin mayor temor a equivocarnos.

A la confluencia de estas disciplinas en un terreno que podemos definir en términos generales como el de la(s) ideología(s) —y/o de las prácticas discursivas—, se suma, en el campo particular de la literatura, la herencia de la estética que, por razones de orden histórico, tiende a constituir a la literatura y al arte en un lugar privilegiado, casi sacro, supuestamente a salvo de las vicisitudes históricas y, por consiguiente, de las contradicciones que las ideologías expresan y encubren.

Sin embargo, este privilegio de la región estética no deja de ser un hecho histórico real. Plantea por eso una serie de problemas particulares que han de resolverse ahondando en la conceptualización de múltiples y complejos niveles de determinación estructural de las prácticas literarias. Sin la recuperación de estos niveles,

no se puede pensar ni en la legalidad particular que rige el desarrollo histórico de dichas prácticas, ni en las modalidades según las cuales éstas producen –y reproducen– efectos ideológicos específicos, y menos aún puede plantearse la necesidad de una transformación de estos mismos efectos.

Las dificultades de orden ante todo teórico y metodológico, pero también práctico, que encuentran las tentativas para *articular* los aportes de las disciplinas mencionadas sobre bases epistemológicas rigurosas no pueden escapar a nadie. A la desigualdad del desarrollo teórico de aquéllas, y al idealismo del que no han logrado siempre desprenderse, se suma la separación tradicional que mantienen nuestros centros de enseñanza entre la filosofía y la ciencia, por una parte, y entre las ciencias humanas y las sociales, por otra. De ahí que el recorrido al que han de someterse quienes buscan ahondar en esta problemática particular tenga por fuerza que ser arduo y engorroso. La frecuente desvinculación entre la reflexión teórica y las necesidades del análisis concreto, el hincapié en la primera, y la relativa ausencia de confrontación con corrientes o textos literarios concretos, tampoco son hechos ajenos a la situación que acabamos de recordar.

Nuestra primera preocupación ha sido entonces recoger los principales problemas que plantea la práctica crítica actual y sistematizarlos con base en una perspectiva materialista. No nos hemos propuesto hacer un estudio pormenorizado de las distintas tendencias críticas. A partir del reconocimiento del hecho de que la lectura es, como la escritura a la que complementa, una práctica productora de sentido, sólo hemos querido poner de manifiesto los supuestos epistemológicos implícitos en las tendencias críticas actualmente dominantes, para analizar y cuestionar la naturaleza del efecto estético que propugnan, y señalar las condiciones teóricas e ideológicas que pueden llevar a la transformación de este efecto ideológico particular.

En segundo lugar, y de acuerdo con las formulaciones anteriores, pensamos que la reflexión teórica no puede desvincularse de las necesidades del análisis concreto. Por ello nos ha parecido fundamental hacer hincapié en el aspecto propiamente metodológico que, hoy por hoy, sigue constituyendo una de las principales dificultades de un campo marcado por una conjunción de teoricismos y empirismo, que a menudo deriva en eclecticismo. Los análisis que siguen al examen de la reproducción y transformación del efecto estético tienen entonces, y ante todo, un valor demostrativo.

Muestran la posibilidad de llevar adelante, con base en las formulaciones anteriores, la desconstrucción y transformación del discurso crítico dominante, la caracterización de una corriente literaria dada, y el análisis de un texto de ficción, contradictoriamente adscrito a esta misma corriente.

Con estos ejemplos no pretendemos, desde luego, haber agotado la reconstitución del periodo literario correspondiente; esta urgente tarea, que por fuerza tendrá que ser colectiva, sigue siendo por ahora impracticable debido primero a la dispersión bibliográfica, y luego a la ausencia de un amplio y sistemático trabajo crítico que permita responder, en los términos adecuados, a los múltiples problemas planteados por esta reconstitución. Sólo podíamos entonces contribuir en abrirle paso, con proposiciones teóricas y metodológicas que puedan hacerla viable. De ahí nuestro afán por vincular las formulaciones teóricas con las distintas instancias del análisis concreto: en cada momento, hemos procurado subrayar la pertinencia de nuestros pasos metodológicos, justificando las distinciones, jerarquizaciones y relaciones que establecíamos entre los diferentes elementos y niveles del análisis, y subrayando siempre el doble lazo de dichos pasos metodológicos con la realidad concreta por una parte, y con la instancia conceptual por otra.

Sin embargo en el análisis de la ficción, hemos tenido que apelar a una serie de categorías intermedias, más descriptivas que propiamente explicativas, que tienen su origen en una preceptiva (poética y retórica), hoy profundamente renovada por los múltiples desarrollos de la lingüística y el formalismo. No hemos entrado, por ahora, a discutir la utilidad y las posibles acepciones de esos términos, ya que será materia de otro trabajo que se nos hace cada vez más necesario: de la adecuación de estas categorías intermedias a los fines de un análisis de la literatura como práctica ideológica específica depende el que podamos afinar el estudio de las relaciones complejas que mantiene en ella lo ideológico con su soporte lingüístico-formal. Por lo pronto, y ya que las categorías y los procedimientos descriptivos elaborados por la tradición mencionada no responden por lo general sino de manera indirecta a los fines de nuestro análisis, hemos optado por evitar los tecnicismos y por precisar, cuando así se requiera, el uso que hacíamos de tal o cual término, sin remontarnos hasta sus orígenes conceptuales. Queda entonces claro que, si bien las categorías y los procedimientos *mis en oeuvre* remiten a múltiples



fuentes implícitas y se ubican frente a una serie de debates que permanecen en entredicho, deben ser consideradas aquí en función de su capacidad por vincular la “descripción” del texto con nuestras proposiciones teóricas y metodológicas.

**Graciela Maturo, fragmento de “Hacia una crítica literaria latinoamericana”, *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.**

El último –y más sutil– instrumento de dominación engendrado por la modernidad europea en el momento en que los pueblos del Tercer Mundo enfrentan su poderío militar, económico y tecnológico es el cientificismo. Paradójicamente, ciertas corrientes de la ciencia, que se pretende *plural* y *universal*, y que en teoría debería ayudarnos en el proceso de nuestra liberación, vienen no a iluminar sino a confundir, no a develar, sino a enmascarar la verdad, incorporando a nuestros intelectuales a un movimiento nivelador, vaciado de contenidos culturales y ausente de todo proyecto humano.

La crítica literaria ha pasado a ser, dentro de ese campo, una disciplina mimada por los intelectuales, que tan pronto ven en ella el ámbito de la rigurosa –y estéril– disección analítica de textos, como un ocioso y frívolo pasatiempo que añade a *los juegos* de la literatura el suyo propio.

No es sólo una vocación ético-política la que nos lleva a reaccionar frente a esa situación, asumiendo la ardua tarea de replantear el trabajo crítico. Es un imperativo que surge de la literatura latinoamericana misma a cuyo estudio, comprensión y crítica nos abocamos.

*Una literatura engendra su propia crítica*, sobre todo cuando esa literatura emerge –tal es el caso de una serie de notabilísimas obras surgidas a lo largo del siglo XX y, en particular, desde los años 40 en adelante– con el sentido de autoafirmación de un ser histórico que se postula como alternativa frente a un mundo de categorías que pierden validez. Utilizar estas mismas categorías para intentar el abordaje de nuestra manifestación expresiva en las artes o en la literatura es a todas luces parcializar arbitrariamente las posibilidades de una auténtica comprensión, e incluso prohibirla. La cuestión reside, sobre todo, en este paso del mero

conocer al *comprender*, en esta *búsqueda del sentido* que aparece como impuesta desde el acto mismo de una creación que emerge como mensaje. “Comprender”, como lo expresa muy bien Rodolfo Kusch (1973), “supone sacrificar al sujeto que comprende e implica ser absorbido o condicionado por el sujeto comprendido, que pone sus pautas a mí como observador”. De tal manera una literatura que no sólo supera –como toda literatura– el marco de la racionalidad y el empirismo, asumiendo una posición polémica frente al cientismo y la mecanización de la vida, está reclamando, por su lenguaje, actitud y configuración simbólica, la aplicación de una hermenéutica particular, capaz de moverse desde su propio contexto histórico-cultural y con apoyo de categorías específicas.

Los escritores latinoamericanos son quienes fundan esa nueva perspectiva, que no hace sino enfatizar la perspectiva poética. El pensamiento estructural, en el cual podemos reconocer al viejo pensamiento analógico familiar a las distintas escuelas del mundo clásico, es consustancial con la visión poética, pero no despojado de su función simbolizadora en relación con el mundo real ni reducido a una retícula logicista.

“La poesía”, dice Octavio Paz (1967), acaso el más lúcido teorizador de las últimas promociones de escritores latinoamericanos, “es la manifestación verbal, la encarnación en palabras de la mitología de una época. De ahí que la función mítica sea casi indistinguible de la función poética. Aunque el poeta no es inventor de mitos, a él le toca nombrar a todo ese conjunto de héroes, sucesos reales e imaginarios, creencias y pasiones que constituyen lo que se llama la «imagen del mundo» de una sociedad, su mitología. El poeta convierte en imagen a todos esos signos: los configura, les da figura. La semilla de esa imagen es la idea que los hombres se forman del mundo y de sí mismos”.

América Latina ofrece al mundo, a través de sus expresiones y mitos, una nueva conciencia. Para ella, siempre siguiendo a Paz, “la crítica de la mitología emprendida por la filosofía desde el Renacimiento se transforma en la crítica de la filosofía”.

Esa nueva visión, que profundiza el poeta mexicano, se corresponde enteramente con la *lógica de la negación* que propone Rodolfo Kusch. Según Octavio Paz, vivimos *una vuelta de los tiempos* que nos acerca –sin retrotraernos a él– al modo del pensamiento clásico. El método de ese pensamiento es la analogía, negada por el pensamiento moderno y hoy recuperada desde el ámbito de la ciencia misma.

La analogía funda por la unión o correspondencia de los contrarios; la crítica por la eliminación de uno de los términos. Pero aquello que eliminamos por la violencia de la razón o del poder, reaparece fatalmente y asume la forma de la crítica. La época que ahora comienza es la de la revuelta de las realidades suprimidas. Vivimos una vuelta de los tiempos. (Paz, 1967)

América Latina ha engendrado un nuevo clasicismo literario que, sin embargo, dista mucho de *repetir* las pautas del clasicismo antiguo. Más bien diríamos que sus formas estructurales se corresponden con las del clasicismo de la Antigüedad greco-latina, así como con formas análogas de los clasicismos oriental y americano, a menudo relegados por la concepción academicista de lo clásico.

Este retorno al rigor formal que tan holgadamente permite hoy la aplicación del análisis estructuralista a las obras literarias latinoamericanas sólo es adecuadamente comprendido cuando se lo relaciona con un retorno *interior* a la visión clásica del mundo, con una superación del psicologismo y de lo histórico –que no supone su negación– y con la obtención de un nivel de conciencia trascendental o cósmica.

Ello supone, a la vez, una nueva concepción del tiempo y del espacio, la aceptación de categorías místicas o alógicas, la incorporación de elementos *suprarreales* de que es portador el símbolo, y la continua superación de lo inmediato dentro de una tendencia a la síntesis totalizadora.

Obras como *Adán Buenosayres* o *Cien años de soledad* se presentan como auténticas *summae* a la manera medieval, que engloban dentro de pautas arquitectónicas fuertemente trazadas, un complejo de significaciones que hacen a la comprensión del hombre y de la época en su sentido más amplio, sin que ello excluya lo situacional e histórico.

Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquélla. El canon,

lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía, de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica.

1. Esto implica que para reflexionar sobre esta pareja de términos es preciso, ante todo, tener presente el ámbito semántico del canon, noción o concepto a su vez derivado en lo que concierne a la literatura pues, como se sabe, se emplea por metáfora del uso litúrgico y musical. Podría incluso pensarse que si en música su concepto es claro, por ser formal y técnico, y en liturgia se emplea con un alcance regulador, interpretativo y consagrador, el traspaso a la literatura ha sido ideológico; quiero decir con ello que ciertos componentes de la noción de canon “se aplican” a la literatura ya sea por presión interdiscursiva ya porque la palabra es imprescindible en el universo de quienes están en condiciones de leer fenómenos en un campo con los conceptos que manejan en otro, aunque la materia sea diversa de la musical —una formación específica—, o de la religiosa —un tipo de comportamiento que se trata de prever y garantizar—.

Quizás, como derivación de un principio aritmético, la noción se abre paso primero en la música con un alcance sustantivo: designa, poco a poco, una estructura basada en una melodía única retomada, en tiempos regularmente diferidos, por diferentes voces; aparecen cánones populares a comienzos del primer milenio y, por supuesto, su perfección máxima se da en el siglo barroco. Accesoriamente, dichas regularidades configuran un modelo que desde la música religiosa ha de haber pasado al discurso litúrgico-jurídico: aquí es equivalente a norma que debe ser seguida, implica un rigor y, desde el punto de vista de quien lo estatuye, es imprescindible y controlable. Pero cuando se aplica a la literatura o, mejor dicho, al proceso de construcción literaria, aparece como más difuso, aunque tributario del carácter adjetivo litúrgico-jurídico más que del sustantivo musical. Metafísico o no, se da por entendido qué se quiere decir cuando se lo reconoce, asume o aplica, aunque sea sumamente problemático intentar definirlo.

Ahora bien, en el campo literario este entendido no puede perdurar demasiado sin traer complicaciones; de hecho, es difícil reconocer en procesos que se inician la aplicación de normas previamente establecidas como tales; lo más frecuente es el reconocimiento *a posteriori* de que se las ha obedecido, lo que lleva a señalar que se trata de algo “canónico” pero, aun así, creo que lo

canónico es una actitud ya que las normas o bien no son formuladas –son “éticas” o pertenecen a un “sentido común”– o suelen entrañar, contrariamente a lo que ocurre en el campo litúrgico, contradicciones importantes.

Sea como fuere, y a partir de la idea fuerte de “norma”, se podría decir que la noción de canon puede tener en la retórica su momento de concreción, en primera instancia porque toda retórica que se impone en un lugar determinado es canónica pero también podría sostenerse que porque hay “retórica” en todo acto verbal y, por lo tanto, literario, no toda retórica se impone; en consecuencia, podría establecerse una primera distinción en el sentido de que el canon propiamente dicho tiene un carácter connotativo de ciertas retóricas: en realidad proviene de una decisión preliminar, en sí misma no retórica, que interpreta una retórica para ejercer, con lo que se puede hacer con ella, un dominio, para imprimir una dirección que se supone adecuada, imprescindible y segura.

Si, por lo tanto, canon equivale a conjunto de normas vinculado con una retórica, hay que empezar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon, que en muchos tramos de la historia literaria los cánones que han sido obedecidos no estaban ni siquiera escritos y que, unos u otros, no han permanecido incólumes en el transcurso histórico; en segundo lugar, escritos o no, los cánones tienen una fuente que los emite y vigila su cumplimiento pero, también, hay que admitir que tales fuentes se han ido desplazando y quienes asumían la responsabilidad de proclamarlos, aplicarlos y proceder luego a la consagración –la canonización– de los que podían seguirlos exitosamente, han ido cambiando.

2. Sentados estos principios generales en cuanto al canon, por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones.

En cuanto a la primera situación, el rechazo a veces es fundado y activo, como sucede con los manifiestos de grupos vanguardistas; en otras ocasiones descansa en prácticas que simplemente se apartan de sistemas de producción coherentes con la lógica de un

sistema global. A veces, claro, uno y otro rechazo son aparentes y los respectivos gestos concluyen en una reconciliación o bien muestran la verdadera intención perseguida, o sea entrar en el universo canónico: ¿podría decirse, realmente, que la obra de Dalí es marginal? ¿Podría, incluso, definirse como marginal –aunque haya sido producida en el apartamiento y el silencio– la curiosa tentativa de Antonio Porchia?

De una u otra forma, el canon predominante hace de operador, lo cual se ve con claridad en los mencionados manifiestos que no omiten jamás explicar por qué se oponen a él. A veces, los proyectos gestados desde una marginalidad buscada y cultivada prosperan, pronto o más tarde, y su éxito hace tambalear los cánones. En otras ocasiones, seguramente las más, la marginalidad es la consecuencia de intentos fallidos por doblegar la autoridad o la pretenciosa omnipresencia del canon; se podría decir, a este respecto, que la historia de la literatura y del arte en general está llena de episodios oscuros, de grandes amenazas que, fracasadas, concluyeron ratificando la marginalidad desde la que intentaban combatir *el* canon, tal como lo enuncia Manuel Gálvez en *El mal metafísico*, siguiendo sin duda el *modelo* fijado por Zola en *L'œuvre*, en un comentario narrativo a ciertas equivocaciones omnipotentes de los poetas modernistas o simbolistas.

Igualmente, no se puede negar que hay constantes intentos que, formulados desde una marginalidad razonada, ética y decidida, emprendida con lucidez crítica, en ocasiones han logrado doblegar la rigidez del aparato canónico llevándolo a modificarse, en parte o en todo, en tiempos rápidos, tal como ha ocurrido con el modernismo, o en tiempos más lentos, como sucedió con la filtración de las vanguardias en el proceso general del cambio discursivo que ha experimentado la literatura contemporánea.

Fuera de la marginalidad espontánea y salvaje, que no se propone nada en relación con lo canónico, y considerando tan sólo la programada, podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración; por esta razón, un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte “oficial”, con toda la ambigüedad de la expresión, es decir de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder.

Por lo mismo, los proyectos marginalizantes a veces afectan el carácter político inmediato de la literatura pero no necesariamente implican un apartamiento o una desviación respecto de un eje literario canónico: así, los propósitos del naturalismo, magistralmente ejecutados por alguien como Federico Gamboa, marginales respecto de los cánones de lo que la literatura “debe decir”, no lo son en relación con el “cómo decir”, o sea de los principios enunciativos del relato: diferentes de la literatura oficial conformista en el tema, el contenido o el mensaje –por la cruda crítica social que llevan a cabo–, no sólo no difieren de ella en las reglas narrativas sino que terminan por renovarlas y consolidarlas. De modo que si en un comienzo la situación de marginalidad aparecía definida por contraste, ahora se puede advertir que hay campos y planos en los que opera, diversos y complejos, que habría que estudiar en cada caso o situación. Veamos una, hasta cierto punto contraria a la naturalista, que no deja de presentar problemas: es un aceptado lugar común en los medios literarios que un escritor como José Lezama Lima, sobre todo en sus grandes novelas, es un marginal.

Ese sería, incluso, su mayor interés, en ello residiría una inusual capacidad de provocación –rasgo que, por otra parte, todo marginalismo suele reivindicar–; sin embargo, se diría que de ninguna manera es marginal por la índole y la sustancia de sus enunciados que son, por donde se los mire, una reafirmación de un saber clásico, no revisado ni desbaratado, en suma un saber canónico. Quizás, si decir que es marginal no es meramente un elogio indirecto, producto de una moda que hace de lo irregular su máxima proclama, *Paradiso* y *Oppiano Licario* son textos marginales porque el “apartamiento” que proponen –y que opera como lectura de extrañeza– es irreductible a toda tentativa de reencauzamiento; esos textos “no se dejan” –como tampoco se deja *Trilce*, por más que *Los heraldos negros* y *Poemas humanos* hayan marcado numerosa poesía posterior, ni se dejan los fragmentos de Macedonio Fernández– y en eso consiste su irradiación, que contrasta con la tranquilidad que proponen otros textos, aparentemente transgresores en lo semántico, tal como sería el caso de ciertos textos de Gabriel García Márquez y aun en lo estructural, como se puede ver en una lectura actual de *Rayuela* de Julio Cortázar.

3. Considerando estos preliminares habría, al menos, en relación con la idea de canon estos aspectos a considerar: quién

o quiénes producen cánones o cuál es en cierto momento la producción de canon; cómo se aplica o quiénes responden a ellos y, complementariamente, qué implica no seguirlos; cuál es la forma de la subsistencia de los cánones o su caducidad y, por fin, qué relación se puede establecer entre la obediencia a los cánones y la plena realización literaria en un lugar determinado. Los tres primeros son, quizás, puntos más teóricos; el cuarto tiene un carácter histórico. En relación con la de marginalidad, habría que dejar de lado la producida por imposibilidad de ingresar al canon –algo así como el cajón de la basura de los fracasos– y sistematizar los intentos o proyectos positivos, o sea las acciones emprendidas contra el canon desde un propósito o desde una conciencia. Por supuesto, habría que considerar también las marginalidades ambiguas o especulativas y aun las aparentes, esos intentos que a poco andar ponen en evidencia que no se trataba de apartarse del canon ni de fracturarlo ni de modificarlo sino de reingresar a él por otra puerta.





# JOAQUÍN INFANTE, DESDE CUBA HASTA MÉXICO: UN MITO CONSTITUCIONALISTA

Máximo Gómez Castells\*

Afirmar que Joaquín Infante es un mito y apellidarlo constitucionalista, significa proponer una variación de campo semántico y científico al código político conceptualizado por los historiadores e investigadores que han abordado la realidad del bayamés que se irguió en la primera mitad del siglo XIX como un pensador político capaz de redactar un texto devenido referencia obligada del universo político ideológico cubano. Considerar una mitificación a la figura y a su obra es, entonces, presentar otra visión y por supuesto otra interpretación de lo que se ha definido como la Primera Constitución de Cuba y en un importante documento de la historia política del continente.

Ello obliga a su vez a evaluar el itinerario independentista y revolucionario protagonizado por Infante, lo cual se corresponde con la intención de conformar el contexto de sus avatares, carentes de una coherencia o devenir histórico, y alcanzar así la escala de valores originados por los hechos y obras mediante la elaboración del boceto espacial de su tiempo que auguraba la revolución política estremecedora de todo el país en años posteriores. Haber sido contemporáneo de Saco, Luz y Varela nos permite corresponder y establecer los sistemas de saberes que reflejó en sus actos comunicativos, llegar hasta los códigos ideológicos que portaba como figura política categorizados hasta la actualidad como imprecisa cuando se involucró con Román de la Luz en la conspiración de 1809. Los acercamientos nos permitirán presuponer los espacios des poblados de su historia marcada por cotas significativas que no han sido sistematizadas.

La adopción del mito como instrumento explicativo responde a las naturalezas reflejadas en la bibliografía que trata el asunto del abogado bayamés subrayada por íconos cuasi maravillosos.

\* Ensayista y cuentista cubano. Pasante del doctorado en Sociología cultural.

Su gran registro historiográfico, lo da el texto *Homenaje Joaquín Infante*, publicado por la Academia de la Historia de Cuba de 1930, cumple casi una centuria y no ha sido superado, quizás por ocupar escaso espacio en las investigaciones o por carecerse de fuentes, siendo lo más lógico pensar en la unión de ambas causas. Este epitome es un compendio de la figura, argumentado por los datos que se derivan de los documentos elaborados por Infante y varios estudios cuya introducción corresponde al académico de número Joaquín Llaverías, quien al señalar los propósitos del texto fija el problema: un excelente cubano desconocido para muchos de sus compatriotas.

Es Joaquín Llaverías el primero que trata de resolver el vacío sobre Infante que ya destacara el historiador Carlos Trelles en una sesión de la Academia el 20 de octubre de 1928; por cierto, la fecha nos indica que a propósito del día en que se cantara por vez primera el Himno Nacional en Bayamo, la Academia decidió iniciar un movimiento divulgativo que saldara la deuda de gratitud que tenía el país con el revolucionario constitucionalista de la ciudad Monumento Nacional.

En el texto aparece un esbozo biográfico de Carlos Trelles, el erudito bibliógrafo cubano, donde advierte que poseía pocos datos, lo cual es evidente, pues en relación con Infante no se habían señalado ni fecha de nacimiento, ni el nombre de los padres, ni donde cursó estudios. Se había inferido que había sido en España donde se diplomó de abogado porque en La Habana no aparecía registrado en la Universidad de La Habana su expediente. Tampoco se conocía sus descendientes y su fecha de muerte ni siquiera se menciona. Como se comprende, Infante es una figura que aparece en la historia de Cuba sorpresivamente y del mismo modo desaparece. De su accionar dan fe los primeros escritos suyos en 1809: una protesta que hicieron desde La Habana figuras prominentes de la capital al gobierno de España por no permitir el comercio con Estados Unidos.

En 1878 el historiador Francisco Calcagno lo menciona de paso en el *Diccionario biográfico cubano*, siendo el primero que aporta un dato sumamente interesante: “José Infante, bayamés, Dr. y catedrático”<sup>1</sup>. Estos datos sugieren que ejerció intensamente la docencia en aquel tiempo.

<sup>1</sup> Francisco Calcagno, *Diccionario biográfico cubano*, p. 332.

Un trazado semejante realiza Trelles en 1911 cuando, citando la *Bibliografía del Derecho español*, publicada en 1883, refiere que Infante “era natural de Bayamo e independentista”<sup>2</sup>. Por eso, no debe pasar por alto la ubicación en el contexto con lo que se confirma no el dato aislado, sino el significado de la obra producida que motiva su inclusión en la historia iberoamericana del Derecho y, por tanto, fuente de consulta imprescindible en este campo de la práctica social.

Otra referencia oportuna sobre Infante la hace en el discurso de recepción en la Academia de Historia, el historiador Néstor Carbonell al ubicar al patriota bayamés en los implicados en la conspiración de Román de la Luz, tío de Luz y Caballero, que estremeció La Habana en el medular año 1809. Esta conspiración es sumamente interesante ya que establece un cambio en las prácticas de Infante, decidido ahora a cambiar el estado de cosas que afectan a los cubanos de su clase. Varias son las circunstancias que incitan a pensar en la apasionante y significativa vida que analizamos: se le siguió causa por conspirador, pero escapó a Estados Unidos.

De seguido, Infante estuvo en Jamaica y de aquí a Venezuela, donde publica el proyecto de Constitución para Cuba. Su implicación en el proceso revolucionario venezolano de 1810 a 1812 motivó que se le siguiera causa de infidencia al capitular el generalísimo Francisco de Miranda, el prócer independentista americano, de quien fuera Auditor de Guerra y Marina. Una vez cogido prisionero en Puerto Cabello, Infante fue remitido a La Habana, adonde llega en 1813.

Llevado preso para España, Infante fue exonerado, pero en 1816 llega a Nueva Orleans enviado por Bolívar y se embarca en al expedición del español Francisco Javier Mina, con el cargo de Auditor de la División Auxiliar de la República Mejicana. El accionar del grupo expedicionario fue breve, Infante fue hecho prisionero y enviado a España, donde publica varios materiales sobre la independencia de América Latina. En 1825 llega a Cuba en una goleta inglesa, vuelve a conspirar en La Habana y su nombre desaparece, sin ninguna otra referencia.

Los elementos anteriormente sintetizados permiten comprender e interpretar elementos oscilantes entre la realidad y la imaginación de tal modo que compulsan a proponer una formulación

<sup>2</sup> Academia de la Historia de Cuba, *Homenaje Joaquín Infante*, p. 28.

mítica que facilite la comprensión inicial del hecho real de un hombre capaz de superar situaciones límites, incorporadas a una zaga que se enriquece constantemente luego de la exposición en la Academia de Historia de una vida tan plural. Un dato que confirma tal aserto es que un historiador tan documentado como José Maceo Verdecia, autor del célebre libro *Bayamo* (1936), no lo menciona ni siquiera de paso.

Es imprescindible apelar a la legitimidad del mito para asumir a Infante quien aporta la primera propuesta legal a las búsquedas políticas del periodo reformista cubano; su nombre es casi una leyenda pues durante casi una centuria está marcando acontecimientos históricos y articulando el tiempo como si no pudiera desaparecer del escenario patriótico y político cubano.

En Venezuela los investigadores lo habían considerado un mito bibliográfico, porque ningún ejemplar del proyecto constitucionalista que publicara en 1812 el ilustre cubano aparecía en los archivos. Este asunto lo resolvió el historiador venezolano Santiago Key Ayala al encontrar dos ejemplares, editados por Bailillo, tasándolo como: “circunstancia muy feliz, porque si bien cualquiera de ellos basta para demostrar la existencia de la pieza, no hubiera bastado para imponerse del texto”<sup>3</sup>.

El hecho fija un momento imprescindible en la historia de los pueblos: la concreción de un proyecto de nación, país o patria, la construcción de Cuba, con lo cual su aporte a la nacionalidad se vuelve altamente significativo y necesario, pues a pesar de las limitaciones que presenta es un antecedente de las constituciones de Guaimaro, Baraguá, Jimaguayú, La Yaya, 1927, 1940, 1959 y 1975.

Lo cierto es que desde lo profundo de una logia masónica surge un mito constitucional que no ha muerto, porque en tanto legítimo proporciona un modelo lógico, capaz de superar una contradicción real, que al decir del estructuralista Lévi-Strauss es la sazón de la persistencia.

La Constitución de Infante otorga toda la supremacía a los blancos, dueños de los empleos civiles y militares, con consciente exclusión de prerrogativas a la gente de color y peor estima para los esclavos negros que seguían uncidos al carro de la esclavitud. Lo decisivo es que Infante postulaba la independencia de Cuba, el autogobierno, la división de poderes y el ejercicio de un paquete

<sup>3</sup> Santiago Key Ayala, *Obra selecta*, p. 1107.

de derechos democráticos que por la vía española no llegaban, a pesar de las sistemáticas demandas de la oligarquía criolla insular.

Por otra parte, debe tenerse presente que los movimientos políticos para transformar el *status* colonial de la isla de Cuba en esta época, convencen de que no era de esperarse una combinación sociopolítica permanente entre los blancos y la gente de color y mucho menos dividirse el autogobierno sin disturbios.

La valoración se hace todavía más compleja cuando se estudia la conspiración de 1809 y se repara en los numerosos negros libres y esclavos que toman parte en la misma. Según afirmara Infante el proyecto constitucional serviría de fundamento legal a un movimiento independentista que aspiraba a contar entre sus fuerzas a los negros organizados en los barrios pobres de La Habana. Puede ser también que el fantasma de la conspiración de Nicolás Morales en Bayamo, 1795, gravitara en todos estos acontecimientos, toda vez que quisieron apoderarse del teniente gobernador de la jurisdicción del Cauto, para obligarlo a suspender las alcabalas y repartir las tierras a los pobres porque todas las tenían los ricos. Si se vislumbra que el latifundista criollo Antonio María Aguilera participó de acciones represivas contra las conspiraciones de esclavos de 1812 y 1821, no debe extrañar que refleje estas posiciones que lo definen como un esclavista, máxime si se tiene en cuenta que esta en época el comercio de esclavos y su explotación en la agricultura, constituían las dos fuentes más importantes en la acumulación de capital.

Los estudiosos lo han llamado José Joaquín Infante Silva, aunque hallazgos más recientes de la historiadora santiaguera Olga Portuondo lo señalan como Joaquín Infante, hijo legítimo del matrimonio de José del Rosario y Rosalía.<sup>4</sup> Este apellido lo vincula a los hidalgos Infantes, Silvas y Ramírez de Orellano, los que desempeñaron cargos de regidores en el ayuntamiento de Bayamo y que forjaron con su fabulosa fortuna el Marqués de Guisa, en las tierras al sur de Bayamo. En marzo de 1798, al morir doña Francisca Antonia de Silva, la segunda Marquesa de Guisa, el rico y pesado catafalco fue llevado en andas, entre otros renombrados señores de hatos de Bayamo, por don Juan Infante y Silva. Era

<sup>4</sup> Véase Olga Portuondo Zúñiga, *Liberalismo y constitucionalismo*, t.1, p. 61. Datos encontrados en el AGI. Fondo: *Ultramar*. Leg. 22.

familiar allegado del afamado regidor abogado y liberal José Infante Tamayo, del general Manuel Cedeño Infante<sup>5</sup>, quien estuvo al lado de Bolívar en la lucha por la independencia de Venezuela y del farmacéutico Pedro Manuel Maceo Infante, padre del general mambí Francisco Maceo Osorio.

Joaquín Infante estuvo casado con Candelaria Rossel, con quien tuvo dos hijos: Joaquín y Rosario. Su esposa, siendo ya viuda, funda en Bayamo el colegio El Rosario, el cual en 1855 tenía una numerosa matrícula. Este vínculo carnal lo confirma Trelles cuando apunta que un Joaquín Infante Rossel residía en Nueva Orleans en 1874, natural de Cuba, desempeñándose como comerciante y al que en 1878 se le ha permitido regresar a la Isla. A la vez se confirma que una hermana suya, María del Rosario, vivía en el pueblo de Jaruco, en la provincia de Matanzas.

Joaquín Infante es figura histórica que más bien parece un personaje episódico o cronológico de una epopeya, que arranca desde finales del siglo XVIII y llena las primeras décadas del XIX. Éste es un periodo clasificado como medular en el movimiento de las ideas que motivan interrogantes sobre la construcción de la Nueva Cuba. En el espacio enmarcado los sustratos profundos del conjunto social debatían violentamente sobre las normas sociales y su violación; los juiciosos, prejuicios, y la racionalidad del juicio; la justificación racional de la esclavitud, del Estado Colonial y de la mentalidad colonizada.

En los inicios del siglo XIX Joaquín Infante era en Bayamo un integrante de la alta sociedad. En el protocolo notarial de 1801 registra a Infante otorgando poder a favor de don Juan Antonio de Hinojosa para que lo represente en el Tribunal de la Real Audiencia, lo que parece augura que se retiraba de la sociedad bayamesa. En otros registros se apuntan sus frecuentes viajes a La Habana, tal vez en asuntos de negocios, pues ocho años más tarde se le cita como comerciante afectado por decisiones de política comercial colonial.

Su ingreso a las logias masónicas motivan a interpretar que participaba de un pensamiento diferente al de la oligarquía esclavista, pues su labor política vinculada a las conspiraciones de negros, por otro lado, el lazo con logias fundadas por inmigrantes

<sup>5</sup> Este compatriota de Infante se marchó de Bayamo en 1801 y desde 1813 se vinculó a los libertadores de Venezuela.

franceses llevan a creer en su ubicación dentro de los capitalistas nacientes que, desde la posición de ilustrados intelectuales, se veían más cerca de las capas medias que de las clases pudientes. Este punto de vista parece confirmarlo con su labor política mediante manifiestos y proclamas que redactó para darle coherencia a un movimiento independentista falto de radicalización y definición, el cual había comenzado en Cuba y se había concretado en Venezuela, es decir, en un ambiente de discusión.

Los hechos conocidos de su ambiente familiar permiten la interpretación de sus razones económicas y políticas. En Bayamo se desarrollaba una producción tabacalera muy provechosa desde el punto de vista económico, pues los vegueros y comerciantes burlaban las trabas del monopolio mediante el contrabando con holandeses, ingleses y franceses. La familia Infante participaba de esta bonanza económica, ya que en varios protocolos notariales se registra la participación de Josefa Antonia Infante Santiesteban en transacciones como venta de esclavos, especulaciones financieras, estrechamente relacionada con don Ignacio de Zarragoitia y Jáuregui, el todopoderoso Intendente General de Ejército y Real Hacienda y Administrador de Rentas Reales en la jurisdicción de Bayamo, del que varios momentos aparece como fiadora.

De don Ignacio de Zarragoitia, andaluz, se hacían los más escandalosos comentarios financieros y morales, al pintarlo como arrogante inmoral hasta el escándalo, desfachatado, travieso, de espíritu litigioso, y usurpador de los fondos públicos bajo su control. De modo que doña María Josefa Infante se enfrentaba a un personaje peligroso con mucha valentía o quizá por compromiso.

El regidor José Infante Tamayo, quien llegó a ser alcalde constitucional en 1812 y 1821, aparece como fiador del capitán Benjamín Filten, dueño de goleta, entre 1801 y 1802. Coincidentemente ésta es la fecha en que Joaquín Infante hace trámites con el mismo José Infante en Bayamo. Sin embargo, ninguno comprende asuntos de esta naturaleza, lo que evidencia su inquietud de pensamiento.

Al escapar hacia Venezuela en 1810 para no ser encarcelado en La Habana, lo hace movido por el interés de vincularse al movimiento político de ese país. Quizás también por el cosmopolismo de una ciudad como Caracas, donde existía un mayor conocimiento de las relaciones políticas de las naciones y miras más amplias sobre el estado de las colonias y de las metrópolis, que en el resto de las colonias de América. Un tiempo atrás Alejandro de Humboldt



describió como hermosas las provincias de Venezuela y de un poderoso progreso de la sociedad criolla.

La obligación de abandonar La Habana, reformadora y prometedora en los negocios, debía ser sucedida por otra ciudad provechosa que permitiera sus afanes políticos y ésta fue Caracas, donde el líder revolucionario Francisco de Miranda desarrollaba un interesante y revolucionario movimiento al que se incorporó Infante. El estudioso Kay Ayala confirma que Infante en Caracas vivió la vida activa de la Revolución, en contacto con los principales actores.<sup>6</sup>

Un detalle importante sobre el vínculo de Infante con Bolívar se deriva de un oficio que le envían en 1826 al Capitán General Dionisio de Cuba, general Vives, en el que se plantea que en una fragata inglesa ha llegado al puerto de La Habana

conducido al traidor Dr. D. Joaquín Infante, natural de Bayamo [...] persona a quien conozco [...] es persona de talento, el mayor revolucionario que puede pisar suelo cubano, con este individuo he tomado muchas veces la sopa en la isla de Jamaica donde estaba de emigrado en unión del general Bolívar de quien había sido su Auditor de Guerra; también en compañía del Gral Mariño, natural de Cumaná, con cuyas personas en una misma mesa he comido y bebido...<sup>7</sup>

La referencia indica que Infante estuvo en Jamaica, después que regresó a Cuba desde Venezuela y allí conoció los proyectos continentales del gran Libertador. Ello está en correspondencia con un cargo de envergadura en Puerto Cabello, pues había atendido las cuestiones legales y las provisiones de la revolución.

Una responsabilidad parecida desempeñó en Méjico en 1817, adonde fue en cumplimiento de misiones solidarias con el español Mina, sin embargo, su labor en este país fue cultural ya que publica una biografía de Mina y escribió una canción política. En este himno lo primero que aflora es su internacionalismo:

De tierras diferentes  
venimos a ayudaros,

<sup>6</sup> Santiago Key Ayala, *Obra selecta*, pp. 1111-1115.

<sup>7</sup> ANC. Fondo: *Asunto Político*. Leg. 120, sig. 7.

a defender valientes  
derechos los más caros...<sup>8</sup>

Durante tres meses estuvo al frente de la imprenta que trajeran en las naves que desembarcaron por Soto la Marina, en Veracruz, hasta que en noviembre de 1817 fueron derrotados y hechos prisioneros. Infante y otros libertadores fueron encerrados en el Castillo de San Juan en Veracruz y el general Mina fusilado. De esta empresa surgen las ideas que integran el trabajo sobre la emancipación de América que Infante publicara en Cádiz y que saliera a la luz posteriormente en Buenos Aires, Méjico y Caracas, alcanzando así una altura y un significado que expresan la evolución política de este cubano como ya lo acusara en otra parte de la letra de la canción citada:

Abajo los partidos  
Y toda vil pasión:  
Estando siempre unidos  
Formaremos nación.

Independencia, gloria,  
Religión, libertad:  
Grábense en nuestra historia  
Por una eternidad.

Los mozos, los ancianos  
Las mugeres también,  
Esfuerzos sobrehumanos  
Hagan hoy por su bien.<sup>9</sup>

La ideología presente en este texto ha generado premisas retóricas y correspondencias de las formas con las motivaciones ideológicas. En su batalla política Infante anuncia: “La nacionalidad, la fortuna y el bienestar de más de quince millones de almas deben, pues, sacrificarse a un puñado de monopolistas a expensas de la sangre de sus hermanos de ambos mundos; tal es la moral que se predica en este siglo de luces y de filantropía.”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Academia de la Historia de Cuba, *Joaquín Infante. Homenaje*, pp. 75-76.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 75.

Se aprecia en tal código los cambios en las estrategias retóricas puesto que su destinatario no son ya los oligarcas, su condicionamiento mental está puesto en función de los miles de guerrilleros que combaten junto a Guadalupe Victoria o los expedicionarios de Mina que se enrolaron en una empresa de sacrificio. Aquellos hombres tienen preocupaciones vinculadas al bien de muchos y no de pequeños grupos.

El 2 de diciembre de 1817 Infante y otros libertadores de la contienda mexicana llegaron encadenados a La Habana, en la goleta correo Tránsito, que hizo una parada de varios días. En ese tiempo los prisioneros fueron encerrados en la fortaleza de La Cabaña, donde se alertó sobre la extremada vigilancia que debía seguirse con los reos.

En España pronto logra ser puesto en libertad, a consecuencia de la amnistía política de 1821 y la instauración de un régimen constitucional, el que se prolonga hasta 1923. No es casual entonces que los primeros días de diciembre de 1821 se rumorara que el doctor Joaquín Infante había arribado a la villa de Bayamo. El teniente gobernador de Bayamo al informar estas noticias a la superioridad se quejaba del “progreso de las reuniones de francmasones” en la localidad y traslucía el temor de que “conspirasen contra la tranquilidad pública”.<sup>11</sup>

Después se corrió la voz de que Infante había pasado a Santiago de Cuba, por lo que el gobernador militar dispuso medidas drásticas contra el afamado revolucionario. No sólo pidió descubrir su existencia, sino que dispuso “tratar de desembarazarnos de él con la mayor presteza por lo nocivo que puede ser en estas críticas circunstancias que influyen sobre la gente inquieta”.<sup>12</sup> Es decir, el gobierno español disponía como remedio definitivo sin disimulos la desaparición del ilustre conspirador y revolucionario bayamés.

Una vez concluido el período liberal y constitucional en 1823, la reacción absolutista trata de ganar la delantera y acusa hasta al mismo obispo Espada de constitucionalista, liberal, independentista, hereje, perturbador del orden público, masón, iconoclasta y jansenista, lo que parece un rosario de malas conductas, en el lenguaje de los obcecados, contra el doctor Infante. Ya en el himno dedicado a los mexicanos Infante trazaba esa lucha permanente por el bien de todos.

<sup>11</sup> ANC. Fondo: *Asunto Político*. Leg. 19, no. 31.

<sup>12</sup> ANC. Fondo: *Asunto Político*. Leg. 112, sig. 129.

El 25 de junio de 1825 el doctor Infante regresa a La Habana, en la goleta inglesa Egeria. Parece venir de Centroamérica, concretamente de México. Desde que puso pie en tierra, los espías del general Vives lo mantenían bajo constante vigilancia. El renegado Cristóbal Carmona, uno de los vigilantes, oficia a Vives de que Infante era “capaz de poner en movimiento esta preciosa Isla”<sup>13</sup>.

Por su parte, el general Vives informaba a Madrid que Infante había desembarcado en La Habana acompañado de otros revolucionarios, cuyos nombres no había podido conocer aún, porque se mantenían “ocultos de una manera impracticable al Gobierno”<sup>14</sup>.

Después de estos informes oficiales de junio de 1825 no aparecen más noticias sobre el doctor Joaquín Infante, como si se lo hubiera tragado la tierra.

La vida y la obra política y revolucionaria de Infante son un crisol en el que descansa la nacionalidad cubana, en franco proceso de reconocerse así misma. Los debates pueden ser acalorados en relación con los puntos siguientes: si el comercio de esclavos y su explotación en la agricultura eran la fuente de ingresos más importantes de Cuba en esta época (1780); por qué se enrola el bayamés en una conspiración que convocaba a los negros y en el desarrollo planes populares; la presencia de Román de la Luz, tío de Luz y Caballeros, establece relaciones de Infante con el pensamiento de la Ilustración e influye en la figura.

El mítico Infante es un ilustrado racionalista que debe representar a esta época. En ello radica su valor como mito, en ser legítimo, significativo, en ser un coherente vínculo entre la sociedad de su tiempo y sus expresiones simbólicas. Venezuela y México le sirvieron de catarsis política, ilustrando a su vez la revelación de su verdadero latinoamericanismo.

Joaquín Infante rindió una faena a la identidad americana reconocida por la comunidad intelectual de amantes y profesionales de la historia, quienes lo han asimilado como patrimonio cultural habida cuenta de que su significado es recreado como una cota de la actitud revolucionaria de los bayameses y, en este caso, de un hombre de una penetrante inteligencia y cultura, con lo cual asciende en su interacción con la historia para formar parte de quienes forjaron los sentimientos de identidad.

<sup>13</sup> Academia de la Historia de Cuba, *Joaquín Infante. Homenaje*, p. 90.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 84.



# BAYAMO: UNA VISIÓN CULTURAL

## DE INICIOS DEL SIGLO XX

Aldo Daniel Naranjo\*

Lo primero que debemos contar es que Bayamo emergió de las guerras de independencia con una ruina total de sus otrora riquezas económicas y materiales y las diásporas de sus habitantes, hechos que fijaron en sus pobladores una visión espantosa que amenazaba con aplastarlos psicológicamente. Sin dudas, el patriotismo y la dignidad fueron cualidades potenciadas para seguir adelante ante las perspectivas de un destino mejor. Del desastre surgió la voluntad de vencer a cualquier precio, y sentir orgullo por la quema de la ciudad y la resistencia a la política de reconcentración del bárbaro general español Weyler.

En medio de la crisis de inicio del siglo XX, de la miseria general, el pueblo de Bayamo encontró refugio en los muchos elementos del folclor, la idiosincrasia criolla y la música tradicional. Frente a la neocolonización económica, política y cultural imperialista, los bayameses no se olvidaron de poner en primer plano, como venían haciendo desde siglos atrás, los valores de la cubanía tan legítimos y vigorosos como el Himno Nacional y la bandera de Céspedes. Pero también tuvieron que tener en cuenta aquellos nuevos valores de que era portador el proceso modernizador puesto en marcha por las relaciones capitalistas.

De las tradicionales fiestas populares bayamesas se mantuvieron las de Reyes (6 de enero), la Virgen de la Candelaria (4 de febrero), San Juan (24 de junio), Santa Ana (26 de julio) y San Salvador (6 de agosto). Durante estos días, los alrededores de las plazas de los distintos pueblos y caseríos de la región se llenaban de kioscos, construidos de guano y yaguas, para la venta de cerdos asados, empanadillas y bebidas, al tiempo que se disfrutaba del baño en el río y las competencias de nado, entre otras actividades públicas.

\* Crítico literario cubano, especialista en dramaturgia.

En la vida espiritual se destacó la actuación de dos orquestas bailables, la de Rafael Cabrera Martínez y la de Joaquín Batista Ramírez. Ambos músicos procedían de la famosa orquesta del maestro Manuel Muñoz, que tuvo el mérito de instrumentar y tocar en muchas ocasiones el Himno Nacional. Estas agrupaciones tomaban parte en las retretas cada domingo en la Plaza de la Revolución, animaban espectáculos y películas silentes y recibían a visitas de personalidades importantes a Bayamo.

Devendría un significativo profesor de música Benjamín Muñoz Ginarte, quien aprendió el violín con su padre Manuel Muñoz. En 1901 encontró empleo en una compañía italiana de ópera, con la que luego viajó por varios países de América Latina. En 1911 obtuvo el título de ingeniero agrónomo, pero no encontró trabajo, teniendo que ganarse la vida como músico.

En el croquis cultural, como elemento sustancial, en febrero de 1900 apareció el periódico *El Eco*, con una salida semanal y llenaba sus páginas de muchos anuncios comerciales. Poco después surgió el periodiquito *El Triunfo*, más bien vinculado a las actividades electivas parciales convocadas para mediados de ese año.

Desde inicio de siglo llegaron bicicletas, el transporte automotor y otros modelos de coches de lujo. Cada uno de ellos ha cambiado y evolucionado en respuesta a los deseos de los consumidores, las condiciones económicas y las nuevas tecnologías.

De los nuevos coches constituyeron sensación el modelo *Duquesa*, francés, encargado a París por el comerciante José Alonso Fernández y traído a la urbe por Fernando Carranza, y un modelo americano, tipo diligencia, introducido por Luis Tornés. Más adelante entraron de otros talantes, como el *Mirlot* inglés. Estuvieron entre los primeros cocheros Pedro Méndez, José Oliva, Nene Guevara y Manuel Vázquez.

El ambiente bayamés se esforzaba por ser cada día más culto. En 1902 el alcalde Porfirio A. Bonet, un hombre de muchas lecturas, gestionó la fundación de una biblioteca para la que adquirió más de seis mil libros. La inauguró en la misma sede de la alcaldía municipal. Empero, el sucesor Francisco Estrada Meriño, no puso todo el celo que merecía la institución, propiciando la pérdida del módulo del textos. Tardarían muchos años para contar con un espacio de esta naturaleza.

De la colonia el abogado Manuel Amargós heredó la imprenta Oriente, y junto a Carlos Arrevola sacó en ella el periódico *El*

*Oriente*. En abril de 1906 La Liga Agraria, presidida por el conservador Benjamín Ramírez, fundaría su propio órgano denominado *El Bayamés*, bajo la dirección de Rafael Valero. En octubre de 1907 Manuel Amargós puso en circulación *La Voz de Pueblo* con salida bisemanal. Dos años después, en abril de 1909, el mismo Amargós publicó el semanario *El Fénix*, de información e intereses generales. Y en 1911 salió *La Regeneración*, de Santiago Palacios, como diario político independiente.

Por estos tiempos también circulaban otros periódicos: *El Eco de Bayamo*, dirigido por Carlos Pascual Sánchez, *El Diluvio*, de Elías Vázquez. De *El Paladín* y *La Opinión* no se han podido encontrar los directivos.

Gracias a la introducción de las máquinas rotativas y las fotografías el periodismo tuvo una vida más amplia. En general, los periódicos tuvieron más páginas, más elementos noticiosos y más anuncios comerciales.

En sentido general, en la etapa de 1902 a 1912 se gestó una prensa de naturaleza política y mercantil que potenciaba los más legítimos valores nacionales, la riqueza doméstica y, a la vez, muestra la presencia de elevadas inquietudes culturales e intelectuales de una juventud deseosa del mejoramiento de Bayamo en todos los órdenes.

## Pérdidas sensibles y nuevos libros

El 7 de diciembre de 1905 falleció el escritor y pedagogo José María Izaguirre, quien estuvo en la histórica Constitución de Guáimaro, fundó la Escuela Normal de Maestros de Guatemala, escribió poesías y memorias sobre la Guerra Grande.

En 1911 fallecieron dos extraordinarios poetas y patriotas bayameses: el 2 de agosto el cultísimo José Joaquín Palma, en Guatemala, autor del Himno Nacional de ese país centroamericano; y el 21 de diciembre Pedro Martínez Freyre, en La Habana, el creador del *Himno Holguinero*. Las composiciones poéticas de ambos denotan un marcado carácter patriótico y ansias de libertad.

En las labores literarias debe señalarse las valiosas obras publicadas por Fernando Figueredo Socarrás, entre ellas en 1902 el libro *La Revolución de Yara*, con prólogo del ilustre general bayamés Pedro Martínez Freyre, así como los textos de Eladio



Aguilera Rojas, que en 1909 dio a la publicidad el valiosísimo título *Francisco Vicente Aguilera y la Revolución Cubana de 1868*, encaminada a resaltar las virtudes de su padre, el general Francisco V. Aguilera.

## Otros cambios culturales

El 16 de mayo de 1909 nacía la sociedad de recreo La Colonia Española, que agrupaba a los españoles y cubanos del municipio, siendo su primer presidente Antonio Villar López. Era su finalidad brindar gozo y recreo a sus socios y elevar el nivel cultural a través de la lectura de la prensa y obras literarias.

Al mes siguiente, en junio, los hacendados crearon la sociedad El Liceo, regentada por el español Antonio Feijoo, con vista a la instrucción y el recreo de sus miembros. En los salones de las sociedades se preparaban bailes, escuchaban conferencias y jugaban el póker, dominó, ajedrez y barajas españolas y americanas.

En 1910 llegó a Bayamo la primera película en equipos de 16 mm. Presumiblemente, la primera exhibición tuvo lugar en la Iglesia San José, en la calle Saco. Más adelante, el empresario Joaquín Martí arrendó el Teatro Oriente para las funciones cinematográficas.

En 1912 fue creado el Instituto de la Música de Bayamo, dirigido por el pianista Pedro Pons, graduado el conservatorio de Park, en Filadelfia. En este plantel los alumnos recibían piano, violín y guitarra. De su seno salieron músicos de la talla de Catalino Arjona Guillén y Rafael Cabrera Boza.

Bajo tales atrevimientos sociales y culturales Bayamo poco a poco iba saliendo de su estado de ruina y frustración, dando paso a una postura más liberal y progresista. El horizonte estaba permeado de la exaltación de los valores culturales propios, y por la creación de otros más sólidos mediante la prensa, el teatro y la literatura.

De ahora en adelante la vida cultural tuvo como denominador común el avance hacia metas superiores en el plano espiritual de la sociedad, una mayor inserción en las motivaciones sociales, por supuesto, teniendo como trasfondo las incidencias del panorama neocolonial. Los habitantes de Bayamo no eran ajenos al acontecer nacional e internacional a pesar de sus aires aldeanos, e impregnaban a cada una de actividades de un fuerte saber nacionalista.

El 9 de mayo de 1913 se fusionaron las agrupaciones de Cabrera y Batista, dando lugar a una respetable orquesta. Tres años después, en 1916, el alcalde Gilberto Santiesteban alentó la formación de la Banda Municipal y le asignó un sueldo de \$ 25.00 a cada músico; además, en el presupuesto fijó una casilla de \$ 100.00 pesos para gastos de “espectáculos públicos”. Institución de prestigio, la banda dependía del gobierno respondiendo a todas sus solicitudes y de las diversas sociedades de recreo. El maestro Cabrera compuso excelentes obras, entre ellas “Marcha Fúnebre” y “Danza Libre”.

Entre los violinistas de la banda descollaron los hermanos Catalino y César Arjona Guillén, el joven Rafael Cabrera Boza y Eulicer Salcedo. Ellos muchas veces actuaban solos animando veladas y películas silentes.

En 1911 vio la luz la revista ilustrada *Hojas y Flores*, dirigida por el poeta Francisco Lavernia, siendo su redactor principal el periodista Luis Tablada Mojena. Era editada en la imprenta Mercedes y aparecía todos los miércoles.

Esta publicación aglutinó a los jóvenes más entusiastas de la ciudad con el objetivo de incentivar la vida cultural de la región, divulgar la historia de Bayamo y revivir el espíritu patriótico del pueblo. Dentro de este grupo se destacaron Rafael Valero, Jesús Masdeu Reyes, Ángel Cañete, Fernando Figueredo, Antolino Ceño, Pedro Sánchez y Ernesto Ramis.

En sus páginas se publicaron trabajos literarios, políticos e históricos. En la sección “Bayameses ilustres” aparecieron semblanzas sobre Carlos Manuel de Céspedes, Perucho Figueredo y Francisco Vicente Aguilera.

Aunque no contó con respaldo de las clases adineradas de la región, sobrevivía gracias a algunos anuncios y la contribución personal de sus promotores, lo que muchas veces originó irregularidades en su edición. En varios momentos la dirigieron Luis Fabré Yero y Luis Tablada.

Por falta de recursos, a fines de 1913, esta importante revista desapareció. Ella tuvo el mérito de reflejar una época llena de vicisitudes y conflictos, de falta de promoción de la cultura. En tal camino no habría otro proyecto similar hasta 1921 que vio a la luz la *Revista Municipal*.

## Aire trovadoresco

La guitarra y el alegre trovador de nuevo estremecían las calles de la ciudad, siendo los más admirados Leandro Tamayo, Eleusipo Ramírez y Anselmo Espinosa. En sus canciones mantenían viva la tradición mambisa de independencia y libertad.

A partir de 1916 la trova experimentó un gran auge con muy buenos amantes del género, entre ellos Manuel Delgado, *El Trova*, José Banderas y Manuel La O, más conocido por *Pimpo*. De nuevo las noches bayamesas se llenaban de canciones y las dulces serenatas. Por estos tiempos gustaba visitar Bayamo el trovador santiaguero Sindo Garay acompañado de su hijo Guarionex.

Una mañana de febrero de 1918 en la casa de Eleusipo Ramírez, contemplando en el patio un pedazo de paredón ennegrecido por el incendio de la ciudad a la voluntad de sus heroicos hijos, Sindo creó los inmortales versos de *La bayamesa*, dedicada a la ternura y el sacrificio de las mujeres revolucionarias. De esta pieza diría: “Yo tenía ya muchísimas obras, pero ésta representó algo especial para mí. Cuando la cantaba me sentía más cubano y patriota.”

El estreno de *La bayamesa* fue en el teatro Bayamo, viviendo aquel momento la taquillera y el pianista Chucho Marín, que amenizaba las películas. Solamente se recaudaron cuarenta centavos. Pero luego, cuando la canción comenzó a calar en el sentimiento de los bayameses se le solicitaba a Sindo en todas las descargas. Una vez concluida esta “temporadita” todos los cantores locales se reunieron y dieron un bello homenaje al destacado compositor. Desde entonces, como el mismo Sindo ha dicho, esta obra fue la más famosa por él compuesta.

El destacado trovador Sindo Garay seguía pasando sus “temporaditas” en Bayamo, acompañado de su hijo Guarionex, devenido un excelente intérprete. Este movimiento de la trova mantenía en la localidad una buena salud, pues aparecieron nuevos valores como Francisco Boza Salazar, Liduvina Tamayo Lastre, Teodoro López y Manuel Ocaña, *Papito*.

## Teatros y cines

En 1918 el emprendedor Gilberto Santiesteban construyó el colosal teatro-cine Bayamo, con una capacidad de ochocientos espec-

tadores, en palcos y lunetas, en esta modalidad le siguió el Teatro Popular de Miguel Mediaceja, que era al aire libre. Por las tablas desfilaron grandes compañías de dramas y comedias, cantantes y bailarinas. En julio de 1919 la Compañía de Serrador Martí presentó la comedia *Papá Labounard*, de Mr. Aycard, y el drama *Marianela* de Benito Pérez Galdós, con arreglo de los hermanos Quinteros. La prensa las calificó de piezas finas y excelentes y brindadas con gran calidad histriónica.

Los empresarios de los cinemas buscaban proyectar las películas de última actualidad. El 1° de julio de 1919 un comentarista del periódico *La Polémica* opinaba que la cinta *Castaña de oro* era la más soberbia llegada a Bayamo hasta ese momento. En los siguientes días pasaron el drama *La rueda de la fortuna*, otra pieza de excelente factura.

Los periódicos locales mantenían secciones fijas sobre cine, mediante las cuales los lectores conocían sobre los filmes y las casas productoras, así como breves comentarios sobre su calidad, con una pobre visión estética y técnica.

## La poesía

El reino de la poesía era dominado por Micaela del Castillo Estrada y las jóvenes María Luisa Milanés y María Luisa Catasús Fajardo, las que cultivaron con sus bellas y profundas composiciones. En menor cuantía aparecieron versos de autores locales como Ángel Porto, Jesús Pérez, Ángel Siogel, Eustaquio Millán, Ángel Arrebola, Juan Jerez Villareal, Manuel Estrada Estrada, N. Díaz Escoba, Felipe Correoso, Francisco Domínguez y la santiaguera Mariblanca Sabas Alomá.

Aunque nacida en la hacienda Palmerito, Jiguani, la Milanés desde niña vivió en la ciudad de Bayamo. De una multifacética cultura, tenía un cabal conocimiento de los poetas clásicos y contemporáneos, realizando traducciones del dominio del inglés y el francés.

A la pluma de la Milanés se debieron poemas formidables como “Nocturnos”, “La incomprensión”, “Ecce homo” y “Ya no me voy”, entre muchos otros.

Según el escritor Luis Felipe Rodríguez (Manzanillo, 1884) un buen día aparecieron en la revista literaria *Orto* de Manzanillo unos versos sencillos y bellos que acusaban “un puro espíritu

de artista intensamente cultivado”. Eran firmados por *Liana de Lux*, el seudónimo de María Luisa, cuya poesía penetraba con maestría en los complejos matices del alma humana.

La inconformidad con lo escrito y el afán de pulir cada verso la llevaban a pulverizar sus creaciones. Al respecto señaló en su *Autobiografía*: “...adquirí la costumbre de destruir lo que escribía con la esperanza de volver a hacerlo mejor. Costumbre que conservo aunque quizás no siempre bajo ese punto de vista.”

Por su parte, la catases dio a conocer en la revista *Orto* sus poemas “Obra de amor”, “Pétalos” y “El Águila”. Usó el seudónimo de *Nubia*.

En septiembre de 1912 María Luisa tuvo un matrimonio a disgusto de sus padres y con un amor infinito que no fue correspondido. Desde entonces sobrevino la desventura y el tormento. En una terrible metáfora dijo que arrastraba en su alma una “blanca piedra no pulida”. Buscó refugio en las letras cultivando versos, cuentos y ensayos.

Sin embargo, la original poetisa no pudo soportar la “grande cruz” de su vida amorosa y de una sociedad hostil. El 9 de octubre de 1919 decidió acabar con su vía crucis con tres disparos en el estómago. Así perdía la cultura cubana y la bayamesa, en particular, una de sus más legítimas esperanzas de gloria en el campo poético, llamada con justeza la Avellaneda moderna.

El 31 de mayo de 1920 la revista *Orto* dio a conocer parte de su producción literaria rescatada de la prensa y de familias bayamesas, con opiniones de poetas y críticos de esos tiempos. Mucho hizo por la divulgación de su obra el escritor dominicano Federico Henríquez y Carvajal, quien exaltaba: “Nuestra María Luisa Milanés es una poetisa de genio e inspiración potentes, que puede rivalizarse perfectamente con otras versificadoras de nuestro continente ya unguidas por la fama. Ella es tierna y delicada como Juana de Ibarbourou, docta y profunda como Gabriela Mistral, lírica y sensitiva como Alfonsina Storni y dolorosa y atormentada como la Delmira Agustini.”

En 1924 apareció el poemario *Girones del alma*, de la autoría de la Catasús, el que tuvo muy buena acogida por la crítica. Su poesía lleva un espíritu rebelde de alguien que no logró adaptarse a la época y tuvo muchas insatisfacciones.

## El periodismo

El que tuvo una sistemática atención fue el periodismo, el cual se animaba bastante en los períodos de elecciones. En 1912 apareció el diario liberal *Bayamo* dirigido por Jesús Masdeu Reyes hasta 1917 en que el destacado periodista marchó para La Habana, siendo sustituido por Blas A. Domínguez. Este órgano en 1920 pasó a cargo de Rafael Figueredo y en 1924 del procurador público Juan Castillo Suárez. En sus páginas aparecieron las crónicas sociales de Augusto A. Fabrè y sonados artículos políticos de Héctor Gonzáles Plana. En su sección folletín se publicaron varias novelas, entre ellas *La hora negra*.

El diario independiente *La Regeneración* de Santiago Palacio, en mayo de 1912 devino vocero del Partido Conservador. Este órgano fue el primero en publicar las aspiraciones a la reelección presidencial del general Mario García Menocal.

En 1917 pasó a dirigir este diario el brigadier separatista Calixto García Enamorado, representante al Congreso Nacional por Oriente. Incluyó secciones de carácter literario, publicando entre otras, la famosa novela *Quo Vadis y Dolores*.

En los períodos de efervescencia política veían a la luz varios periódicos de una u otra tendencia partidaria, casi todos de 4 páginas y 6 columnas, entre ellos pueden contarse: El semanario *El Combate* (17 de julio de 1912) del liberal José Narciso Milanés; *La Opinión* (1912); *El Paladín* (10 de octubre de 1912) creado por el conservador Blas A. Domínguez; El semanario *Juventud* (1914); *El Káiser* (1914) de Eustaquio Reyes; *El dictamen* (1915) fundado por el liberal José Maceo Verdecía; *El Heraldo de Bayamo* (1917) creado por el representante conservador Olimpo Fonseca; *El Heraldo de Oriente* (1919) a cargo del liberal Manuel de la Guardia Serrano; y *La Polémica* (1919) rectorado por Juan Jerez Villarreal.

## El pueblo preserva sus valores

En el ámbito de la cultura estaba una fuerza vital para hacer renacer lo mejor de la nacionalidad cubana, para conservar las tradiciones patrióticas y singularizar a Bayamo, cuna y orgullo de próceres, músicos, poetas y periodistas de gran fama. Algunos, los más sensibles, percibieron el fermento e hicieron grandes esfuerzos para encausarlos por el camino correcto.

Los promotores de la cultura, los artistas y literatos durante toda esta época tuvieron que vivir en permanente desamparo, sin protección ni apoyo por parte del Estado. Desapareció la Biblioteca Municipal por falta de presupuesto, y no se inauguraron ni academias de arte y letras, ni museos, ni galerías de arte. Los verdaderos valores de nuestra cultura se mantenían en el seno del pueblo, el que no tenía mecanismos para crear instituciones culturales estatales, pero sí para preservarlas en lo más hondo de su corazón.

## PARA PODER SEGUIR LAS HUELLAS DEL

### MAESTRO Y CREADOR: DON CARLOS

#### SOLÓRZANO. NOTAS Y TAREAS PENDIENTES<sup>1</sup>

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri\*

Todo el teatro del mundo tiene como entraña la lucha entre el bien y el mal. En mi caso, si le parece irreverente, es porque alude a sistemas prácticos, jerarquías de orden religioso...

He sido calificado algunas veces de blasfemo y otras de profundamente religioso... [Y] debo confesar que tengo un sentimiento religioso muy acendrado...

Me siento lo que soy; guatemalteco-mexicano. He vivido la mejor parte de mi vida en México, aquí he construido mi hogar y he escrito lo que llevo escrito, pero mis raíces están en Guatemala, unas raíces que a veces duelen, se vuelven tirantes, que sólo descansan, pienso yo, al ser enterrado después de muerto en la misma tierra que nutrió nuestra infancia.

Me siento igualmente angustiado al dictar cátedra, o al escribir teatro, novela o ensayo. Sin esta angustia no creo que pueda explicarse la vida de un escritor.<sup>2</sup>

[Esto dijo don Carlos Solórzano, entre otras cosas, a propósito de él mismo en una entrevista que le hicieron en junio de 2003 y que define lo que ha sido su biografía intelectual y sus

<sup>1</sup> Texto leído en el homenaje a Carlos Solórzano en su aniversario 90 y en sus 55 años de labor docente. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2010.

\* Profesor-investigador de la UAM-A/UNAM-AMIT.

<sup>2</sup> Juan Carlos Lemus, "Entrevista a Carlos Solórzano", *Prensa Libre*, 8 de junio de 2003, Guatemala. [<http://www.literaturaguatemala.org/entrevistacarlossolorzano.htm>]. Consúltese también esta dirección electrónica: <http://www.literaturaguatemala.org/solorzano.htm>



inquietudes artísticas, como palabras y espíritu que nos nutrieron como estudiantes de teatro hace ya algunos años, y que nos han seguido iluminando el camino. Hemos tenido la suerte de compartir las huellas que el creador y maestro fue marcando, tanto como dramaturgo en particular, como hombre de letras y de teatro en general.

Profesor Emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México (1985), Premio Universidad Nacional (1989) y Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias (1989) que otorga el gobierno de su país natal, Guatemala. Junto con Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, se le considera uno de los pilares de la creación literaria guatemalteca; en particular en el campo de la dramaturgia. Lo cual no es decir poca cosa. Solórzano radica en México desde 1939 y en México se le considera uno de los fundadores del teatro universitario de la UNAM, en el que fungió como director a lo largo de diez años (1952-1962).

La labor intelectual de Carlos Solórzano es de un muy amplio espectro. Cuando hablamos de él, y le rendimos homenaje por sus más de cincuenta años de trabajo, podemos estar refiriéndonos a su obra novelística, o a sus obras dramáticas, a su labor como funcionario cultural e impulsor del teatro universitario y de instituciones teatrales, o a sus contribuciones al estudio e investigación del teatro latinoamericano. O simple y llanamente por su generosa labor como docente universitario en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. ¿Qué sería lo que lo distingue y lo define más claramente? Carlos Solórzano es, creo yo, esa amalgama de vocaciones y de inquietudes intelectuales; al mismo tiempo que el hombre que a lo largo de décadas supo compartir con decenas de generaciones el conocimiento y, más aún, la curiosidad y el deseo de saber.

Sus obras dramáticas, desde *Beatriz la sin ventura*, pasando por *Las manos de Dios*, así como su teatro breve, en particular *Los fantoches* y *Cruce de vías*, nos ofrecen una visión dura y amarga de la realidad humana, en donde la carga religiosa resulta un fardo para la libertad de pensamiento y de creación. Su teatro, sin perder raíces populares, y su sentido político latinoamericano, se ubica dentro de las corrientes de teatro existencialista y, por momentos, del absurdo. Muy cercano a autores de la posguerra como Albert Camus y el propio Sartre; aunque Solórzano reconoce en sí mismo una gran influencia del dramaturgo flamenco Michel de Ghelderode.

Nunca pensé que habría de tener de nueva cuenta la honra de estar en la mesa de homenaje a Carlos Solórzano. No cabe duda que José Martí tenía razón: "Honrar honra"<sup>3</sup>.

He tenido el honor de impartir en esta Facultad la asignatura de Teatro Mexicano que tuvo a su cargo el doctor Solórzano durante muchos años. Debo decir que hace poco tiempo fui nombrado Presidente de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, la AMIT por sus siglas, de la que Don Carlos Solórzano es Presidente honorario; pues justamente fue bajo su interés y auspicios que en México se creó una institución que pudiese agrupar el trabajo de investigación académica que se realiza en nuestro país en torno del teatro, su historia, su teoría y sus lenguajes. Su presencia como figura prominente de la investigación y la valoración sobre el teatro hispanoamericano del siglo XX en el Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO, fueron clave para la fundación de la Asociación, así como la presencia y el interés de muchos de sus discípulos todo lo cual ha hecho que la AMIT sea una institución consolidada con más de quince años de promoción y divulgación de la investigación y el quehacer teatral en México.

<sup>3</sup> A continuación transcribo el texto que presenta el Homenaje al maestro: "La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro rinden homenaje a Carlos Solórzano, Profesor Emérito y uno de los pilares fundamentales del Teatro universitario en su 90 Aniversario y sus 55 años de docencia. Carlos Solórzano, incansable dramaturgo, investigador, docente, promotor y difusor de la cultura y del teatro iberoamericano a lo largo de toda una vida dedicada al teatro, ha dejado una huella imborrable en numerosas generaciones de alumnos y colaboradores que fueron beneficiados con sus concepciones innovadoras sobre el teatro latinoamericano, al dirigir la puesta en escena de un repertorio moderno y renovador de obras seleccionadas (y en ocasiones incluso escritas o traducidas) por él mismo. Con la Compañía de Teatro Universitario de la UNAM, escenificó importantes obras de Samuel Beckett, Albert Camus, Emilio Carballido, Leonora Carrington, Christopher Fry, Michel Ghelderode, Eugene Ionesco, Franz Kafka, Alfred de Musset, Luigi Pirandello, Irwin Shaw, entre otros. La invaluable labor realizada por el doctor Solórzano para promover el teatro universitario en nuestro país se desarrolló también a través de la incorporación de nuevos discursos escénicos a la educación, en lo que influyó de manera notable su brillante asimilación de las ideas de la pléyade de directores de escena internacionales que llegaron a México como resultado de la Segunda Guerra Mundial (tales como Charles y Luisa Rooner, Max Aub, Francisco Petrone, André Moreau, Allan Lewis y Antonio Passy). Asimismo, contribuyó decisivamente a enriquecer el teatro nacional por medio de su propio ejercicio dramático, que introdujo nuevos modelos de escritura".

En marzo de 1999, durante las celebraciones del cincuentenario del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, Carlos Solórzano impartió una conferencia en donde pormenorizó su experiencia en los avatares del teatro universitario. Muchos estudiantes quedaron sorprendidos al saber que ese dramaturgo de origen guatemalteco, cuyas obras de teatro conocían bastante bien, era uno de los impulsores de la licenciatura que ellos estudiaban, que por sus cursos sobre teatro mexicano y latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM pasaron muchos de los creadores del teatro mexicano actual y que, por añadidura, era él quien había impulsado el teatro universitario en los años cincuenta y que a él se debía uno de los momentos más significativos de la licenciatura en literatura dramática y teatro, en los años setenta cuando fue nombrado su coordinador. También es bueno recordar que cuando Solórzano fungió como director del Teatro de la Nación en el sexenio de José López Portillo, promovió espectáculos con estudiantes y egresados de la carrera en literatura dramática y teatro de la UNAM en condiciones de teatro profesional (cómo olvidar los montajes de *La dama duende* de Calderón de la Barca, *No es cordero que es cordera*, la paráfrasis shakesperiana de León Felipe, o el espectáculo de *Commedia dell'Arte El marido*). Espectáculos que mostraron el camino del trabajo escénico a decenas de estudiantes que son parte del teatro, el cine y la televisión que actualmente se realiza en el país.

Carlos Solórzano sigue vivo y presente en su estética teatral como dramaturgo, su filosofía y su práctica docente y de investigación, y desde luego, en su interés por vincular al teatro mexicano con el de América Latina. Su trabajo ha dejado huella tanto en las actuales generaciones de estudiantes de teatro, como en muchos actores, directores y dramaturgos que tuvieron en él la guía, el apoyo y el impulso del maestro del arte dramático.

Vale la pena hacer una somera revisión de algunos de los trabajos de licenciatura, maestría y posgrado que el Dr. Solórzano ha dirigido a lo largo de los años aquí en la Facultad y que hoy en día se nos muestran como estudios de alto nivel, no sólo por los títulos y temas abordados, sino también por sus autores, muchos de los cuales han ganado ya un prestigio académico. Citemos algunos de ellos, que extraemos del catálogo de tesis de la biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras:

- Furlong De La Garza, Rafael. *El tema del cautiverio en el teatro de Cervantes* (1986).
- Cervantes Hernandez, Carlos. *El teatro cubano del siglo XX. Evolución y revolución* (1988).
- China Rodríguez, Rosa María. *Puerto Rico en la obra dramática de Luis Rafael Sánchez: sus antecedentes históricos y culturales* (1990).
- Lopera García, Amado de Jesús. *Pablo Salinas o la múltiple expresión de la realidad mexicana a través del teatro* (1986).
- Alardín, Carmen. *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro* (1987)
- Argudín Vázquez, Yolanda. *Lo mexicano en los textos dramáticos de Xavier Villaurrutia* (1986).
- Weisz Carrington, Harold Gabriel. *La máscara de Genet* (1975).
- Hernandez Sandoval, Adriana María. *El humor: su presencia en cinco autores mexicanos de posguerra* (1975).
- Millán García, Manuel. *La fusión del teatro indígena prehispánico y el auto sacramental español en el teatro latinoamericano actual* (1972).

De manera que, si bien hemos seguido las trazas que en la labor docente ha realizado el Dr. Solórzano, también es cierto que es importante pensar en consolidar como universitarios y como miembros de la comunidad académica de esta Facultad, todos estos años de esfuerzo y trabajo. En los últimos dos años el colega y, ya al fin, profesor de tiempo completo de la facultad, Óscar Armando García Gutiérrez, desarrolló junto con Carlos Solórzano un nuevo Seminario de Teatro Latinoamericano del que surgió una nueva antología de textos dramáticos que la Facultad pronto dará a la luz pública.

En estos momentos nos encontramos planeando y preparando, entre el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", CITRU, y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, AMIT, un ciclo de conferencias en honor a Carlos Solórzano, que estarán orientadas a reflexionar sobre los modelos y experiencias de historiografía del teatro hispanoamericano. Creo que estas actividades bien podrían constituirse como un excelente punto de partida para la creación de una Cátedra en la Facultad dedicada al teatro latinoamericano, que lleve por nombre el de nuestro guía y homenajeado del día

de hoy, Don Carlos Solórzano. Es bueno honrar a nuestros maestros y a aquellos que nos formaron, pero desde luego, es mejor continuar su labor y enriquecer el trabajo que hace ya más de cincuenta años en esta Facultad se emprendió, y poder así, mantener viva la memoria y tener el espacio firme para seguir por muchos años más las huellas de nuestro maestro.

## SOBRE LAS PROPORCIONES EN LA VIDA Y LA LITERATURA

Jelena Rastović\*

Algunos fragmentos de la prosa oral del maestro Juan José Arreola se encuentran atesorados en un librito de Jorge Arturo Ojeda, *La palabra educación*. Se trata de uno de esos libros no tan frecuentes que han salido a la luz como fruto del homenaje al talento ajeno; de la intención del compilador de conservar, recordar, divulgar, invitar a la reflexión y el diálogo sobre lo que alguna vez dijo el maestro. Por otro lado, al tratarse sólo de unos fragmentos, la característica principal de esos textos, de esas cláusulas absolutas, es la brevedad que encierra la riqueza del significado, la naturalidad y viveza del lenguaje hablado: me refiero a las cualidades de una forma literaria. Hay quienes no sólo prefieren las formas cortas (tanto de ficción como de prosa), sino arguyen que éstas son mucho más *literarias*: existen para ser leídas por placer.

En uno de esos fragmentos, Arreola se refirió a la megalomanía como un padecimiento que el hombre sufre por su pretensión de ser más de lo que es:

El hombre ha pretendido sobrepasar su tamaño natural. El error de nuestra civilización y nuestra historia está en la pérdida de las proporciones. El hombre ya no vive a una escala natural con sus propios ideales en el medio ambiente que lo rodea, y padece megalomanía, el delirio de grandeza.

La reconocible perspicacia arreolana al notar lo obvio en lo que nadie ve –el problema somos nosotros mismos–, va de la mano con una forma de texto o discurso breve, que de un modo espléndido encierra el pensamiento sobre el delirio de grandeza, la megalomanía. Asombrosamente, otro escritor, el serbio Nebojša

\* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

Vasović, también se expresó sobre el delirio de grandeza, pero se refirió a la megalomanía psicológica de los que se proponen la lectura de obras profusas y complejas:

Hoy existe una vergüenza por gozar de las formas literarias breves, vergüenza que descubre una especie de megalomanía psicológica de nuestros contemporáneos, que quisieran ocuparse exclusivamente de las formas complejas y las obras profusas; las obras que exigen una gran habilidad de entendimiento. El lector de un libro de cuentos cortos o de apuntes no puede tomar la pose de un intérprete de pensamientos profundos. El lector de una novela, sin esta pose, es inimaginable. Sin duda, hoy la lectura es cada vez menos un placer y cada vez más el ejercicio de la megalomanía psicológica, la competencia inconsciente con los demás en la comprensión de algo que, en última instancia, no nos interesa.

Leer y reconocer a un escritor bajo la luz del otro lleva a una coincidencia curiosa: en ambos escritores, del conocimiento y el sentir profundo de la naturaleza humana provienen la misma inclinación y el acercamiento a determinados temas, una postura ironizante y la elegancia y belleza del estilo, que reside en decir mucho en pocas palabras. Ésa es suficiente razón para hacer una lectura de ambos, sin la ambición de esperar más allá de lo que son sus textos: formas breves en prosa, ocurrencias inteligentes, sugestivas puntadas. La presente selección surge de la recopilación de fragmentos de prosa oral de Arreola, hecha por Jorge Arturo Ojeda en el libro *La palabra educación*, y de los *Diarios 1* de Vasović, que traduje del serbio para esta ocasión. Al final de cada fragmento, para identificar al autor, el lector encontrará entre corchetes las iniciales de Juan José Arreola: [JJA], y de Nebojša Vasović: [NV].

## Apuntes y fragmentos

Lo más difícil es aceptar lo obvio. Nada anula tanto nuestra libertad como la obviedad. [NV]

\*

En el interior de cada hombre vive un hombre pequeño. Vive hasta morir. Lo demás son ideales. [NV]

\*

La mayor de las obras no debe ser para nosotros un idolo. Debemos respetar lo que no comprendemos, pero nunca venerarlo. [JA]

\*

Alguna vez los escritores tenían destino. Hoy tienen poética. [NV]

\*

Espero el renacimiento del amor a las plantas y a los animales, el apogeo del *hobby*, que es un renuevo doméstico de la aplicación de la mano artesanal. Necesitamos relacionar el espíritu y la materia, y no dejar al espíritu en esa vagancia que aunque nos haya producido buena música y buena poesía nos ha costado también tantos delirios de grandeza. El espíritu se ha vuelto un falso truchimán, un lenguaraz que pervierte el mensaje porque no lo subordina a la vida. [JA]

\*

Cuidado con los jóvenes escritores: ellos, por regla general, son unos maniáticos que quisieran evitar la vida mediante la escritura. [NV]

\*

La palabra original es una etiqueta, una ficha significativa que menciona un objeto o una acción, pero después viene la maravilla del lenguaje que se va haciendo más impreciso, las palabras se van enriqueciendo de sentido: se va creando una ambigüedad que nace de la contigüidad, a tal grado que toda frase significa más cuando está bien hecha y ordenada, significa mucho más que la suma de los elementos significantes de cada palabra. La poesía y la buena prosa son poéticas cuando reproducen un movimiento interior. Me gusta pensar en el lenguaje como un elemento conductor que trasmite altas tensiones espirituales. [JA]

\*

La paciencia es la manera en que el hombre espiritual pospone su espiritualidad para mañana. [NV]



\*

Musil sufrió tanto para finalizar su novela *El hombre sin atributos* –que había alcanzado ya las 2,000 páginas–, que un tiempo pensó terminarla simplemente en medio de una oración, con una pura coma. En una de las novelas más ambiciosas de la literatura moderna, Musil casi concluyó con una ocurrencia infantil, más apropiada para un novato que para un escritor serio. [NV]

\*

Su cuento quedó inconcluso. Se lo llevó consigo a la tumba para trabajar un poco más sobre algunos detalles estilísticos. [NV]

\*

El relato y el cuento son frutos que brotan de la experiencia más primitiva y elemental. El hombre cuenta siempre lo que le sucede y así opera sobre la realidad, la calibra y la tiñe con diversa emoción. Cuando el hecho personal atañe a gran número de personas (expedición de cacería, batalla o impresionante fenómeno de la naturaleza), surgen muchos y contradictorios narradores. Aparece después el hombre de talento que adivina en las parciales versiones un todo orgánico y armonioso que se resuelve en la obra de su genio particular. A través del aeda, la tradición y la leyenda se han hecho una rapsodia inmutable. [JJA]

\*

Nuestras vidas son cuento, nuestros mitos son cuento, nuestra historia es cuento, incluso nuestros sueños son los fragmentos de un cuento inconcluso. ¿De dónde surgió la idea de que podríamos tener algo sin la narración y sus clichés? [NV]

\*

Epitafio para un poeta narcisista: “Aquí yace un señor fino que, antes de su muerte, nunca estuvo en la tumba.” [NV]

\*

El hombre tiene una nostalgia de la creación; no se conforma con vivir sino que también necesita crear. El artista tiene como fin primario su propia manifestación y como secundario la comunicación atrayente y emotiva. [JJA]

\*

— Lo que nos dicen los artistas ya lo sabíamos sin ellos.

— Es muy probable. Pero, sin ellos, usted no creería en lo que sabe. [NV]

\*

En el desierto no hay camino sólo aquí y allá un cactus con su flor, como encrucijada. [NV]

\*

La *Odisea* se presta de manera admirable para desarrollar la metáfora de la cultura occidental. El circuito de los viajes, las aventuras y los descubrimientos, el periplo de la civilización es el círculo cerrado del conocimiento. El viaje de Odiseo termina en su punto de partida. El que salió a conocer acaba por apreciar mejor lo suyo. Pero el oriental supone que no vale la pena de emprender el viaje físico de la cultura y el conocimiento. Sumergiéndose cada vez más en la certeza del yo, alcanza la nada esencial y se incluye en Nirvana. Lao-Tsé dijo: “Tao es el camino. Y el camino empieza y en ti mismo.” [JJA]

\*

Los filósofos han escrito volúmenes sobre el fenómeno del tiempo, pero no hay ni una obra filosófica sobre las estaciones del año. ¿Significa esto que los filósofos sólo saben pensar acerca de lo que no se ve a simple vista? [NV]

\*

El plutonio 239 se quedará con nosotros al menos 24,000 años más. [NV]

\*

El hombre se ha revelado como la única criatura que destruye su *habitat*, que rompe la economía de la naturaleza. La enormidad de los mares y de los cielos ya está al alcance de la voluntad de corrupción. Si el hombre tiene un sentimiento natural de criatura y puede sentir amor por su probable creador, debemos reconocer también que se puede sentir un odio muy grande por haber sido suscitado de la nada. [JJA]

\*

La imagen de la madre siempre se muestra como lo más positivo que alguna vez dio el género humano. Pero la mujer, la mayoría de las veces, es madre no porque quiera serlo sino porque, siendo esclava de la genética y el instinto, debe serlo. Esta limitación, esta ausencia de la libre elección durante siglos, se nos ofrece como el símbolo del amor y la bondad. [NV]

\*

En el fondo del alma existe un alma pequeña. No puede crecer debido al alma grande en la que se encuentra. Si pudiera, tendría en su fondo otra alma pequeña para despreciarla. [NV]

\*

El hombre puede concebir la grandeza, pero muy pocas veces es capaz de vivirla y de asumirla. Schiller dice que “el hombre es un proyecto”. A la mitad del camino podemos todavía concebir la grandeza de lo que podría ser un hombre. Aún no hemos cumplido. [JJA]

\*

Es difícil sentir lástima por la gente porque su tendencia al mal, así como su estupidez, de alguna manera siempre parece más grande que su sufrimiento. [NV]

\*

El hombre, la mayoría de las veces, tiene lo que de veras desea tener. Si no es capaz de admitirlo, es sólo por miedo de no asquearse de sus propios deseos y, al final, de sí mismo. [NV]

\*

Nuestros días ya están contados por el destino. Los instantes los tendremos que contar solos. [NV]

\*

Le fue dada una vida. Logró despilfarrar varias. [NV]

\*

Al hombre, en general, nunca le ha servido el ejemplo del que llamamos sabio o santo, pero tampoco el héroe positivo; en cambio el héroe negativo sí, por la capacidad que tenemos de convertir en vicio cualquier apetito de nuestra naturaleza el mal originalmente fue una necesidad auténtica. [JJA]

\*

El alcoholismo no consiste en la frecuencia con que bebes, sino en confesar que sólo puedes embriagarte con alcohol. [NV]

\*

El suicida padece una alteración en la tabla de sus valores hasta en el más alto de todos. La humanidad camina metódicamente hacia un suicidio. Vivimos en un mundo en que se atenta contra la vida individual y colectiva, en el acto personal del asesino o el colectivo del jefe de Estado. Los jóvenes no hallan razones suficientes para amar la vida verdadera; aman los goces de la vida, pero no aman la vida que incluye esos goces; el caso límite es la abundancia de personas que a edad temprana se entregan a lo que en el siglo pasado se llamó *paraísos artificiales*. [JJA]

\*

Perdí el alma y no obtuve nada a cambio. No lo lamento. Lo lamentaría si la hubiera dado a cambio de alguna otra cosa. [NV]

\*

Juventud no es la del que tiene veinte años. Joven es aquel que se conmueve ante cualquier injusticia en el mundo. [JJA]

\*

En la juventud, el hombre vende su cuerpo para sobrevivir. En la madurez, vende el alma. En la vejez, las memorias. [NV]

\*

Si pones en un *iceberg* treinta millones de velitas, el hielo comenzará a derretirse. He ahí la razón por la que fuimos traídos aquí. El *iceberg* es Canadá. Las velitas somos nosotros, los inmigrantes. [NV]

\*

El gobierno serbio cayó y con él, los serbios. Sólo sobrevive un ciruelo de cuyos frutos se puede hacer el *rakia*. Sobrevive por obstinación al país en que nació y a la gente que ya hace tiempo que lo olvidó. Ciruelo-serbio. [NV]

\*

Todo lo que he escrito, breve y objetable, tiene una razón de ser ya que se compromete con el drama del hombre. He puesto mi grano de arena en el platillo de la balanza que importa, nunca en el otro. No podría formar parte de las huestes de los cronistas de sociedad, de policía o de altibajos políticos. Yo no puedo ser viñador de esa viña, ni a la hora de prima ni a la hora de nona. [JJA]

Carlos Gómez Carro\*

Se sonrojó al tiempo que la chica lo miraba con alguna interrogante, pero no era ella, sino la idea que empezaba a germinar en su cabeza. La chica se retiró un tanto confundida, ¿pensaría que Arturo la invitaba a bailar? Era lo último que se le hubiera ocurrido. Bailar. Fundirse con todos, sin duda, era de lo mejor que puede ocurrirle a alguien. La sensación de la fiesta. La ambigua sensación de un rito de apareamiento o de que todo sea sólo un simulacro. La pareja baila no sólo para ellos, sino para la comuna. Los ven bailar y así los calan otros prospectos. Sus movimientos, el ancho de las caderas en ella, la firmeza del tronco en él. Se les puede mirar casi sin pudor. Mirarle a ella los pasos, a la vez que se le miran las piernas, el final de la espalda. Un talle estrecho y unas vigorosas extremidades es un mensaje rotundo, si se complementa con una cadera categórica. Y en este caso con una cara de inocencia, es casi el colmo. Pero bailar era lo último en que pensaba, pues él no sabía, ignoraba ese arte y sólo le quedaba contemplar, lo que solía hacer mejor.

Arturo pensaba en otra cosa, hacer algo siempre pensando en otra cosa, eso formaba parte de su comportamiento intrínseco. Moverse en dos realidades. Para no variar, pensó en su perro, que tan dócil se deja llevar por los prados del condominio. Atado a su correa, se detenía en cada árbol, en el arbusto, lo husmeaba con un placer extraño, ¿qué encontraba en esa variedad de aromas? Lo ignoraba y lo inquietaba. Una dimensión aparte de la humana, en donde ese animal se exiliaba del control del amo para ser él algún instante, a pesar del lazo que los unía, y dejaba su marca encima de la marca que otro de su especie había dejado antes en el mismo sitio. Lo había visto con exactitud. ¿Qué pasaría si su perro, tan fiel, se quedara sin él? Hasta los perros callejeros parecen necesitados

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

de alguien. Así fueron creados –así los hicimos, con alguna crueldad, para satisfacer una necesidad ya extraviada–, dependientes de uno. Uno es un dios, uno es el amo. Cuando hablamos de tener vida de perro, nos referimos, en realidad, a un perro sin amo. Sin cordel. Sin sujeción.

He visto a perros callejeros en busca de amos. Andan como locos, husmean, se acercan a la gente en busca de un olor, despejar la angustia que los posee y sentirse, nuevamente, aliviados por el reconocimiento. Por el cordel. La media naranja de un hombre suele ser su perro, antes que una compañera. Así de fuerte llega a ser ese lazo.

–¿Por qué tan solito?– La pregunta no lo sorprendió del todo, a pesar de que se trataba de la misma chica. Algo de la angustia de esos perros transitaba por su ánimo.

–Tal vez la esperaba–, le contestó con un aire de saberse dueño de la situación. –No pensará que le creo, ¿verdad?

–No –jaló un par de copas que un mesero oportunamente le ofrecía–. Lo que pasa es que, en general, soy alguien que espera. No creo en los que buscan, como por lo general dicen los grandes artistas, sino en los que encuentran. Yo a eso le llamo esperar. Esperar para encontrar –dijo ufano, con los labios apretados, como si contuvieran una sonrisa.

–Yo conozco a muchos que así se han quedado toda la vida. Sentados, como macetas de corredor. Pero usted no parece maceta, ¿o sí?

–No sé, depende de con qué maceta me esté comparando. Hay unas muy bonitas que ambientan requetebién los corredores, ¿no cree?

–Así que usted se siente maceta –dijo ella mientras sorbía un poco del tinto y volteaba a ver la reunión en la que los demás fingían no verlos. Él le dio un nuevo repaso a su delicada estampa. Su vestido floreado, ligeramente corto, con esos pequeños ho-yuelos en las rodillas que él tanto apreciaba en una dama.

–No, es algo que usted señaló. Prefiero los animales libres, que se desplazan en la pradera, aunque en realidad nunca he visto uno. Los animales que conozco son de granja o son mascotas; nunca libres.

–Vaya. Sí, tiene razón. A mi también me gustan esos animales que no existen. Hasta los animales libres pertenecen a alguna reservación. ¿Ha escrito algo sobre el asunto?

—No, pero sería un gran tema. Bueno, no tanto. El tema sería de la libertad en las reservaciones, ¿qué le parece? —Caray, ¿así es como inventa sus temas?

—No siempre, pero así es más fácil, con una chica linda y esbelta como usted, con su nariz respingada y esas pequeñas pecas que la adornan. Así es más fácil, sin duda.

Su perro le mostraba el lazarillo cada tarde, con él se desplazaba por aquí y por allá, sobre un circuito no muy extenso, repetitivo; era su periplo. Su itinerancia, vagar por los extremos de un parque cerrado. En la esquina de los gatos se detenía el perro, a pesar del malestar de los felinos, quienes no gustaban de las visitas inoportunas de su can “Frívolo”, bautizado así por una vecina, tal vez dirigiéndose a él. Frívolo husmeaba en las cercanías de las bandejas de los gatos; lo hacía con disimulo, como si cualquier cosa, aunque sabía el revuelo que causaba. ¿Y si ellos esperaran eso? Si la llegada de Frívolo fuera algo ya programado, parte de un ritual. Lo que si fue cierto fue esa sensación de estar prisionero. Esos gatos estaban ahí como en una reservación gatuna, no tenían otro remedio que estar ahí y adaptarse, incluso a las intromisiones indeseables del perro. De los perros, pues no era el único husmeador, rivales por las circunstancias. Un perro puede ser formidable, lo digo frente a nosotros, los humanos, pero un gato es una bestezuela muy especial. Merodean solitarios, altivos; se dejan acariciar a condición de que los alimente uno y porque no tienen otro remedio, pero si no hay ese contrato no regalan una caricia, aunque siempre hay alguno, como en todas las especies. Los ve y piensa como algunos lo hacen, que en el ser humano se concentran todas las especies. Cada ser humano, cuando consigue poblar su sino de humanidad, es una especie.

—Ya ve como no es tan torpe, ¡ay! —Sintió el pisotón. —Disculpe, creo que di un mal paso.

—Sí, un mal paso. La docencia tiene sus costos.

—Tiene toda la razón. Y pensándolo bien, es mejor ser alumno o alumna que maestro. Ya sabe, se le generan en éste deberes que, por lo general, lo exceden. Se insufla de atributos morales con los que atosiga a sus pupilos. Pero fuera de eso, los alumnos se sienten arropados por un guía al que pueden desobedecer, y desobedecen.

—Ya lo creo. Imagínese si hiciéramos caso a todas las tonterías que se les ocurren a los profesores.



–Sí, “profesor”, cuando sólo se reconoce la relación nos llaman “profesor”; si uno exige reconocer las diferencias, nos dicen “doctor”, y si se establece una empatía, un verdadero reconocimiento, “maestro”.

–Yo les digo “profesores” porque después se creen otra cosa y algunos son insufribles.

–¿La han acosado? –Ella se le quedó viendo incrédula.

–No sea ingenuo, profesor; quiero decir, Arturo, sí, Arturo, usted sabe cómo opera eso.

–Lo experimento, pero no lo sé, lo juro.

–Verá, los tipos como usted, los profesores, sólo dan buenos cursos si hay un poco de seducción. Necesitan creer que pueden hacerla. ¿Me entiende?

–¡Hacerla! Venga, vamos por otra copa y sentémonos por ahí, ya tuvo suficientes pisotones.

–Es cierto, me va a tener que reponer los zapatos, jo, jo.

En el departamento, Frívolo regresaba a su condición aletargada. Sólo de vez en vez oteaba el aire alargando el hocico, anhelante de algo distinto, pero el olor a lavanda que había dejado la chica del servicio no le dejaba algo distinto. Sólo cuando alguien imprevisto se acercaba a la puerta, sus sentidos despertaban. Ladraba al desconocido, al conocido. El asunto era alertarme, sí, sobre esa presencia, pero, sobre todo, para indicar, aquí estoy yo, Frívolo, establecer un lazo con el exterior, con el mundo, claudicar el exilio.

Menos la vista que el olfato. Recordó Arturo la idea de Aristóteles acerca de los sentidos, son extensiones del alma. Un alma que es universal, que no es sólo de él, de Frívolo, sino de todos. Con el olfato viajaba, eso era. Un viaje. La ruptura con el lazo a pesar del lazo. O, mejor, su enlace con otras fuentes de conocimiento. Era su manera de conocer. Te huelo, te conozco. Ahí estaba, su olfato no correspondía con el olfato humano, no era ésta su equivalencia. No sólo porque nuestra nariz no alcanza los registros que algunos perros consiguen, no. Tiene una dimensión distinta; con el olfato visualizan, por decirlo así, las tres dimensiones, una sinestesia espacial. Con el olfato imaginan. Su olfato es a nuestra imaginación, no a nuestra limitada, pobre percepción. Daba vueltas sobre sí, en su encierro, en espera del siguiente lance, cuando acechará nuevamente la esquina, el refugio de los gatos.

—¿A ver, cómo me llamo? —La respuesta fue un prolongado silencio, mientras Arturo aspiraba el vino, prolongaba el instante para indagar si un indicio milagroso le daba respuesta.

—Has tomado clases conmigo, ¿verdad?

—Ja, ja. Qué memoria.

—Es que hay mujeres, a quienes no es que no las recordemos, sino que cada ocasión es siempre la primera vez. —Se defendía como gato boca arriba.

—¿En serio? —Ahora ella era dueña de la situación—. Ven, ese sillón está desocupado. —Le tendió la mano y él se sintió arrojado, conducido.

Arturo se fijó en esas pecas en el pecho, al final del largo cuello; se dijo que eran como constelaciones de estrellas que lentamente se desplazan sobre el espacio, y que a esas constelaciones no se las puede olvidar.

—Mariana, sí —repitió—, tú eres Mariana.

—Vaya, ahora sí, me sorprendes. —Lo miro con gran atención a los ojos. —Creí que no recordarías —le dijo mientras él posaba largamente sus ojos sobre sus pechos. —Ay, cómo eres —le dijo, mientras movía la cabeza, negando, casi riendo.

—Y lo que te dije es cierto. En aquel entonces, y ya llovió, tú sin maquillaje, con el pelo desmadejado, la mirada ingenua, las mejillas un poco más llenas, casi eres otra, pero las pecas, que se te ven muy bien, siguen ahí.

—Sí, las pecas —lo reiteró ella con un suspiro leve—. Las odiaría, pero a casi todos les gustan.

—Tienen un lindo color rosa

—¿De veras? Dime algo que no sepa.

—Que nunca te olvidé.

—Ja, ja —se rió con una risa franca—, ahora sí me vas a hacer vomitar de risa.

Se contuvo y lo miro le:ito. —Mira, si vas por ese lado, sabes o deberías saber que soy inolvidable. Aunque algunas amigas dirían “insoportable”, pero el resultado es el mismo. ¿No crees?

—Bulímica.

—Ja, ja, ja —soltó Mariana una risa aún más prolongada—. ¡Y eso por qué!

—¿No dijiste que ibas a vomitar?

—Bueno, dejemos eso, no voy a vomitar, siempre y cuando no me hagas reír así, conste.

Se sentaron en un sillón de terciopelo negro que ambientaba un pequeño vestíbulo y ahí se entretuvieron un largo rato, hasta que la reunión se fue vaciando de gente y se quedaron el uno con el otro.

–Así que ¿fuimos mascotas?

–Sí, de alguien que nos abandonó aquí.

–Qué crueles.

–Tal vez nos habitúan a cierta autosuficiencia, a no esperar.

–Un escenario con trampas, retos, premios y castigos. Vaya. Qué interesante.

–Sí, un cuidado escenario, espacial y temporal, con lo necesario y un poco más, pero que se consigue dominar mediante el aprendizaje de algunas reglas.

–¿Y nos quedamos como locos esperándolos, ansiando su regreso?

–Así es hasta ahora. Una nostalgia atávica que debemos extinguir, si queremos revocar el exilio.

–¿Y todo eso, de veras te lo crees o sólo te chupas el dedo?

Se miraron sin prisas, como si una larga espera hubiese concluido y se condensara en esos instantes. Le acarició esas mejillas tan suaves, tan hechas para la caricia. ¿Qué harían sus manos sin esa piel? Y pensar que nunca antes habían estado tan cerca. Se miraron sin pudor, para subrayarse, quizás, que el instante es nuestro único asidero al mundo.

–La Tierra es distinta a los otros planetas. Así fue creada.

Mariana miró el techo blanco con sus lámparas apagadas, en esa penumbra en la que, entre las celosías, se filtraba la luz de la luna llena.

–Se trataría de una jaula perfectamente acondicionada para nuestro desarrollo.

–¿Hablas de un zoológico?

–Una biósfera que incorpora recursos materiales muy diversos, fuentes de energía...

–Petróleo, materias primas...

–Y el sol, querida –se lo dice enfatizando una leve sonrisa en la oscuridad, acompañada con una caricia en la barbilla. El silencio se hizo presente durante unos segundos.

–¿El sol también es artificial?

–En este esquema. En esto solía ser un incrédulo, y quisiera seguir siéndolo. El asunto estaría armado de tal modo que sea

ahora, en este tiempo, que advertimos el rompecabezas. Pensamos lo que es posible pensar, ¿sabes?

Mariana puso cara seria, para después reír. Con esa risa ya en él imprescindible.

—Es lo que me gusta de ti, sostienes cada idea tan tonta, pero dispuesta de un modo que haces a una dudar.

—¿Crees que es una tontería?

—Sí, tontín, pero eres divertido. Darle coherencia a una hipótesis en apariencia absurda, ¿no nos proponías eso?

La luz filtrada en la habitación hacía difusas las sinuosas pecas de Mariana en esa madrugada de lejanos aullidos que estaba por concluir. Quiso besarlas, pero se contuvo. Tan a modo en esa piel fragante, cubierta en parte por las sábanas, en una recámara de su departamento en un quinto piso. Recordó a Frívolo, jalándolo por los prados, acechando a los gatos, para ahora sí atraparlos distraídos y hacer cundir la alarma en esa su incursión por las bandejas. Olía para ir más allá, establecer comunicación con algo que no estaba ahí, ese era su delirio, su sueño; pues, a veces, los perros también sueñan con el más allá. Recordó, entonces, una frase de Roland Barthes: amar a alguien para poder pensar en otra cosa. Cerró los ojos y se acercó a su cuello para olerlo. Imaginó entonces la Constelación Mariana.

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

SEMESTRE I, 2009 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

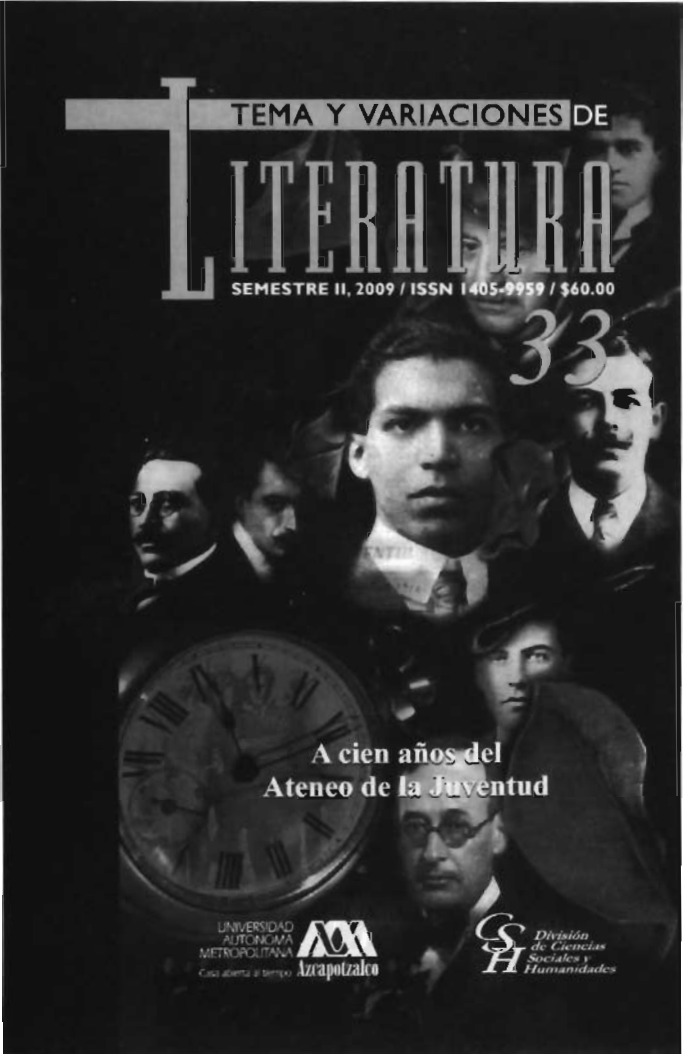
**México prehispánico y colonial:  
miradas contemporáneas**

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

**Azcapotzalco**

**CSH** *División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanísticas*



TEMA Y VARIACIONES DE  
**LITERATURA**  
SEMESTRE II, 2009 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

33

A cien años del  
Ateneo de la Juventud

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo **AMM**  
Azcapotzalco

**CSH** *División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades*

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

SEMESTRE I, 2010 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

34

## LOS HETERODOXOS

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
MÉXICO

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
MÉXICO  
AZCAPOTZALCO

División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades

ISSN 1405995-9



9 771405 19950