CULTURA POPULAR Y ENUNCIACION NOVELESCA
(A PROPÓSITO DE LA FIGURA DEL NARRADOR)

POR

FRANÇOISE PERUS

UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales

Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz.
Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que
lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un
espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho.

Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*

I. En su *Logique des genres littéraires*¹ que, según Gérard Genette, constituye “uno de los fundamentos más sólidos de la poética moderna”,² Käte Hamburger define a la ficción en base a la función fluctuante de la instancia enunciativa, y descarta cualquier intento de convertir al narrador de la ficción en un sujeto concreto. Restringe la noción de ficción a la narración mimética —épica o novelesca— en tercera persona, deslindándola de los enunciados y las narraciones caracterizados por su orientación hacia la “realidad”; vale decir de aquellos relatos que implican al mundo de la experiencia. En estos últimos, el “Yo-Origen” del relato es siempre un sujeto concreto, inscrito —al igual que la experiencia referida— en un tiempo y un espacio también concretos; de tal modo que lo que une a dicho sujeto con el objeto de su enunciado es la presuposición de la existencia real del mundo referido y valorado.

En la narración ficticia en cambio, la instancia narrativa no remite a nadie, ni conlleva ningún juicio que involucre realidad alguna. El papel de la figura que se suele designar como el “narrador” es de hecho el de una pura *función*, a la vez lingüística y lógica: constituye la base de la organización gramatical y sintáctica de la frase, de la distribución de los deícticos y de la lógica de las coordenadas espaciales y temporales de un universo puramente verbal, esto es propiamente irreal. Por lo mismo se puede afirmar que la experiencia que nos proporciona la ficción no es en ningún caso la de un mundo real, sino propiamente la de “la irrealidad del lenguaje”. Y ello tanto más cuanto que no es sólo la instancia enunciativa la que es puramente ficticia, sino que también lo son aquéllas que presuponen la delegación momentánea o parcial de la enunciación, como sucede en el discurso indirecto y en los diálogos. Ni en el primero ni en los segundos se trata de que el narrador esté “cediendo” total o parcialmente la palabra a los personajes, sino de que la función enunciativa es esencialmente “fluctuante”. Los personajes de la ficción no son

¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), traduit de l'allemand par Pierre Cadot, Préface de Gérard Genette, 1986).

² Käte Hamburger, 7.

menos irreales que el narrador, y tampoco pueden considerarse como sujetos, puesto que sus enunciados tampoco remiten al mundo de la experiencia: son tan ficticios como la función narrativa misma, como el presente de la enunciación, el pasado narrado, y el o los mundos evocados.

Ahora bien, no por ello la ficción deja de descansar en un “como sí” que involucra a personajes que sufren, hablan, callan y actúan *como* los de la vida real. En este *como* radica precisamente su carácter *mimético*, que propicia en el lector la actividad de trasposición de la irrealdad de la ficción a la realidad de la experiencia y viceversa. Aunque propiamente “irreales”, el presente del “Yo-Origen” de la narración y el pasado que construye este “Yo-Origen” producen una apariencia de realidad, sin la cual —pensamos nosotros— la misma experiencia de la “irrealidad del lenguaje” que propicia la ficción se convertiría en un ejercicio carente de sentido. En otras palabras, la “realidad” de los lenguajes vinculados a la experiencia y la “irrealidad” del lenguaje de la ficción —o mejor dicho, lo que entendemos más bien como la “desrealización” de los primeros por el segundo, son aspectos indisolublemente unidos de una misma problemática.

Las estructuras que describe Käte Hamburger y en las cuales fundamenta su caracterización de la ficción —en el estricto sentido de narración mimética en tercera persona— tienen el indudable valor de poner de relieve algunas de las operaciones *lingüísticas y lógicas* en las cuales descansa la producción del “como sí” de la ficción. Sin embargo, los mismos planos en los cuales la autora sitúa sus análisis llevan a privilegiar de modo unilateral la “irrealidad” del lenguaje ficcional y a desvincular a éste de los lenguajes concretos que contribuye a desrealizar o a poner en tela de juicio. Este privilegio unilateral tiende así a soslayar los aspectos concretos de la elaboración del “como sí” en el cual se funda la experiencia estética del lector, y deja abierta la posibilidad de convertir a la “irrealidad del lenguaje” en una suerte de metafísica, la cual propicia a su vez el desvirtuamiento de la misma noción de “poética”.³ En este sentido, la ausencia de distinción entre épica y novela es bastante sintomática: aun cuando pueda resultar pertinente en el plano estrictamente lógico en el cual se sitúan los análisis de Hamburger, no lo es en el de la *poética*, como lo demuestra la ya larga tradición de reflexión y debate en torno a la distinción entre ambos géneros en buena parte de la estética moderna.

Atendiendo a la necesidad de restituir esta otra cara del “como sí”, y circunscribiéndonos por ahora a la figura del narrador, que Hamburger —y con ella buena parte de la narratología actual— convierten en una función puramente lógica, cabe preguntarse acerca de la forma cultural en la cual dicha figura pudiera estar descansando, y de la cual pudiera haber perdido la memoria hasta el punto de haberse convertido en una función lógica y abstracta que ni siquiera evoca ya convención cultural alguna. La reiterada mención que hace Hamburger de la épica homérica, antes de saltar por encima de los siglos a ejemplos que provienen de la novelística europea moderna, acaso pueda sugerirnos un primer elemento de respuesta.

Antes de convertirse en la obra acabada y escrita que atribuimos a Homero, *La Iliada* parece haber consistido en un conjunto de relatos cuya forma de transmisión era esencialmente oral. En ésta, el vate recreaba ante su auditorio —para él y con él— una memoria colectiva que, lejos de experimentarse como ficción pura, postulaba la existencia pasada de una experiencia real: la de la guerra de Troya. En este contexto enunciativo oral, ni el narrador podía

³ Así traslada Genette la “lógica de los géneros literarios” de Käte Hamburger al plano de la “poética”.

concebirse como una función puramente abstracta, ni el pasado narrado, sin duda prendido del arte verbal de quien lo evocaba, podía ser experimentado por el auditorio como carente de existencia. Son ante todo la desaparición paulatina de estas formas de narración *in presencia*, la fijación del texto mediante la escritura y su difusión posterior mediante la imprenta las que desembocaron en la conversión del narrador en un “ser” propiamente irreal, y las que condujeron a la desconexión del pasado narrado respecto de cualquier espacio de experiencia concreto o de cualquier memoria colectiva efectiva; vale decir, en las funciones abstractas con las que se halla confrontado el lector solitario y silencioso—en más de un sentido “irreal” también—de la novela moderna.

Las investigaciones de Paul Zumthor acerca de los orígenes de la novela europea permiten ampliar este punto desde un ángulo algo distinto. En *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*,⁴ el gran especialista del medioevo muestra que las primeras formas narrativas a las que se llamaron “romans” surgen, hacia 1160-1170, en la frontera todavía incierta entre la oralidad y la escritura:

Considerado de entrada como forma esencialmente escrita, que sólo se trasmite mediante la lectura (ante un auditorio, por cierto), el “roman” se erige en contra de la oralidad de las tradiciones antiguas que, a partir del siglo XV, sufrieron un proceso de marginación bajo la denominación de “cultura popular”. Elaborado en lengua vulgar, aunque mediante exigencias narrativas o retóricas sumamente altas, el “roman” se erige no obstante y al mismo tiempo en contra del predominio del latín, que era a la sazón el soporte y el instrumento del poder de los clérigos. A diferencia de los cuentos de los que se nutre el vulgo, el “roman” exige vastas dimensiones: una larga duración de la lectura y de la audición, en donde los encadenamientos del relato, por más intrincados que parezcan a veces, se proyectan hacia un más adelante jamás clausurado y que excluye cualquier forma de circularidad. Bajo las modalidades que le son propias y que proporcionan connotaciones mucho más ricas, el discurso vuelve así a encontrarse con el inacabamiento y la labilidad que caracterizan al hablar de la vida cotidiana. En ésto, se contrapone al discurso redundante y cerrado de la poesía tradicional.⁵

Ahora bien, el surgimiento de dicha forma tampoco se puede desvincular de la expresión *mettre en roman*, mediante la cual los textos de la época se referían al proceso de “traducción” de algunas formas provenientes de la tradición libresca (escrita y en latín) a lengua vernácula para un auditorio lego: el de la nobleza guerrera. Esta operación de “traducción” consistía entonces en algo más que una simple trasposición lingüística. Conllevaba la idea de un comentario por parte del narrador versado en la tradición letrada, la de una glosa en lengua vulgar destinada a clarificar y a poner al alcance de su auditorio, adaptándolos a las circunstancias propias de éste, aquellos “casos” a los que la tradición latina había conferido relevancia:

Todo sucede —anota Zumthor— como si, hasta 1200 aproximadamente, la genealogía del relato escrito en lengua vulgar —cualquiera haya sido su extensión y su complejidad—

⁴ Paul Zumthor, *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale* (Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1987).

⁵ La traducción es nuestra, F.P., 300.

se remontara hasta algunas de aquellas “formas simples” que catalogara alguna vez Jolles —la del *Casius*— que consistía en plantear las siguientes interrogantes: ¿dónde está la verdad? ¿dónde ésta la justicia?⁶

En torno de estas fronteras inciertas entre la poesía tradicional oral y la lengua vernácula de uso cotidiano por un lado, y entre ésta última y la herencia latina por el otro, se fueron perfilando, a lo largo de más de medio siglo y no sin muchas vacilaciones, los designios de los primeros “novelistas”. Con todo, durante mucho tiempo, “la novela (*roman*), asociada con la idea de glosa, seguirá coexistiendo y compitiendo con el cuento (*conte*), que alude a una oralidad ya subordinada; con la aventura (*aventure*), que evoca la proyección de un tiempo abierto; y con el relato (*histoire*), que entraña la idea de una verdad cumplida”.⁷

De modo que si bien las primeras formas de la enunciación novelesca consistieron en la iniciación de un auditorio específico al cual involucraban en la búsqueda de sentido mediante una indagación que no podía llevarse a cabo sino por la vía de la escritura, el papel que en esta iniciación desempeñaba el “traductor” y “novelista” —esto es, el narrador que glosaba y leía en voz alta— no era aún puramente convencional, ni mucho menos una función abstracta. Este papel, lo mismo que el lenguaje vernáculo y las formas narrativas y retóricas a las cuales acudía —sin duda limitadas por los constreñimientos simbólicos de la cultura de entonces—, se inscribían en espacios y formas de convivencia concretos, distintos de los de la institución eclesiástica. Mientras ésta última se sostenía en la preservación del latín y de la letra (escrita), en aquellos espacios y en las formas de convivencia asociados a ellos (las pequeñas cortes medievales), la aparición de una escritura en lengua vernácula seguía, y siguió durante largo tiempo, subordinada a la palabra oral y viva.

Esta breve —brevísima— referencia a los trabajos de Paul Zumthor, fundamentales para el estudio de los géneros y las formas literarias en la tradición occidental, enlazan con varios de los planteamientos de Mijaíl M. Bajtín. En sus “Dos líneas estilísticas de la novela europea”,⁸ el investigador ruso considera que las formas artísticas que, a lo largo de su historia, adquiere la novela son el resultado de una elaboración tensa y conflictiva de las fronteras entre el lenguaje escrito, “literario” y canonizado, por un lado, y los lenguajes “vivos”, ligados a la actividad y al intercambio social verbal concretos, por el otro. En las formas de la resolución artística de esta tensión, y en las tendencias que estas formas permiten observar, descansan las dos “líneas estilísticas” a las que se refiere el autor.

La primera de estas “líneas”, sin duda predominante y por lo mismo más continua, es la que se consolida en torno a las distintas modalidades de la “novela de pruebas”, que tiene su origen en la evolución de la novela de caballería hacia la prosa:

No se puede comprender la sustancia estilística de la primera línea novelesca al margen de un hecho de suma importancia: el de la relación particular que mantienen estas novelas con el lenguaje hablado y con los géneros ligados a la vida diaria y a las costumbres. El discurso novelesco se construye con base en una interacción constante con el discurso de la vida

⁶ *ibidem*, 302.

⁷ *ibidem*, 301

⁸ Mikhaíl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (París: NRF, Editions Gallimard (Bibliothèque des idées), traduit du russe para Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, 1975; 183/233)

diaria. La novela de caballería en prosa se contrapone al plurilingüismo “bajo” y “vulgar” que priva en todos los ámbitos de la vida, y, para hacerle contrapeso, resalta un discurso deliberadamente idealizado, “ennoblecido”. El discurso “vulgar”, extraliterario, se halla impregnado de intenciones bajas, de expresiones groseras, es bastante ramplón, arrastra asociaciones bajas y triviales y tiene resabios de contextos dudosos. La novela de caballería le opone su propio discurso, vinculado sólo con ideas elevadas y nobles, que evoca contextos sublimes, históricos, literarios, sabios. Pero además, y a diferencia del lenguaje de la poesía, este discurso así ennoblecido puede reemplazar a la palabra vulgar en las conversaciones, en las cartas y en los demás géneros de la vida cotidiana, de la misma manera que un eufemismo toma el lugar de una grosería, puesto que busca orientarse hacia la misma esfera que el lenguaje de la vida.

La novela de caballería se convierte así en el vehículo de una categoría de la *literariedad del lenguaje, independiente de los géneros*. Tiene la pretensión de imponer sus normas a la lengua corriente, de enseñar el buen estilo y el buen tono, la manera de conversar en sociedad, de redactar una carta, y todo lo demás.⁹

La tendencia a la uniformidad de este lenguaje ennoblecido y depurado, su aspiración a convertirse en norma cultural universal, y su orientación hacia formas de abstracción polémica que oscurecen y terminan borrando por completo la ubicación social y la particularidad del locutor son, a juicio de Bajtín, la que se hallan en la base de lo que, en la tradición europea, ha venido configurándose a lo largo de los siglos como “lengua literaria”. En esta misma tradición se inscriben las concepciones esencialmente normativas que predominan en ella, e incluso los supuestos que rigen buena parte de la teoría y la crítica literarias hasta nuestros días. La misma orientación del trabajo de Käte Hamburger al que nos referimos anteriormente, y la trasposición que opera subrepticamente Gérard Genette del plano lógico al de la “poética”, son buena muestra de ello.

A la primera línea estilística antes referida —cuyas modalidades y formas de evolución no viene al caso traer a colación en el breve espacio de este artículo—, el investigador ruso contrapone otra, más subterránea y discontinua, que sólo irrumpe en aquellos momentos de transición en que las condiciones históricas permiten el resquebrajamiento de la norma establecida. Las obras que pertenecen a esta segunda línea, representada por Rabelais y Cervantes entre otros,

transforman paródicamente este procedimiento de abstracción al desplegar, mediante comparaciones, una serie de asociaciones intencionalmente groseras que rebajan las cosas comparadas al nivel de lo cotidiano, bajo y prosaico, y, por esta vía, destruyen el plano literario elevado alcanzado por medio de la abstracción polémica. El plurilingüismo se desquita de este modo de su relegamiento por parte de la abstracción (cf. los discursos de Sancho Panza).¹⁰

Más adelante, Bajtín resume así la diferencia entre ambas tendencias estilísticas, no sin subrayar en otro momento de su trabajo las dificultades que, por tratarse precisamente de tendencias, presenta a menudo el claro deslinde entre ellas:

Las novelas de la primera línea estilística se orientan hacia el plurilingüismo de arriba

⁹ *ibidem*, 198. La traducción del francés es nuestra.

¹⁰ *ibidem*, 200

hacia abajo: ‘condescienden’, por así decirlo (...) Las novelas de la segunda línea en cambio, van de abajo hacia arriba: ascienden desde las profundidades del plurilingüismo hacia las esferas más altas del lenguaje literario, y las invaden. En este último caso, el punto de vista del plurilingüismo acerca de la literariedad constituye el punto de partida.¹¹

Los aspectos y las modalidades de esta relación entre la “literariedad” y los lenguajes “vivos” —vinculados, no sólo a la cultura popular sino también y de una manera más general a la actividad práctica y a formas de convivencia social, son sin duda múltiples y complejos. Por lo mismo, sólo una investigación sistemática de las soluciones artísticas concretas buscadas o encontradas —tanto en el plano del estilo como en el de la composición— puede dar cuenta, no sólo de su extraordinaria diversidad, sino también y sobre todo de *la incesante renovación creadora de esta tensión, constitutiva de toda poética narrativa*.

Ahora bien, de entre las varias conclusiones (provisionales) a las que conduce el planteamiento de Bajtín, conviene subrayar en primer lugar que:

la originalidad de un lenguaje sólo se pone de manifiesto mediante su correlación con todos los demás lenguajes que son parte integrante de la unidad contradictoria del devenir social. (...) Si el lenguaje no se percibe en tanto que perspectiva socio-ideológica, no puede servir de material de orquestación, ni puede convertirse en representación del lenguaje. Y por otra parte, cualquier punto de vista acerca del mundo, esencial para la novela, tiene que ser un punto de vista concreto, encarnado socialmente, no un punto de vista abstracto, puramente semántico (...) La novela no se construye con base ni en disquisiciones semánticas abstractas, ni en las simples colisiones suscitadas por el sujeto, sino con base en un plurilingüismo social concreto.¹²

En segundo lugar, y en contraposición con los planteamientos de Käte Hamburger acerca de “la experiencia de la irrealidad del lenguaje” que nos estaría brindando la ficción, es de fundamental importancia advertir que, para Bajtín, *no es sino en y por la segunda línea estilística* que el lenguaje —y, muy en particular, el lenguaje literario— puede aparecer como “desrealizado”, y que la relación de éste con la realidad (esto es, su orientación directa hacia el mundo de la experiencia) llega propiamente a ponerse en tela de juicio:

Al contraponerse a la categoría de literariedad, la novela de la segunda línea pone de relieve la crítica del discurso literario en cuanto tal, y más que nada la del discurso novelesco. Se convierte en *autocrítica del discurso*, rasgo esencial del género novelesco. Se cuestiona la orientación del discurso hacia la realidad, su pretensión de reflejarla de manera exacta, de regirla y manipularla (pretensiones utópicas), de reemplazarla sustituyéndose a ella (sueño e invención que toman el lugar de la vida).¹³

Entre las formas de esta puesta a prueba, Bajtín distingue luego entre el cuestionamiento del “hombre literario” (el que entiende la vida a través de la literatura y trata de vivir de

¹¹ *ibidem*, 213.

¹² *ibidem*, 223.

¹³ *ibidem*, 224.

conformidad con ella), y la que consiste en “la puesta de manifiesto del procedimiento” (la que reintroduce al “autor”, convirtiéndolo en el personaje que escribe la novela). Señala sin embargo que no sólo ambas modalidades pueden conjugarse, sino que sus formas concretas son extremadamente variadas, en particular tratándose de la segunda: puede ir desde la parodización “externa y grosera” que tiene su fin en sí misma, hasta una cuasi-solidaridad con el discurso parodiado—como en la “ironía romántica”—, e incluso hasta una total ausencia de parodización, en cuyo caso “la novela dentro de la novela” se convierte en “novela filosófica” acerca del arte literario.

Desde el punto de vista del análisis de las formas en que los diversos lenguajes se relacionan entre sí, dentro de la novela y en función del valor semántico de la obra, el investigador ruso insiste en que:

La novela contiene un sistema literario de lenguajes, o más exactamente de representaciones de lenguajes, y la tarea real del análisis estilístico consiste en descubrir, en el cuerpo de la novela, todos los lenguajes que concurren en su orquestación; en comprender los distintos grados de la distancia que se establece entre cada uno de estos lenguajes y la instancia semántica última de la obra, a la vez que las intenciones de los diferentes ángulos de refracción; en captar las relaciones dialógicas mutuas entre estos lenguajes; y por último, cuando existe un discurso directo del autor, en detectar su fondo dialógico plurilingüe, más allá de la obra. (Para la novela de la primera línea esta tarea es de fundamental importancia).¹⁴

II. El rápido recorrido anterior por algunas de las maneras de entender el problema de la ficcionalización del lenguaje dentro de la novela, y sus implicaciones tanto para la lectura y el análisis de las obras de ficción como para la comprensión de su valor semántico (la forma de la relación propuesta con el mundo de la experiencia más allá del texto), puede servir para iluminar algunos de los problemas que plantea el estudio de las formas y los derroteros de la novela hispanoamericana. Y, acaso, puede ayudar también a poner de relieve otras necesidades conceptuales, si es que renunciamos a trasladar mecánicamente a este nuevo ámbito tanto las concepciones de Hamburger y Genette como las de Zumthor o Bajtín.

Ya en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*,¹⁵ Pedro Henríquez Ureña había planteado la dificultad a la que se enfrentaban los narradores hispanoamericanos al tener que expresarse en un idioma en cierta forma ajeno: el español metropolitano. Aludía evidentemente al problema de la “norma literaria” —la “literariedad” a la cual se refería Bajtín, quien la retomaba de los formalistas rusos para colocarla en su debida perspectiva histórica. Con otras palabras, Henríquez Ureña planteaba así la problemática de la relación entre el “lenguaje literario” y los “lenguajes vivos”, complicada en este caso por la evolución propia y las diferenciaciones internas que el contacto con otras lenguas y otras culturas entrañaba para el español de América.

Esta misma problemática constituye también el punto de partida explícito de los dos últimos libros de Ángel Rama: *La ciudad letrada*¹⁶ y *Transculturación narrativa en América*

¹⁴ *ibidem*, 227/228.

¹⁵ Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1952).

¹⁶ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984).

Latina.¹⁷ De ponerse en *vis à vis* y de cara al planteamiento de Henríquez Ureña, estas dos obras de Rama permiten reformular la problemática planteada por las poéticas narrativas americanas como el resultado de una doble articulación: una primera articulación en torno a la *tensión siempre renovada* entre norma literaria y lenguajes vivos; y el aparejamiento de esta tensión primera con una instancia segunda que ubica a aquella en el marco de otro “diálogo” —no menos tenso y conflictivo— entre los lenguajes y las formas que provienen de la llamada cultura universal, por un lado, y los que pertenecen a la o las tradiciones vernáculos, por el otro. Uno de los principales efectos de esta doble tensión —o de este doble “diálogo”— consiste en que la misma construcción de una norma literaria americana —la sedimentación de la propia “tradición literaria americana” en torno a la cual Henríquez Ureña ubicaba con mucha sagacidad las posibilidades de una experimentación y una renovación que no fueran meramente formales o imitativas— aparece ella misma como problemática. Y ello, por cuanto tiene una particular tendencia a concebirse a sí misma por referencia a normas ajenas. Suele colocar a la “universalidad” —inherente a cualquier pretensión de normatividad o de canonización— fuera de sí misma, en espacios lejanos y en buena medida ajenos, inscribiendo de muy variadas maneras la distancia y la comparación (o la “traducción”) en su propio interior.

Por otro lado, tampoco se puede perder de vista que la doble tensión a la que nos venimos refiriendo se ubica a su vez en el marco de procesos de modernización (si por ello entendemos la generalización de las relaciones de intercambio) reiteradamente truncos, que propician no sólo la fragmentación y la desarticulación de los espacios socioculturales, sino la superposición e imbricación de temporalidades múltiples y diversas. En este marco, la confrontación de una norma literaria por demás incierta con los “lenguajes vivos” tiende también a aparecer como la de la oralidad de las culturas marginadas (de origen prehispánico o simplemente populares) con la escritura monopolizada por los sectores pertenecientes a la “ciudad letrada”.

En uno de los trabajos de investigación historiográfica y crítica más relevantes publicados en América Latina durante los últimos años —Carlos Pacheco¹⁸ estudia las modalidades de esta confrontación entre la cultura oral y regional de los sectores “tradicionales” y la urbana y letrada de los sectores “modernizados” en las ficciones de Juan Rulfo, Guimarães Rosa y Roa Bastos. Parte, para la selección de los autores y las obras estudiadas, de las disyuntivas planteadas por Arguedas en uno de los “diarios” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y recoge tanto los planteamientos de Ángel Rama en las dos obras antes mencionadas, como las formulaciones conceptuales de Antonio Cornejo Polar acerca de las “literaturas heterogéneas”.¹⁹

¹⁷ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, Colección Crítica literaria, 1982).

¹⁸ Carlos Pacheco, *La comarca oral* (Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992).

¹⁹ Entre los múltiples trabajos de Antonio Cornejo Polar sobre el tema, ver en particular: “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8 (Lima, 1978); “El comienzo de la heterogeneidad de las literaturas andinas: voz y letra en ‘El diálogo de Cajamarca’”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (Lima, 1991); “Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina (tres incidentes en la contienda entre oralidad y escritura)”, *Nuevo Texto Crítico* 9-10 (Stanford, 1992) y, desde luego, *La formación de la tradición literaria en el Perú* (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989); y *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Editorial Horizonte, 1994).

De tal suerte que la problemática de la “heterogeneidad cultural”, que pudo formularse inicialmente con particular nitidez a partir de la coexistencia del español con otras lenguas en el espacio de naciones “a medio hacer” y con marcado componente cultural de origen prehispánico, se amplía y profundiza ahora con la incorporación de las culturas orales y regionales “del interior”. Se consolida con ello una tradición crítica latinoamericana que, no sólo proporciona bases sólidas para la reconfiguración de la tradición literaria del subcontinente y abre vías para nuevas perspectivas historiográficas, sino que constituye a la vez una posible alternativa al estancamiento en que se hallan sumidas concepciones críticas e historiográficas encerradas en sí mismas y ajenas a las relaciones vivas que mantiene la literatura con su entorno cultural.

Ahora bien, acerca de las diversas formulaciones de la vinculación de la “heterogeneidad cultural” con la problemática propiamente *literaria* (esto es, con las *poéticas* de las obras de que se trate), acaso convenga recalcar algunas ambigüedades que no carecen de importancia. En algunas de estas formulaciones como la de “transculturación narrativa” (Rama) o la del texto como “espacio de mediación” (Pacheco), parecen estar *latentes* dos supuestos que, con el “natural” desgaste de los conceptos mediante, pudieran desembocar en la equiparación de la literatura artística con cualquier “manifestación cultural”, en el marco de la industria cultural hoy predominante.

El primero de estos supuestos descansa en el uso antropológico del término “cultura” que, incluso cuando no se lo restringe a las representaciones y los lenguajes propios de sectores sociales marginalizados y no letrados, tiende a convertir a aquella en un *repertorio* de representaciones y formas caracterizadas, sea por su origen (prehispánico o popular), sea por el ámbito geográfico y social en donde estas representaciones y estas formas tienen su asiento (rural o urbano), o incluso por las modalidades de conservación y transmisión de los contenidos que aquellas vehiculan (oral o escrito). Sin duda, estas diferenciaciones primeras dan cuenta de las profundas fracturas que permanecen en el espacio social latinoamericano a pesar de los reiterados procesos de “modernización”. Sin embargo, conllevan también la idea de que el espacio geográfico y social *contiene* el repertorio de representaciones y formas que lo caracteriza, y propicia el que, a raíz de la actual ampliación del radio de acción de la industria “cultural” de masas, la “migración” de representaciones y formas de un “espacio” a otro — esto es, su “deslocalización” o su “desterritorialización” — pueda entenderse como lo que propicia nuevas *combinatorias*, mucho más fluidas e inestables, de elementos hasta entonces fijos y separados. Esta concepción de la cultura como amalgama transitoria de elementos dispares es, en buena medida, la que anima a las *Culturas híbridas*²⁰ de Nestor García Canclini.

Fuera de la antropología, sin embargo, el término cultura evoca otras dimensiones de la actividad humana y, en particular, la *relación activa y reflexiva que mantiene el sujeto de que se trate respecto de su propio espacio de experiencias y con las representaciones asociadas a éste*. Entraña por lo tanto formas particulares de las facultades cognitivas, éticas y estéticas y remite al mismo tiempo a las formas históricas y concretas de constitución de los sujetos y a las de conservación, transmisión y re-creación de la experiencia acumulada por la colectividad en la cual se hallan involucrados los diferentes sujetos que la integran. En esta otra perspectiva,

²⁰ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas (Estrategias para entrar y salir de la modernidad)* (México: Grijalbo, Colección Los Noventas n.50, 1989).

lejos de limitarse a un *repertorio* de lenguajes y formas diversos y a las “combinaciones” a las que esta misma diversidad pueda dar lugar, la cultura se concibe como indisociable de la actividad práctica, cognitiva y valorativa de quienes, constantemente enfrentados a otras y nuevas experiencias, confrontan con ellas sus propias representaciones y participan con ello en su necesaria y permanente *re-creación*.

Paradójicamente, y aun a pesar de la orientación específicamente lógica que guía a su investigación, ésta es la concepción que subyace en los planteamientos de Käte Hamburger acerca de la *experiencia* que proporciona la “irrealidad” del lenguaje de la ficción (aunque no se aboque a la dilucidación de la otra cara del “como sí”, que es precisamente la que presupone e involucra a dicha concepción). Y es asimismo la que se halla en la base de los trabajos de Paul Zumthor y Mijaíl Bajtín. Por ello, la formulación de la problemática de las relaciones entre la literatura y la “heterogeneidad cultural” como la que proponen William Rowe y Vivian Schelling en *Memory and Modernity / Popular Culture in Latin America*²¹ acaso pudiera ayudar a recalcar el papel fundamental de la *actividad del sujeto* (el de la escritura como el de la lectura) en el abordaje de dicha problemática:

One of the necessities of a Latin American approach is a redefinition of art, and for the rest of this chapter we will be using *artistic creation as an investigation of cultural divisions*. High culture in Latin America needs placing as *cultura ilustrada, erudita, letrada* (enlightened, erudite, literate), terms with implied though less easily defined opposites whose common denominator is non-literacy. High culture has used art as a key distinguishing mark, with the judgement that the aesthetic productions of the popular sectors do not qualify as art. Indeed the term ‘aesthetic’ has been denied to works of popular art, given their embeddedness in ritual and other uses. Clearly, therefore, the opposition high culture/popular culture is not symmetrical, and simply reversing it does not help in getting rid of the distortions it generates.²²

Junto con el carácter esencialmente *relacional y asimétrico* de la diferenciación entre “cultura letrada” y “cultura popular”, lo que de esta definición interesa subrayar por ahora es la concepción de la actividad artística —la de la escritura como la de la lectura— como forma de actividad cognitiva y valorativa, y por lo tanto el recentramiento de la problemática en torno a la actividad de sujetos. Para Rowe y Schelling, el examen y la valoración de las diversas conceptualizaciones al uso conducen a la reformulación parcial de éstas en función de una preocupación central por la *memoria*, sin la cual no puede hablarse propiamente de cultura, esto es de *elaboración, preservación y transmisión de la experiencia*, por un lado, y de *actividad reflexiva, creativa y re-creativa*, por el otro.

Al insistir en estas dimensiones activas de la cultura, desde luego no queremos decir que estén por completo ausentes de los trabajos a los cuales nos referimos con anterioridad. De hecho, rigen los trabajos de Cornejo Polar desde sus planteamientos iniciales acerca de la novela indigenista y, en la práctica, orientan también los trabajos de Ángel Rama y Carlos Pacheco, a pesar de formulaciones a ratos ambiguas.

²¹ William Rowe and Vivian Schelling, *Memory and Modernity / Popular Culture in Latin America* (London/New York: Verso, 1991).

²² *ibidem*, 197. El subrayado es nuestro, F.P.

Lo que entendemos como la necesidad de una articulación conceptual precisa entre las concepciones antropológica y humanista de la cultura descansa en la convicción de que el valor formativo de esta última no puede ser desestimado en nombre de un “relativismo cultural” que, en el límite, pudiera conducir a una descalificación demagógica y a una cancelación subrepticia de su legado. Si como nos recuerda la tradición humanista, la experiencia y la actividad estéticas conllevan la modelización conjunta de sujetos y objetos concretos, el caso particular de la literatura latinoamericana muestra a las claras que esta modelización conjunta no conduce por fuerza a viejas concepciones esencialistas y normativas. Sin embargo, para sostener semejante punto de vista hace falta que seamos capaces de desplegar los diversos aspectos de la concreción artística de experiencias y actividades, cuya característica primordial consiste en su renovada elaboración de las múltiples *fronteras*, móviles y cambiantes, en las que estas experiencias y estas actividades artísticas tienen su asidero.

III. En esta perspectiva de recentramiento de la problemática de lo estético en torno a las múltiples fronteras objeto de la elaboración artística de la experiencia del sujeto, proponemos volver al problema del narrador y a su figuración en la narrativa hispanoamericana moderna. En ésta, algunas constantes llaman la atención; entre otras, la persistencia de la narración en primera persona, a menudo mediada por una narración previa, oral o escrita (unos “manuscritos” que se presentan como borradores de la elaboración literaria segunda).

En un primer nivel, esta narración en primera persona (no necesariamente “autobiográfica”) tiene por evidente función la de amparar la credibilidad del relato ficticio con la experiencia concreta del sujeto de la narración; vale decir, la de respaldar la letra escrita con la experiencia concreta y la elaboración subjetiva primordial que le subyacen. Esta forma de narración contrasta con la del narrador en tercera persona, “impersonal” y ajeno al mundo narrado (el narrador “extradiegético”, “onmisciente” u “objetivo”, o, si se quiere, la pura “función” a la cual se refiere Käte Hamburger) que suele prevalecer en la moderna tradición europea. Desde luego, la sola recurrencia de esta forma de narración en primera persona no basta para afirmar la existencia de una “frontera cultural” entre estas dos modalidades narrativas contrapuestas. Resulta por ello más relevante el hecho de que ambas modalidades suelen acompañarse de diversas formas de figuración del narrador y del acto de narrar.

Tratándose de la primera—la que no implica al narrador en el mundo narrado—la novela corta (*¿nouvelle?*) de José Asunción Silva, *De sobremesa*, es buen ejemplo de la necesidad de localizar y particularizar la voz enunciativa, haciendo hincapie en las formas de sociabilidad o de convivencia en las cuales descansa aquella narración “de sobremesa”. La “biblioteca”—ambiente “libresco” por antonomasia, a la par de lugar de reunión social o familiar, de conversación y de narración coloquial—constituye un tópico recurrente en muchas narraciones del siglo XIX. Acaso todas estas bibliotecas *¿*no estarían figurando aquel entrecruzamiento entre la “letra” y la “voz” (“oral”, mas no “popular”) evocado por Zumthor a propósito de los orígenes de la novela en la Europa que empieza a salir del medioevo? Y acaso *¿*no nos estarían recordando también—voluntaria o involuntariamente—aquella función “civilizadora” de las costumbres que, según Bajtín, cumplieron en su tiempo y lugar las novelas de caballería? Sea de ello lo que fuere, esta figuración conjunta del lugar de la enunciación y de una voz narrativa a la vez “oral” y “escrita”, es la que proporciona al lector las claves necesarias para su compenetración con el asunto narrado, con la organización y la extensión del relato, y con el

el tono y los registros de la voz narrativa. En este caso como en otros muchos, la forma composicional y estilística del relato escrito son inseparables de la forma de “presencia” (ausencia) del narrador y de su auditorio, a la vez que la caracterización del lugar de reunión en donde se suscita el relato. Y, desde el punto de vista historiográfico, se podría ver en este tipo de novelas, una primera manifestación de la “novela de procedimiento”, sólo que en el marco cultural de una escritura que, aun cuando parece aspirar a convertirse en formadora de las costumbres, sigue siendo tributaria de formas de sociabilidad (cultas) marcadas por la oralidad.

Por lo que concierne a la narración en primera persona, suele resolver de otra manera la problemática de la relación entre la experiencia vivida (y los lenguajes vivos que la acompañan) y su elaboración escrita. El recurso más sencillo —y recurrente también— consiste en hacer del protagonista y narrador una persona “letrada”, sea por su origen social (*María, La vorágine, Los pasos perdidos*, entre otros muchos ejemplos), sea como resultado de su trayectoria particular (*Don Segundo Sombra*, entre otros ejemplos también). Sin embargo, aun cuando el origen o la trayectoria del protagonista y narrador permiten “justificar” la forma escrita del relato, no basta para resolver el problema de la forma inherente a la comunicación de dicha experiencia dentro de sociedades en donde, más allá del estrecho círculo letrado, la escritura no pareciera concebirse como una actividad “natural”.

En la novela de Güiraldes, esta forma escrita, asociada con la soledad del antiguo gaucha convertido en hacendado “letrado” por el ineludible viaje a Europa, aparece mediante la figuración de una *ensoñación* por parte de quien se halla parado en el puente que separa al “pueblo” (al que se confiere rasgos de un ambiente urbano, aunque no por ello letrado sino picaresco) de la “pampa” (el ambiente rural y gauchesco, de tradición oral). Esta figuración concreta (y desde luego ficticia) del “lugar” de la enunciación y de la modalidad enunciativa sirve así de fundamento para una *poética* esencialmente lírica y nostálgica, y confiere a la solitaria actividad escritural en el intento de retener un *espejismo*.²³

En la novela de Jorge Isaacs, a su vez, el relato “oral” (la confesión trágica en “aquella noche terrible”) aparece transcrito y reelaborado años después por un narrador ficticio que, al dirigirse explícitamente “a los hermanos de Efraín”, recrea conjuntamente la memoria del relato oral primero y la del ambiente social y cultural desvanecido: el de la cotidianeidad idealizada y sacralizada que le sirviera de fundamento y sigue apareciendo como destinatario virtual. De modo que la modulación conjunta de acentos líricos y trágicos convierte al acto escritural *post mortem* en otro intento de sacralización, no de un mundo sino de un ideal perdido —hoy mudo y vacío—, cuyo principal equivalente sensible vienen a ser las muchas lágrimas derramadas —desde las de María leyendo a *Atalá* hasta las de Isaacs releendo su propio texto, pasando por las de Efraín relatando la pérdida trágica— ante la imagen icónica de la figura emblemática de (la virgen) María; es decir, en una forma de narración que, en este aspecto al menos, participa al mismo tiempo de la experiencia mística y del relato hagiográfico.²⁴

²³ Ver al respecto: Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1995). Parte IV: La constitución de la ficción: mito y realidad en *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, 187/272.

²⁴ Françoise Perus, *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera* (inédito).

En *La vorágine*, la relación entre la escritura y los lenguajes “vivos” es todavía más compleja: no sólo los rescatados “manuscritos” de Cova, redactados con premura en el ocioso libro de caja del Cayeno, han sido “transcritos” por un autor ficticio parcialmente identificado con Rivera, sino que el destinatario de estos mismos “manuscritos” es presentado a la vez como ciego y como *alter ego* de Cova. Más aún, la inestabilidad y la teatralidad que caracterizan a éste último (en tanto personaje y narrador) convierten a los diversos lenguajes “literarios” (los poéticos, pero también los narrativos como las crónicas y los relatos de viaje) que mimetiza uno tras otro, en unos lenguajes diversamente estilizados o parodiados. Estos a su vez contrastan poderosamente con el de quienes, ajenos a la cultura letrada, relatan sus experiencias (Clemente Silva entre otros) o recogen la tradición folklórica (Heli Meza y el cuento de la indiecita Mapiripana).²⁵

Sobre el trasfondo de estas reiteradas *mises en abîme del acto escritural* y de la doble vinculación de éste con los lenguajes vivos y con diversas tradiciones “cultas” (literarias, plásticas e incluso musicales) podrían releerse, no sólo *Los pasos perdidos* —narración de “escritor” entre otras muchas—, sino también la concepción carpenteriana de “lo real maravilloso americano”. Por cuanto esta última involucra también a su modo el problema de las relaciones entre la escritura (y las formas canonizadas asociadas a ella) con fuentes culturales “otras” (aunque casi siempre cultas y librescas), su puesta en perspectiva ayudaría acaso a poner de relieve otras muchas dimensiones de las afanosas y variadas búsquedas de poéticas propiamente americanas, y a llevarlas hacia concepciones menos folklorizantes.

Sea de ello lo que fuere, lo que por lo pronto importa destacar es que el problema de la articulación entre “oralidad” y “escritura” no se circunscribe a la sola elaboración de las fronteras entre la “tradición popular” (sea ésta de origen prehispánico o simplemente “regional”) y la “tradición letrada”. Pasa por otra, de carácter más general, que concierne al siempre renovado deslinde del lenguaje literario respecto de los lenguajes “vivos”, vinculados a la acción humana —la “experiencia”— y a los diferentes ámbitos en que ésta se elabora y socializa. Como señalaba Bajtín a propósito de la novela europea, este deslinde tiende a operar de dos maneras y en dos direcciones opuestas: de “arriba” hacia “abajo”, mediante la exclusión o la reducción de los lenguajes “vivos”, no propiamente representados como tales —lo que Bajtín llama “dialogización externa”—; o de “abajo” hacia “arriba”, mediante la inclusión de aquéllos y las diversas formas de “estilización” de todos ellos y del lenguaje literario que ponen a prueba —lo que el mismo Bajtín llama “dialogización interna”. Esta contraposición de tendencias, que se traducen en “las dos líneas estilísticas de la novela europea” antes mencionadas, descansa sin embargo en la consolidación secular y de la norma escrita, y en la generalización y la “universalización” de ésta en tanto forma cultural predominante. Cabe preguntarse entonces si, en sociedades en donde dicha norma escrita y letrada no ha logrado ejercer una influencia determinante en los llamados lenguajes vivos (por los mismos factores que enumeraba Henríquez Ureña, por las profundas escisiones y asincronías que caracterizan a las sociedades latinoamericanas modernas, y por la marcada ausencia en éstas de un sistema generalizado de enseñanza), puede hablarse de las mismas formas y tendencias, y sobre todo si, de existir éstas, se conjugan de la misma manera. Pareciera más bien que son tan zigzagueantes y discontinuas la una como la otra, y que se entrelazan sobre la base de orígenes radicalmente distintos. Nada hubo aquí de similar a las cortes

²⁵ *ibidem*.

medievales y renacentistas, y si la novela de caballería algo ha tenido que ver en la literatura del subcontinente, su papel ha sido harto distinto: más que contribuir a la dulcificación de las costumbres guerreras, ha servido para alimentar la imaginación afiebrada de los Conquistadores, y para sembrar en las crónicas y en las cartas de relación el primer germen de la “experiencia de la irrealidad del lenguaje”. Y no porque cartas y crónicas hayan sido “ficciones”, sino por aquella inscripción primordial de un “dialogismo” sesgado y trunco en su forma misma. De ellas, y no de las formas de la novela europea, habría entonces que partir para la exploración de las formas de constitución de la norma escrita, y para la de las diversas poéticas americanas.