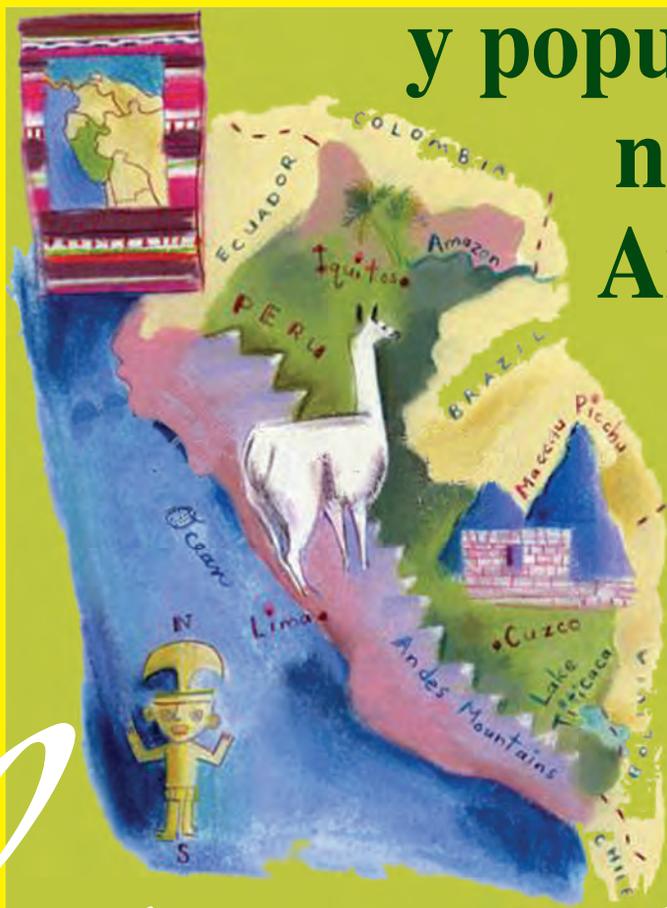


CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA

Instituto Iberoamericano
del Patrimonio Natural y Cultural
IPANC



Literatura oral y popular de nuestra América



Adolfo Colombres

Literatura

La literatura
oral y popular
de nuestra
América



Adolfo Colombres

La literatura oral y popular de nuestra América

2006



Convenio Andrés Bello-CAB

Francisco Huerta Montalvo, *Secretario Ejecutivo*

Omar José Muñoz Ramírez, *Secretario Adjunto*

Guillermo Soler Rodríguez, *Coordinador del Área de Educación*

Henry Yesid Bernal Magalón, *Coordinador de Ciencia y Tecnología*

Patricio Hernán Rivas Herrera, *Coordinador del Área de Cultura*

Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural -IPANC

Margarita Miró Ibars, *Directora Ejecutiva*

Patricio Sandoval Simba, *Coordinador General de Investigación*

Eugenia Ballesteros Ortiz, *Coordinadora General de Comunicación y Centro Cultural Mindala*

Efraín Andrade, *Coordinador General de Proyectos y Planificación*

Proyecto Cartografía de la Memoria

Patricio Sandoval Simba, *Coordinación técnica*

Manuel Chávez, *Unidad Edición y Publicación*

Víctor Ayala, *Centro de Documentación*

Fiestas Populares Tradicionales

Ticio Escobar, *Asesor Académico, Paraguay*

Claudio Mercado Muñoz, *Investigador, Chile*

Bernardo Guerrero, *Investigador, Chile*

Freddy Michel Portugal, *Investigador, Bolivia*

Claudia Afanador, *Investigadora, Colombia*

Virtudes Feliú Herrera, *Investigadora, Cuba*

José Pereira Valarezo, *Investigador, Ecuador*

Manuel Rivarola, *Investigador, Paraguay*

Margarita Miró Ibars, *Investigadora, Paraguay*

Juan García Miranda, *Investigador, Perú*

Karlos Tacuri Aragón, *Investigador, Perú*

Literatura oral y popular de nuestra América

Primera edición: Agosto 2006

© Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC

Derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido, sin previa autorización de los editores.

ISBN-10: ISBN-9978-60-062-0

ISBN-13: ISBN-978-9978-60-062-7

Impreso en el Ecuador, Printed in Ecuador

Diseño gráfico: Natalia Guevara

Diseño de portada: Isadora Espinosa

Edición de texto: Margarita Andrade R.

Impresión: Taller gráfico

IPANC • INSTITUTO IBEROAMERICANO DEL PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL

Diego de Atienza Oe 3-174 y Av. América / Telfs: (5932) 2553684 / 2554908

Fax : (5932) 2563096 / E-mail: eliadap@andinanet.net / info@latinculture.com

Sitio web: www.iadap.org / www.iadap.com Quito-Ecuador

Advertencia: El Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural no se hace responsable ni comparte necesariamente las opiniones expresadas por sus autores.

Contenido

Presentación editorial	7
1. Celebración de la palabra	11
2. El sistema de la oralidad	19
3. Literatura Oral, Oralitura y Artes Verbales	27
4. La escritura, la imprenta y el concepto occidental de literatura	29
5. Hacia una teoría transcultural de la literatura	42
6. Del folclore a la cultura popular	43
7. Cultura de masas y modernidad propia	51
8. Los especialistas de la palabra	54
9. Los recursos del estilo y su dialéctica	61
9.1 Elementos lingüísticos	62
9.2 Elementos no lingüísticos	70
9.3 La dialéctica de los elementos	77
10. Literatura popular y literatura ilustrada	78
11. La cuestión de la forma	87
12. Teoría de los géneros	92
13. La poesía	96
14. El cuento	107
15. El mito	115
16. La leyenda	119
17. La fábula	120
18. Casos y sucedidos	121
19. La epopeya	121
20. La novela subalterna	126
21. El teatro indígena y popular	131
22. Literatura testimonial y periodismo popular	134
23. El proverbio	136
24. Las adivinanzas	141
25. Otros géneros epigramáticos	144
26. Los personajes	145
27. Las literaturas indígenas	158
28. Literatura afroamericana	166
29. Otras literaturas subalternas	169
30. Traslado de la oralidad a la escritura	174
31. La mediatización de la oralidad	189

El Convenio Andrés Bello está construyendo una *Cartografía de la Memoria* de sus países miembros. Dentro de ese cálido registro, la *Literatura Oral y Popular* constituye un factor trascendental de la identidad y patrimonio cultural, para impulsar el Espacio Cultural Común Latinoamericano.

El Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, (ex IADAP), ejecutor de este proyecto, ha institucionalizado agendas anuales con acciones concertadas con las instituciones e investigadores de los países, en torno a las temáticas: *Fiesta popular tradicional, Música Popular Tradicional, Literatura Oral y Popular, Patrimonio Cultural Alimentario*.

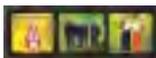
En esta entrega, *Marco Teórico para el Abordaje y Desarrollo de la Literatura Oral y Popular de Nuestra América*, se releva la necesidad de abordar la literatura oral y popular en función de los contextos socioculturales y “matrices simbólicas” en los que se enmarcan estas expresiones, desde una perspectiva valorativa del arte de cultivar la palabra dicha y de lo que representa, en cuanto conocimiento, identidad, transmisión cultural e idoneidad para los procesos educativos.

Se propone tratar estas manifestaciones como expresiones de culturas vivas, producto de intercambios culturales y dinámicas globales interculturales. Se reconoce que en amplios sectores de nuestra sociedad, la conciencia histórica de sí mismos y de su identidad se encuentra en su tradición oral que ha permitido, generación tras generación, mantener su idioma, cosmogonías, valores y actitudes.



El IPANC (ex IADAP) expresa su reconocimiento al Dr. Adolfo Colombres, especialista argentino, cuyo aporte académico con puntos de vista, conceptos, metodologías de trabajo y recomendaciones para gestión de políticas y marcos de vigorización del patrimonio cultural, nos ha permitido avanzar de manera conjunta con los profesionales e instituciones de cultura convocados para el estudio de la situación actual de la literatura oral y popular de sus países.

Margarita Miró Ibars
Directora Ejecutiva



Celebración de la palabra

“No tengo más que mi palabra”, decía Aimé Césaire en su *Cuaderno del retorno al país natal*, acaso el poema más intenso que se haya escrito sobre la situación colonial. Pero ellos, los oprimidos y excluidos, no solo tienen su palabra, sino que albergan también en los apartados sitios en que se refugian, la palabra, esa palabra que la civilización occidental está destruyendo. Tienen, sí, la palabra, aunque no se les dé la oportunidad de desplegarla, o se la recoja con malos métodos, que no dan cuenta de su belleza profunda, de toda su carga de verdad, lo que nos obliga, en cierta forma, a intentar una antropología de la antropología, o sea, a ir de la etnografía y el folclore hacia una antropología reflexiva.

En relación al deterioro del lenguaje, ya en 1961 decía George Steiner que el escritor tendía a usar cada vez menos palabras y a quedarse con las más simples, tanto porque la cultura de masas había diluido el concepto de cultura literaria, como porque las realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente habían disminuido de manera alarmante.¹ Es que la palabra configuraba ya un medio de intercambio tan perverso como el dinero, formando parte, desde el toque final que le dieran la publicidad y los promotores de ideologías sospechosas, del fetichismo de la mercancía. En los años que pasaron desde entonces el problema no hizo más que agravarse, alejando a la verdadera creación literaria del mercado y sometiéndola así a un creciente aislamiento, pues la comunicación —y esto lo decía también Steiner— solo puede hacerse efectiva dentro de un lenguaje disminuido o corrupto. En esta era de la palabra devaluada, adocenada, domesticada, se torna urgente recuperar ese valor mágico, numinoso, creador del ser de las cosas, que aún posee el lenguaje de muchos pueblos de la “periferia” (aunque todos los pueblos viven en su propio centro), que han elaborado ideas tan sutiles como complejas para destacar su importancia. Dichos sistemas de pensamiento guardan claves capaces de salvar a la modernidad occidental y al mundo entero del abismo de la pérdida total del sentido que hoy corrompe sus símbolos, y con ellos al mismo pacto social. Una palabra vaciada de sentido no puede tener ya vínculos con la acción, o solo sirve para poner trabas a todo acto capaz de transformar la realidad. Destacaba Carlyle que las palabras que no conducen a la acción, y más aún las que la entorpecen, son una impertinencia en la tierra.



1 George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990, p. 18.



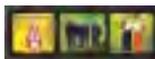
Decía Lacan, coincidiendo sin saberlo con buena parte del pensamiento africano, que es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas. El hombre habla, sí, pero es porque los símbolos lo hicieron hombre. Símbolos que lo envuelven a lo largo de su vida en una red totalizadora.² Ellos no operan aislados, sino en una espesa red, en un sistema coherente (por más que albergue contradicciones) que podríamos llamar matriz simbólica. Además de posibilitar la vida social, ésta cumple la función de procesar los elementos que le llegan del exterior, realizando una síntesis conforme a su visión particular del mundo. O sea, es dicha matriz lo que regula la apropiación cultural, resignificando y refuncionalizando los préstamos, con lo que relega a un segundo plano la cuestión del origen del relato y demás elementos de una cultura, pues lo determinante será la aptitud del grupo de apropiarse de ellos. Mientras dicha matriz subsista, subsistirá la alteridad, las diferencias, formas propias (o apropiadas) en las que la comunidad se sienta reflejada, y que alimentan la resistencia cultural en los casos de dominación. Si una comunidad conserva el control de su producción simbólica estará en condiciones de mantener el hilo de su propia historia y regular su proceso de cambio. Desde ya, la alteridad está siempre presente en toda práctica literaria, como una tensión entre la identidad y la diferencia, entre lo propio y lo ajeno, que se traduce en la opción entre fugarse de la propia cultura o alimentar su imaginario.

Pero al margen de los graves problemas que aquejan a la modernidad occidental y su deseo de abrirse a las culturas que aún conservan el valor de la palabra, está el hecho de que la emergencia civilizatoria de América Latina precisa una teoría propia del arte y la literatura, las que serán aplicables en gran medida a todo el mundo “periférico”. Dicha teoría no debe ya privilegiar a la América mestiza como eje de un proyecto de identidad, como hizo el criollismo, sino tomar en cuenta todas las prácticas lingüísticas de las diferentes matrices simbólicas que aún mantienen un resto de autonomía. solo de esta manera podrá abolir un día el ámbito de lo subalterno. Mantenerlo bajo cualquier máscara sería no solo renovar a conciencia las formas de una vieja dominación, sino también desconocer el rol de la literatura, oral y escrita, en el proyecto de identidad de todos los pueblos del mundo.

En un principio, se sabe, era el verbo, es decir, la palabra que ilumina la sombra, brotando como un manantial inteligente. En la gran Nada primordial



2 Jacques Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed.



irrumpe la palabra en la boca de los dioses. En el *Popol Vuh* leemos que no había nada dotado de existencia, que estuviera en pie: solo el mar y el cielo en toda su extensión, ambos vacíos y en reposo, y que entonces llegó la palabra: Tepeu y Gucumatz hablaron en la oscuridad. O sea, la palabra no esperó que el hombre existiera, pues sin ella ¿cómo se hubiera creado al mundo y al mismo hombre que lo habita? Es el viento de la palabra, con su tono imperativo, el que engendra el universo. Hágase la luz, dijo el Dios del *Génesis*, y por cierto hubo luz. Después la palabra hizo el día y la noche, separó el agua del firmamento, y en la inmensidad del mar levantó la tierra. Entre la palabra pronunciada y el acto no había distancia alguna, pues el poder hacer por medio de la palabra es un atributo esencial de los dioses.

Pero existe algo anterior a la palabra, sin la cual ésta es impensable: la misma voz, que no siempre cristaliza en ella, pues hay también vocalizaciones ininteligibles, como los gritos y otros desgarramientos prelingüísticos. La voz es el sustento y el transporte de la palabra, a la que llevó como un carro sagrado hasta que la escritura la decretó prescindible, al fundar un lenguaje sin voz. La palabra es el lenguaje vocalizado, fónicamente realizado en la emisión de la voz, no un trazo en el papel. Primero fue la voz, luego la palabra, y por último la letra.

La voz es una cosa en el espacio, una presencia física. Posee un tono, un timbre, una amplitud, una altura, un registro. Es decir, un conjunto de elementos a los que cada cultura asigna un valor simbólico determinado.

El aliento de la voz es creador. Por eso su nombre suele venir ligado al concepto de alma, de espíritu: *animus* en latín, *pneuma* en griego, *ñe'e* o palabra-alma entre los mbyá-guaraní. En los hieroglifos egipcios, la boca designa la fuerza creativa. Para los bantú, el fluir de la voz se identifica con el del agua, la sangre y la esperma. Para los tuareg del Sahara aliento y alma son la misma cosa, por lo que para proteger a esta última se cubren la cara con un velo negro de fina gasa. Pero dicho fluir no es por cierto uniforme, pues los elementos de la voz varían conforme a la función que se propone cumplir. Hay una voz dulce para enamorar y una voz piadosa para hablar con los dioses, una voz para la palabra luminosa y una voz para el poder, y hay voces que, para afirmarse, se vuelven canto. El rey africano habla poco y no alza la voz, pues sabe que el grito es un recurso femenino. Y está también la voz del narrador, que fluye en un espacio altamente ritualizado.



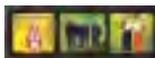
La voz, nos dice Corcuera Ibáñez, desborda siempre a la palabra. Enriquece el texto que transmite y hasta lo transforma, porque algunas veces hace que signifique aquello que no dice.³ O sea, añade al significado de la palabra una serie de unidades semánticas (semas) codificadas por la cultura. A menudo las más altas emociones se patentizan y patetizan en la voz, sin atinar a traducirse en palabras capaces de expresarlas. Es que la voz, en tanto sonido, no puede dejar de registrar la estructura interna del cuerpo que la produce, lo que aporta un criterio de verdad, de interpretación, que hasta puede negar la validez de un discurso.

Esto nos está indicando que detrás de la voz hay siempre una persona, un ser pensante, un cuerpo concreto que habla, que se expresa. No se trata de algo obvio, sino de un criterio fundamental de verdad. En la abstracción del papel, la palabra puede mentir con facilidad, pues se elimina tanto la voz como su vinculación con un cuerpo concreto. Palabras que salen de una boca cargadas de verdad, resultan falsas en otra boca, pues hay una estrecha relación entre lo que se dice y quién lo dice. En las antiguas mitologías, observa Paul Zumthor, la voz sin cuerpo estaba ligada a lo maravilloso, cuando no al terror. Por ésta y otras razones dicho autor se pronuncia por la creación de una ciencia de la voz, que arranque de la física y la fisiología de ella y siga con una lingüística, una antropología y una historia.

Revalorizar la voz es recordar que la palabra es un lenguaje vocalizado y no, como se dijo, un trazo en el papel. Esto último pertenece ya al ámbito del artificio, de lo prescindible. La aventura humana no se funda en la escritura, sino en la palabra, aliento que contiene la humedad y el calor, o sea, la esencia misma de la vida. No puede reducirla a un mero instrumento de comunicación, ya que sobre todo es expresión, fuerza, forma. Forma que no ha de entenderse como un esquema fosilizado, como una sujeción a reglas fijas, sino como ritmo puro recreado sin cesar desde una energía que le es propia, y que se moviliza por la pasión de develar lo oculto, de nombrar lo desconocido y alcanzar la significación específica de cada momento. Todo es palabra en el universo, todo en él habla. La palabra es esencialmente poder, un poder nombrador, creador, fecundante, que pone en movimiento las fuerzas que permanecen estáticas en las cosas.



3 Mario Corcuera Ibáñez, *Palabra y realidad. Tradición y literatura oral en África Negra*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p. 141.



Claro que no cualquier palabra es Palabra, ese verbo en el que reposa toda acción verdadera. Están la palabra-fuego y la palabra-juego. La primera alberga la fuerza vital y el poder nombrador, busca una forma y deviene una regla siempre flexible, porque busca dar cuenta del mundo y no rebotar contra él. La palabra-juego es banal, no bucea el numen de las cosas. Se despliega por su superficie en demostraciones un tanto obvias, que nada revelan. Solo el poder de la risa puede salvar a lo lúdico de la banalidad e insuflarle los atributos del fuego, volviéndolo altamente revelador, por la manera en que desnuda a las falsas palabras, instrumentos del poder político. Y más abajo de la palabra-juego se extiende el territorio de la mentira, esa “palabra que no se parece a la palabra”, y que corresponde a la inmadurez, a la vacuidad, a la insensatez, a la injuria, como afirma Corcuera Ibáñez.

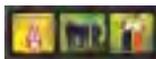
Si la palabra verdadera crea el ser de las cosas, la mentira no constituirá apenas un simple mal hábito, sino algo abominable, puesto que puebla el mundo de seres falaces, siembra desavenencias y rencores, confunde los límites, degrada lo sagrado, quiebra el equilibrio de la vida, pudre la sangre de quien la emite. Para los dogon, la mala palabra carece de “granos” (poder germinal), no tiene vida. Produce en quienes la escuchan una impresión desagradable, que se asimila al mal olor, y al igual que éste, a la idea de muerte. Siempre causa daño, y a veces, para repararlo, hará falta un ritual. Se dice que la mala palabra es amarga y afecta al hígado más que la pimienta, mientras que el gusto de la buena palabra es dulce como la miel. En el siglo XIX, los caciques indios de Estados Unidos llegaron a creer que los blancos tenían dos lenguas, pues buena parte de sus palabras terminaban siendo falsas. Les costaba entender que un mismo órgano pudiera servir a la vez para la verdad y la mentira.

Hablar de la palabra es referirse también al silencio, ese espacio que la rodea como un complemento imprescindible, reforzando su significado. Moisés precisó vagar cuarenta años por el desierto, pasar por semejante fragua de soledad y silencio, para que Dios le hablara de su Ley. En la educación de los bambara, los dogon y otros pueblos no solo se enseña a dominar la palabra, sino también los silencios, ya que sin éstos nada podría aquélla. El silencio es la sombra que envuelve a la palabra, afirmando su dignidad, su valor numinoso. Todo sonido precisa una ausencia de sonidos, y la magnitud de dicha ausencia ha de guardar proporción con la del sonido. Para los bambara el verbo verdadero, la palabra digna de veneración, es el silencio. Es que más que un vacío sonoro, el



silencio es una realidad cargada de sentido en la que germina la palabra. También se podría decir, invirtiendo los términos, que es la palabra la que crea el silencio, para poder establecer su valor. Al recitar *El Corán*, los árabes intercalan hondos silencios entre los versículos, para destacar el carácter milagroso de la irrupción de la palabra. “Si la palabra construye la aldea, el silencio edifica el mundo”, reza un proverbio bambara. Y otro dice: “Si la palabra te quema la boca, el silencio te curará”. El silencio es para este pueblo el mejor indicativo de vida interior, de capacidad reflexiva, de todo lo serio que hay en la existencia, y también de que se cultiva el secreto. Un proverbio de Malí dice: “Aprende a escuchar el silencio y descubrirás la música”. Desde ya, el silencio no tiene el mismo valor en todas las culturas, y en el marco de una misma cultura su sentido suele variar según la situación que lo motiva. Por lo general, las culturas que valoran poco la palabra no otorgan al silencio una especial significación. En la medida en que la modernidad dominante vacía a la palabra de sentido asesina al silencio, para que éste no venga a evidenciar el ruido desafinado de sus chatarras, esas voces huecas que se amontonan sin sentido, inventando rituales sin fuerza para sus pobres fetiches.

El poeta, en otras culturas, no es un prestidigitador, sino un hechicero que busca el secreto de las hondas comunicaciones, de los grandes incendios. No se limita a invocar o evocar las cosas: las crea. Pero esto no lo convierte en un soberbio demiurgo, en un genio individual que verbaliza desde la nada. Tanto el poeta como su arte son un producto social y cumplen una función. Y sin embargo, lo colectivo no niega lo personal, por más que el arte en sí importe más que el poeta, ser precedero. Siempre estará claro quién habla, quién escucha, y por qué o para qué se habla. El poeta expresa lo que debe ser, sin explayarse mayormente en lo que él piensa, siente, desea o ha vivido, a menos que quiera incorporar esta vivencia al acervo tradicional, por su valor ejemplar. El pasado, la tradición, no es una repetición ciega ni una abstracción vacía, sino la fuerza espiritual de los ancestros, una palabra que también anima, ilumina, transforma, y que por lo tanto se respeta y cultiva. Buena parte de la creación poética está consagrada a su memoria. O sea que los muertos no tienen vida, pero sí existencia, y ésta se cifra en la palabra. El muerto y su palabra tienen sed, y pueden beberla de la vida, del agua y la sangre de los vivos, dicen los dogon. Dicha palabra, para ellos, se pasea en el viento, es inconsistente y disecadora como el viento, y carece de “granos”. Para los bantú, es la palabra lo que mantiene a los muertos en su condición de *Muntu*, salvándolos de la nada.



También en la cosmovisión de los pueblos americanos el valor de la palabra se acerca a lo sagrado, en la medida en que da nombre y sentido a las cosas. Se la ve como un fluido mágico, cargado de fuerza y sabiduría. Hablar de la palabra es referirse a la voz de los ancianos, de los sabios, a un relato que cohesiona a la sociedad al fortalecer sus pilares éticos. Los aztecas fueron conscientes del valor de la palabra, a la que representaban en sus códices con una voluta de humo, la que además de denotar el discurso sagrado de un personaje le daba el carácter de un objeto desplegado en un espacio visual. En las escuelas para los señores y sacerdotes se enseñaba el arte del buen decir, la forma de expresión noble y cuidadosa. El buen lenguaje se asociaba a las flores, las que en sentido estricto venían a ser las metáforas y los símbolos. Del mal poeta se decía que “atropella las palabras”, y del buen poeta, que “flores tiene en los labios” y “hace ponerse en pie las cosas”. Esta última frase, tomada de un poema nahua clásico, está señalando ya la función nombradora y animadora (dadora de vida) de la palabra.

También los quechuas representaban a la palabra como una cosa en el espacio. Guamán Poma dibuja con una voluta el rezo católico de ciertos personajes, lo que resulta extraño para la iconografía occidental de la época. “Viracocha crea con solo decir”, leemos en un himno religioso. Y otro himno, refiriéndose a un inca moribundo, expresa: “Ya no tiene / Palabra, / ya se acaba / su aliento”. Como vemos, la pérdida de la palabra es asimilada a la muerte.

Para los guaraní, todo es palabra. La identificación es tan plena, que se habla de palabra-alma (Ñe'e). La función fundamental del alma es la de transferir al hombre el don del lenguaje. La palabra es la manifestación del alma que no muere, del alma original o alma humana de naturaleza divina, que se diferencia del alma animal, ligada a la carne y la sangre, a la vida sensual. En la noche originaria, antes de que la tierra existiera, Ñamandú Ru Eté, el padre verdadero, desplegó en la soledad el fundamento de la palabra futura. En la cosmogonía pai tavyterä se dice que en un principio solo existía una sustancia impalpable llamada “Jasuka”, algo así como una llovizna cargada de electricidad. De esa materia primigenia surgió una voz que cantaba, y que se fue desarrollando de a poco hasta convertirse en un cuerpo, que tomó finalmente la forma de un hombre. Éste se perfeccionó luego mediante su propia voz, iluminando tal sustancia neblinosa. De dicho relato se desprende que el hombre se crea a sí mismo mediante la palabra, y al aclarar el entorno hace que aparezca la tierra

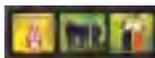


bajo sus pies. La palabra, entonces, nace ya como un canto puro, no emitido por nadie, que genera la vida.⁴

La palabra queda así definida como la esencia de lo humano, algo que circula por el esqueleto y lo mantiene erguido. Resulta inseparable de la verticalidad propia de todo ser animado por ella. Para cumplir con su designio, Ñamandú crea otras divinidades, como Kará Ru Eté (Este), Jakairá Ru Eté (el Cenit) y Tupá Ru Eté (Oeste), cuya tarea será enviar a los futuros hombres las palabras-almas, para que se encarnen en las criaturas recién nacidas. En la casa de las ple-garias de los mbyá-guaraní se pronuncian, de cara al sol naciente, las *ñe'e porä* o bellas palabras, lenguaje común entre hombres y dioses. El *ayvu porä*, el bello lenguaje, es una expresión que sirve para designar el conjunto de sus tradiciones sagradas, pero también la lengua que hablan los dioses, y la única que les gusta oír de sus hijos, los hombres, por la belleza de sus metáforas, que nombran las cosas de un modo muy distinto al de la vida cotidiana. Así, la flecha pasa a ser “la pequeña flor del arco”; la pipa, “el esqueleto de la bruma”.



4 Cf. Tadeo Zarratea, “La religiosidad guaraní (Pai Tavyterä)”, en *Suplemento Antropológico*, vol. XXVI-2, Asunción, diciembre de 1991, p. 132.



El sistema de la oralidad

La entusiasta aceptación por Occidente de las ventajas de la escritura impidió, hasta épocas recientes, comprender la magnitud de sus limitaciones, y produjo una desvalorización apresurada y acrítica de la oralidad, cuyas sutilezas técnicas recién están siendo estudiadas en toda su complejidad. El lenguaje, se dijo, es un fenómeno principalmente oral, y no hay pueblo del mundo que no haga de él un uso estético que pueda asimilarse al concepto de literatura, pues todos poseen mitos, leyendas, cuentos, canciones. No obstante, de las miles de lenguas que se hablaron a lo largo de la historia de la humanidad (se baraja la cifra de diez mil), solo 106, según Walter Ong, se plasmaron por escrito en un grado suficiente como para producir una literatura de este tipo, y la mayoría de ellas no llegó aún a la escritura (o lo está haciendo recién). De las tres mil lenguas que hoy existen, añade Ong, solo 78 poseen una literatura escrita.⁵

Claro que no se debe confundir la oralidad como sistema de transmisión con la literatura oral, que es una parte de ella, aunque una parte privilegiada. Para la gente que solo se comunica con la voz, ésta llega a tener una intensidad y significados que difícilmente podrán comprender los que han crecido en la tradición de la escritura, y más aún las víctimas de la banalización de la palabra producida en buena medida por la cultura de masas y la publicidad. Es que en una cultura oral primaria, la existencia de la palabra radica solo en el sonido. La irrupción de la escritura en dicho sistema no aparejará su inmediato colapso, pues la experiencia ha mostrado ya que se sigue privilegiando por mucho tiempo la percepción auditiva del mensaje. solo un sistema de escritura ya consolidado llega a privilegiar la percepción visual de éste. Al parecer, ambas formas de comunicación lingüística no han podido aún coexistir en una situación de igualdad, desarrollando ambas la plenitud de sus recursos y enriqueciéndose mutuamente. Siempre el sistema de la escritura tiende a dominar al de la oralidad, inhibiendo sus recursos, a pesar de que la enorme mayoría de las culturas son orales.

El alma de una cosa puede estar en una forma visual, pero a veces ésta resulta engañosa. El sonido, en cambio, parece registrar con mayor fidelidad la naturaleza del cuerpo que lo produce, sea un objeto o una persona. Para los que



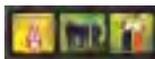
5 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1980, p. 17.



se hallan inmersos en el sistema de la oralidad, e incluso también para los habituados a la escritura, las resonancias de la voz dan cuenta de las cualidades intrínsecas de quien la emite, con escaso margen de error, del mismo modo en que el sonido nos indicará si una copa es de vidrio o de cristal, si una pared es hueca o no.

La expresión oral reúne a la gente, funda auditorios y los somete a rituales, pues donde hay mito (es decir, palabra, relato primordial) hay también rito. Quien escribe, en cambio, se aísla, del mismo modo en que también el lector se aísla luego con el libro, estableciendo correspondencias secretas y abstractas con el autor, pues en la enorme mayoría de los casos no habrá entre ambos una comunicación personal. El lector no sabrá cómo era o es la voz del narrador, y hasta desconocerá su aspecto físico. Señala Ong que la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como ocurre con la escritura. Es una situación existencial, totalizadora, que envuelve necesariamente el cuerpo. Es por otra parte una situación ritualizada, donde la palabra se despliega poéticamente, con la intención de formar un lenguaje común a los mortales y los dioses, como en el caso ya comentado del *ayvu porã*. Se podría decir también que la oralidad es la casa de lo sagrado, mientras que la escritura literaria representa, salvo raras excepciones, un intento de desacralizar el relato, de afirmar su autonomía. Los mitos, por eso, se amparan en la oralidad, en la voz vibrante y viviente. Trasladados a la escritura, se mantienen como relatos pero dejan de ser vivencia, por lo que a la larga devienen una ficción, perdiendo su aura de *vera narratio*.

El relato existió en todos los tiempos y en todos los pueblos, y constituye por lo tanto un patrón verdaderamente universal. El relato escrito, como vimos, se dio solo en una ínfima proporción de las culturas. Esto nos permite afirmar que cuando Occidente levantó el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y convirtió a ésta en una puerta de acceso forzosa al estadio de civilización (como ocurre, por ejemplo, con la teoría evolucionista de Lewis H. Morgan), el etnocentrismo estableció su dominio acientífico sobre un milenario arte narrativo y poético, desplazándolo hacia ese plano subalterno en el que aún se debate la literatura popular. Como señala Havelock, ni siquiera los estudiosos del mundo clásico incorporaron aún a sus esquemas la idea de que una sociedad civilizada que posee un arte, una arquitectura e instituciones políticas



propias no necesita depender de la escritura para existir como tal, y así, ejemplos como el de los incas son pasados por alto.⁶

Verba volant, scripta manent, reza el proverbio latino, que se pronuncia como indubitable dentro del sistema de la escritura. Esta última parece valer por sí misma, al margen de que se la lea o no, y hasta gozar del don de la inmortalidad, a la que aspira por la vía de la inmutabilidad, renunciando a toda forma de renovación. Sin embargo, la palabra escrita también muere, y la oral resulta menos fugaz de lo que se cree. Basta recorrer una vieja biblioteca o una hemeroteca para comprender que la escritura, hecha para transportar la palabra, suele convertirse en su polvorienta tumba. Se ha ligado por eso oralidad con prehistoria y escritura con historia, sin ver que para los pueblos sin escritura la tradición oral es la principal fuente histórica. Jan Vansina la reivindica como tal, señalando procedimientos para hacer un uso científico de ella. Incluso dentro del sistema de la escritura, un buen caudal de información se mantiene exclusiva o predominantemente por la tradición oral. Pero al margen de los procedimientos que se establecen para precisar el grado de credibilidad de las fuentes de la tradición oral, se debe comprender que en todo relato que atraviesa el tiempo hay un fondo de verdad. Porque la verdad no es solo una propiedad de los acontecimientos: también el imaginario social la expresa. Todo mito es la condensación histórica de una verdad, un paradigma que se vivencia. La historia escrita, en cambio, mientras no sea vivencia de un pueblo, poco puede incidir en su proceso. Por eso la historia, cuando se propone actuar como pulmón de una transformación profunda, se reviste de las formas del mito. La oralidad, mientras está viva, impregna una sociedad entera. La mayor parte de los libros existen en cambio para unos pocos, y, pasado el tiempo, son librados al olvido, por la caducidad de sus mensajes. Por otra parte, la pronunciada caída de las ventas ha llevado a reducir en muchos casos los tirajes a sumas que resultan ridículas en una sociedad de masas, como 500 ejemplares y aún menos.

La oralidad no envejece, su vitalidad es constante, pero las sociedades fundadas en la oralidad emplean buena parte de su energía en memorizar los contenidos que fueron elaborando a lo largo del tiempo, de los que depende su universo simbólico. Esto, por cierto, representa un lastre para la creatividad, que en buena medida explica el conservadorismo, con frecuencia excesivo, de dichos pueblos. De nada sirve crear si no se registra de algún modo lo creado,

6 Cf., Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 87.

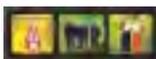


asegurando así su reproducción. Y como la memoria humana tiene un límite, aumentar de un modo innecesario el número de creaciones y esforzarse en memorizarlas puede ir en detrimento de los “textos” fundamentales de la cultura, cuyo olvido afectaría seriamente el ethos social. Por otra parte, esa oralidad no arrastra solo relatos, sino también experiencias y un gran caudal de conocimientos prácticos imprescindibles, que mucho costó adquirir como para dejarlos a la deriva.

En las sociedades tradicionales, el relato, incluso el que carece de un contenido mítico, se cuenta con cierto ritual, el que resulta a menudo una verdadera puesta en escena, rica en gestualidad y movimientos, en vocalizaciones y otros elementos de distinta naturaleza que la escritura no puede registrar, y cuya finalidad es manipular al auditorio para crear distintos estados emocionales. O sea que al mensaje verbal o lingüístico hay que añadir, por una parte, un mensaje sonoro (que nos ofrece también un aspecto semántico y un aspecto estético propios, desde que la poesía es sonoridad), en cuyo contexto incluso el silencio se vuelve significativo; y, por otra parte, una serie de *semas* vinculados a la gestualidad y la expresión corporal, al uso del espacio, etcétera. Lo más sugestivo del relato reside con frecuencia en este ritual, que favorece a la palabra al crearle un marco propicio, y también al evitarle el desgaste que significa tener que describir pobremente cosas que pueden ser mostradas con una alta expresividad, lo que le permite concentrarse en su función nombradora. Pensemos, a título de ejemplo, en el caso del cine, donde las palabras se usan con medida y síntesis, al verse relevadas por la imagen del papel descriptivo.

El relato oral es móvil, ágil y espontáneo, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, soporte en el que se desvanece toda improvisación, no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitirán al mito cambiar de máscara, responder a las situaciones nuevas y las necesidades simbólicas que éstas van planteando. Difícilmente se encontrará en él un ciego automatismo, que convierta al narrador en un esclavo de su técnica. La oralidad no es un instrumento frío que se alza ante el hombre y lo somete, deshumanizándolo. Por el contrario, entre el hombre y el instrumento se produce una simbiosis.

La escritura, al fijar un hecho en el tiempo, se somete a la acción del mismo, por lo que su envejecimiento y muerte resultan inevitables. Por otra parte,



produce una apropiación individual de la palabra por quien domina la técnica, lo que impide toda posterior intervención. Dicha apropiación no puede dejar de proyectarse en el nivel ideológico, donde se observará un debilitamiento de los lazos de cohesión social. Porque a diferencia de la escritura, el conjunto de técnicas que conforman la oralidad lleva aparejado una serie de principios que otra sirvieron para democratizar la palabra, y que son un resultado de esta expresión libre y solidaria.

Por su mismo movimiento la oralidad no es solo tradición sino también devenir, proyecto. Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado, y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como en un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador. Esta co-creación puede darse en un clima de acuerdo, simpatía y complicidad con el narrador, pero también a través del desacuerdo, del rechazo generado por ciertas opciones, el relato podrá enriquecerse, como es la norma en toda dialéctica. O sea que la oralidad, a diferencia de la escritura y los nuevos medios, no es unidireccional, en la medida en que no expropia por lo común al pueblo su creatividad ni restringe el control cultural que éste detenta sobre sus relatos, para cederlos a un grupo de especialistas al servicio de las elites. Claro que la escritura admite la réplica, pero ésta deberá hacerse por escrito y en un tiempo posterior. Además, si bien la impugnación crítica es frecuente en el campo científico, casi no existe en relación al texto literario, donde nadie, salvo muy raras excepciones, discutirá al autor, por ejemplo, su derecho a hacer morir a un personaje.

Lo fundamental de dicha intervención no estriba solo en el enriquecimiento del relato y su mayor ajuste al imaginario social, sino también en las posibilidades que otorga a los participantes de ejercitarse en el uso de la lengua, de probar sus recursos, su vocabulario, sus fonemas y la regla de combinación de los morfemas. En el curso de esta sana competencia narrativa, el participante aprende a manejar la lengua, y también el arte de la precisión y la síntesis, lo que le permitirá descubrir la fuerza de la palabra y saborear los rasgos del estilo. Las culturas orales no disponen de diccionarios que den cuenta del significado exacto de cada vocablo, pero en ellas las discrepancias semánticas son pocas. El significado de cada palabra es controlado por una ratificación semántica directa, por la situación real en la que se la emplea. El relato cerrado, que no admite intervenciones, y aún más la escritura, al reducir al auditorio al silencio, al alejar-



lo de la presencia del narrador y atomizar al grupo en lectores solitarios, no participantes, clausuran esa gran escuela del lenguaje articulado. Las mayorías son separadas así del relato y la poesía; primero de la capacidad de producirlos, y luego hasta de adquirirlos y comprenderlos. Por cierto, esto se traduce indefectiblemente en un empobrecimiento de la lengua, fenómeno que hoy se ha vuelto alarmante, hasta el punto de que en algunas universidades comienza a desempolvarse la retórica, materia que se impone hasta en las carreras técnicas. A esto se añade que en el uso diario de la lengua, en lo que hace al sonido, no se utiliza más que una mínima parte de los recursos de la voz.

En la literatura oral se encuentra acaso la mayor fuerza expresiva de la cultura popular, pero al igual de lo que ocurre en otras de sus artes, ella no es totalmente libre ni puede reclamar autonomía alguna, porque antes que la función estética estará casi siempre la función ética, que sirve para cohesionar la sociedad y reproducir sus valores. El juego creativo se prestigia en la medida en que coadyuve al mejor cumplimiento de esta función.

Quizás por la dificultad que plantea la recuperación del relato, la creatividad de las culturas orales se vuelca más en la interpretación de las viejas historias que en la invención de otras nuevas. El auditorio no pide al narrador que le cuente una historia que jamás haya oído, sino que recuente las ya conocidas de un modo nuevo, original. El narrador, por su parte, no hará alarde de los cambios que introduzca en el relato, sino que tratará de disimularlos, para inducir la creencia de que dicha historia fue siempre así.

En el sistema de la oralidad, todo saber debe articularse en un relato ajustado a pautas mnemotécnicas, entre las cuales juega un papel destacado la situación narrativa. Así, por ejemplo, las innovaciones culturales se describen en medio de las peripecias de los héroes civilizadores que las introdujeron, sin quedar flotando como abstracciones científicas ajenas al orden de la literatura. Es que la oralidad rechaza las categorías complicadas y hasta la cronología, como se verá más adelante. Tiende a yuxtaponer elementos, sin plantearse mayormente el problema de la cohesión interna. La idea de confrontación de las fuentes, tarea ineludible de todo investigador científico, tiene un alcance muy limitado en el curso de la *performance*, a menos que se trate de una composición de alta sacralidad en la que nada se pueda alterar. La falta de escritura dificulta la comparación de versiones con el objeto de establecer la verdad histórica, y a menudo ni siquiera crea la necesidad de comparar. La oralidad, por eso, carece casi



de puentes con la conciencia analítica y se abre a la vía simbólica, a la vivencia profunda de los hechos. El reducido poder de análisis de los sistemas orales los torna harto vulnerables a las infiltraciones, tanto espontáneas como planificadas, que produce el proceso aculturativo; es decir, a lo que llamamos aculturación literaria. Al no ser percibido, el elemento modificador se introduce en la transmisión oral, quebrando a menudo la coherencia del sistema simbólico, el que en el momento menos pensado puede ponerse al servicio de la dominación.

Las situaciones rituales, en la medida en que ligan las palabras a ciertos actos, tienen asimismo un carácter mnemotécnico, y lo mismo se podría decir de la música, el canto y la danza. Son también necesidades de este tipo las que determinan la naturaleza de los personajes. La oralidad rechaza por eso los personajes incoloros, y se entrega a la hipérbole con el ánimo de definir paradigmas de conducta. Hay poco lugar allí para lo anodino y lo polisémico. El mito en sí suele ser ambiguo, pero raramente los personajes se prestarán a confusión. Su conducta está tipificada en la medida en que pretenden ser modelos de comportamiento social, y los modelos se hacen recortando, exagerando, retocando. Cuanto más prototípico sea el personaje, más fácilmente se arraigará en la memoria. De ahí el carácter hiperbólico de la epopeya, minado luego por la novela de corte realista, que terminó instituyendo anti-héroes. A medida que la escritura modifica la estructura mental de la oralidad, la narración abandona las grandes figuras paradigmáticas para descender al mundo cotidiano, que es el ámbito predominante de la novela moderna.

Lo dicho hasta ahora viene a reafirmarnos que la oralidad y la escritura son dos sistemas independientes, y que resulta estéril considerar a uno superior al otro en una escala evolutiva o por sus cualidades. Ambos tienen virtudes y limitaciones, que juegan de un modo diferente según los casos. De nada sirve entender la oralidad como una carencia de escritura, como mero analfabetismo. La actitud científica es indagar las características propias de cada sistema y la forma en que ambos se complementan. En este sentido, se puede acotar que en la gran mayoría de los casos la oralidad prescindió de la escritura, como ya vimos, mientras que la escritura no podrá prescindir nunca de la oralidad, pues aun cuando no leamos en voz alta, en la lectura la imaginación salta sobre los sonidos, sílaba por sílaba, deleitándose a menudo en esa vibración imaginaria, que se reviste de una voz idealizada, con el tono justo que queremos asignar al texto. Por eso escribe Ong que la escritura es un sistema secundario de modelado, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada.



Claro que afirmar la independencia de ambos sistemas no implica negar su interacción, que en ciertos casos puede llegar a una imbricación. Otras tradiciones, e incluso la cultura del libro, se introducen con frecuencia en la oralidad de un grupo por vía de la escritura, y también a menudo ésta es utilizada en apoyo de la propia tradición, para facilitar la tarea de memorizarla. El impacto de la escritura en las tradiciones orales ha terminado casi con la esfera de la *oralidad pura* o *primaria*, que es la que no tiene interferencia alguna de la escritura, y que hoy solo puede existir en los pocos grupos aislados que restan en el mundo. En ella la voz no describe, dejando por lo común al gesto el papel de nombrar las circunstancias.

En la gran mayoría de los casos la oralidad coexiste con la escritura, por lo que cabría afirmar que la norma es una *oralidad espuria*, en la que los relatos mantienen su estructura y función pero acusan alguna influencia de la escritura. Esta incidencia es aún periférica, desde que se manifiesta en aspectos parciales o elementos secundarios. Cabría distinguir aquí dos tipos de influencias: una *negativa*, que mina la coherencia del relato y lo debilita en el plano simbólico, y que suele ser producto de un proceso aculturativo; y otra *positiva*, que da cuenta de una apropiación selectiva de elementos, a los que se resemantiza y refuncionaliza para enriquecer el universo simbólico, actualizándolo conforme con su cosmovisión y sus intereses de clase y etnia. El concepto de oralidad espuria negativa resulta de utilidad para proceder en algunos casos a la descolonización del relato, mediante la eliminación y sustitución de elementos que rompen tal coherencia.

Hay también una *segunda oralidad*, la que no se genera ya a partir de las más antiguas tradiciones, sino de textos que se transvasaron a este medio por aculturación o apropiación selectiva, como sería el caso de las gestas de Carlomagno y los doce pares de Francia, narradas hoy por varios grupos indígenas y los trovadores del sertón. Se sabe que en Brasil dicha historia fue traducida del castellano por Jeronymo Moreira de Carvalho, y que Alexandre Caetano Gomes Flaviense escribió, como complemento, un relato titulado “Bernardo del Carpio que venció en batalla a los doce pares de Francia”. Estas fuentes enriquecieron al cancionero, dando origen a un gran número de poemas épicos. Por lo común, dichos grupos no diferencian claramente este tipo de relatos de los que responden a su más pura tradición.



Está por último la *nueva oralidad*, que se apoya en los medios audiovisuales de comunicación de masas y no en la escritura. Sus contenidos pueden corresponder tanto a la oralidad primaria y secundaria como a la creación reciente de los grupos populares. Lo interesante de esta nueva oralidad es que releva a la palabra articulada de padecer el tránsito a la escritura, y le permite alcanzar una difusión mayor que la que podría depararle el más exitoso de los libros, circunstancia que llevó a hablar de una oralidad postalfabética, tras el vaticinado hundimiento de la Galaxia Gutenberg.

Literatura oral, oralitura y artes verbales

Pero ¿se puede hablar con propiedad de una literatura oral? El término “literatura”, se sabe, viene del latín *litera*, que significa la letra del alfabeto. A Walter Ong le parece monstruoso hablar de una literatura oral, pues sería referirse a una cosa en términos de otra, algo así como definir al caballo como un automóvil sin ruedas.⁷ Aún más, según él, se estaría presentando a la oralidad como una variante de la escritura. Desde un purismo conceptual esto puede ser cierto, pero las palabras no son solamente su etimología. Más que ésta, importan los significados que históricamente se les asignaron, lo que tienen de exclusivo e inclusivo, su carga de prestigio y oprobio. Las Bellas Letras, como más adelante veremos, definen con un sentido excluyente, de dominación, la zona de lo no literario, adonde va a parar la mayor parte de la producción narrativa y poética de las culturas orales, la que resulta así segregada y puesta al lado de los subproductos literarios del sistema dominante. Si se quiere reivindicar la dignidad de la producción narrativa y poética de la oralidad, no se puede renunciar, tan solo por un prurito etimológico, a ese baluarte con prestigio que devino el concepto de literatura.

La expresión “literatura oral” fue creada por Paul Sébillot, quien la utilizó por primera vez en una recopilación de relatos de la Alta Bretaña que publicó en 1881. Reunía allí mitos, leyendas, cuentos, proverbios, cantos y otros géneros del acervo oral tradicional. Abandonar este concepto para hablar de “oralitura”, como intentan algunos, es relegar a dicha producción en una categoría que difícilmente será incluida en lo artístico. Ong propone la expresión “verbal arts forms” (o sea, artes verbales), como un término unificador de lo que sería a su juicio la



7 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 21.



verdadera literatura (la escrita) y lo que denomina “voicings” (sonorizaciones), es decir, la oralidad de contenido artístico. Pero ésta no llegará seguramente a generalizarse, pues de ningún modo la literatura escrita, con el espacio social que ganó en Occidente, accederá a homologarse con tales “voicings”, a los que aún considera un material poco elaborado. Por otra parte, dicho vocablo resulta asimismo pobre, pues privilegia el aspecto del sonido, dejando afuera a los gestos y demás elementos de otra naturaleza que lo complementan y aseguran su eficacia, que veremos luego.

Al reafirmar el concepto de literatura oral queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la letra, por la escritura, sino por el relato y el canto, por la expresión narrativa y poética en sí, al margen del sistema por el que se canaliza. Ello facilita también el abordaje a la literatura popular, que puede ser oral o escrita, y esta última resultar de una escritura directa (por ejemplo, la literatura de cordel del nordeste brasileño) o bien de una transcripción de un discurso oral realizada por un compilador.

Pero incluso la palabra “texto”, que después de las corrientes textualistas se refiere exclusivamente a un cuerpo de escritura, se origina en el sistema de la oralidad. Texto viene de tejer, y guarda más relación con los mecanismos de la oralidad que con los fríos grafismos de la escritura. El discurso oral ha sido considerado por muchas culturas como un tejido que se trama, o como algo que se cose. En griego, el verbo “cantar” puede ser traducido como “coser canciones”. Y tejer, coser, es unir, cosa propia de la oralidad y de la función auditiva. La escritura y lo impreso, al igual que el mismo sentido de la vista, por el contrario aíslan, descosen, destejen y descontextualizan. Señala a propósito de esto Ong que no existe en ninguna lengua un nombre o concepto colectivo para los lectores equivalente al de auditorio.



La escritura, la imprenta y el concepto occidental de literatura

El propósito inicial de la escritura no fue sustituir al sonido por lo visual, sino reforzar la oralidad, liberando a la mente del agotador esfuerzo de memorizar, lo que en muchos casos (como en buena parte de los textos sagrados) debía hacerse oración por oración. Toda esa energía podía canalizarse ahora hacia la creación por la palabra. Claro que se inició así el debilitamiento de la memoria, proceso que se acentuó con la imprenta para culminar en esta época de la electrónica y los grandes bancos de datos, en la que dicha facultad quedó reducida a una mínima expresión. Son ya escasas las personas que, a título de ejemplo, puedan recordar siquiera diez poemas completos, y hasta los poetas precisan leer su propia poesía. Nos cuesta aceptar hoy que extensas epopeyas de varios miles de versos hayan podido transmitirse durante siglos por medio de la oralidad, hasta ser recogidas por la escritura.

Pero tal declinación de la memoria, que es uno de los pilares de la oralidad, no implica la muerte de ésta última, la que a pesar de estar dominada por la escritura sigue jugando un importante rol. Aún subsisten muchas culturas a las que Walter Ong califica de “verbomotoras”, en las que las palabras habladas continúan desempeñando un papel considerable en la interacción personal, con procedimientos que sobrealoran y hasta fetichizan la retórica. Así, la compraventa en un bazar del Oriente o del África del Norte no es una mera transacción, sino un duelo cortés, un ritual donde lo que cuenta es el ingenio desplegado, como en las mejores manifestaciones de la agonística oral. Es que estas culturas utilizaron la escritura sin renunciar al cultivo de la oralidad, y sin caer en consecuencia presas de un prejuicio caligráfico y tipográfico que les impidiera comprender su importancia de y la gran riqueza de sus técnicas. En el mismo Occidente existió, por lo menos hasta el siglo XIX, la idea de que todo texto valioso debía ser leído en voz alta para que cobrara vida, y de ahí el gran cultivo que se hizo de la oratoria y la recitación. Es en el siglo XX cuando se acentúa el prejuicio tipográfico, hasta el punto de que incluso cuando se habla de retórica se hace más referencia al arte de escribir correctamente que de hablar bien. Algunas religiones mantienen en la oralidad ciertas normativas, descartando la escritura. Así, para el *Talmud*—libro que codifica tradiciones orales—, confiar a la escritura las *halakot* (reglas de conducta práctica) es como arrojar la *Torah* al fuego. Para los tutsis de Ruanda el conocimiento espiritual venía exclusivamente de la Palabra



y no de lo escrito, donde la interpretación, a su juicio, no podía ser jamás definitiva, y de ahí que para sus códigos sagrados la escritura estuviese proscripta. Los sacerdotes tutsis eran bibliotecas vivientes. Cada uno de ellos podía recitar millares de versos sin errores, sin sustituir una palabra por otra. Tampoco los historiadores apelaban a la escritura, lo que parece un contrasentido si se piensa, como en Occidente, que es la escritura lo que funda la historia, al marcar su frontera con el mito y la leyenda. Los genealogistas recitaban sin vacilar los parentescos reales de 18 reinados. El ritmo permitía fijarlos a la memoria, y las academias vigilaban con celo la integridad de los textos. También se señala que Jesucristo, que sabía leer, no dejó a sus discípulos libro alguno, y que hasta el día de hoy en muchos sitios tanto *La Biblia* como *El Corán* continúan siendo aprendidos mediante recitaciones salmódicas y ritmadas.

La escritura posibilitó el desarrollo de la razón, la que se opuso desde el principio al pensamiento mítico y el relato ritualizado, minando el sustrato de lo sagrado. Por otra parte, en la concepción letrada la literatura oral es aún vista como un desconocimiento de la escritura, una simple carencia, sin advertir que en muchos casos sus cultores, pudiendo escribir sus textos, prefieren expresarlos con la voz. A menudo incluso los escriben, pero al solo efecto de ponerlos a salvo de las flaquezas de la memoria y poder decirlos luego sin menoscabo frente a un auditorio, no para complacerse con la lectura silenciosa. Cabe señalar además que no hay una frontera clara, de validez universal, entre lo sagrado y lo profano, por lo que la pretensión de autonomía no resulta válida ni para el mismo Occidente. Es que toda literatura sagrada es en alguna medida profana, por cuanto añade al mito original elementos que hacen a las circunstancias existenciales del autor o intérprete, lo que va desde *El cantar de los cantares* y San Juan de la Cruz a las plegarias de los *ñanderú* guaraníes. Siempre lo sagrado, para emocionar a los fieles, debe establecer lazos con lo cotidiano, con personas concretas y las situaciones por las que atraviesa la sociedad. Cuando lo sagrado toma distancia de esta base pierde arraigo y debe mantenerse por la coacción de las castas sacerdotales. El esoterismo consolidó así el poder de éstas, a expensas de la comunicación del hombre con la divinidad. La palabra que fluye se convierte entonces en una palabra congelada, dada de una vez para siempre, y que pretende expresar la verdad única del cosmos. La escritura sirvió muy bien a este propósito, pero también la oralidad lo apuntaló a menudo, no sin un gran esfuerzo, e imponiendo severas penas a los que olvidaban un texto o lo modificaban. El afán críptico de la escritura sagrada llegó a instituir lenguas artificiales



muy alejadas del habla popular, como el egipcio antiguo y el sánscrito, el árabe clásico y por cierto el latín. Así, hasta épocas relativamente recientes, las grandes mayorías se mantenían en un absoluto analfabetismo, sin que tampoco la escritura se ocupase seriamente de rescatar su acervo. Para los monjes escribas de la Edad Media, tanto el latín vulgar como las lenguas romance que de éste se derivaron no eran dignas del alto beneficio de la escritura, acaso por vérselas como expresiones de la barbarie. Los poemas y relatos que dichos pueblos producían fueron desdeñados por sus pergaminos, y lograron sobrevivir gracias a juglares memoriosos capaces de recitar en público largos cantares.

Claro que no toda la literatura era entonces popular. Las canciones encoimiásticas y guerreras, de las que proviene la epopeya, primitivamente no tenían en verdad relación con la vertiente popular, como lo creyó la historia romántica de la literatura. Arnold Hauser destaca que fueron la más pura poesía de clase que una casta de señores ha producido nunca. No las componía ni cantaba el pueblo, sino poetas profesionales que no eran ya guerreros, como los *skop* de los germanos occidentales y meridionales. No respondían por eso al sentir popular, sino que reflejaban la ideología de una aristocracia ansiosa de glorias guerreras, a la que adulaban.⁸ Recién al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera la poesía dejó de ser literatura de clase para convertirse en un arte de todos, disfrutada tanto por el pueblo como por la aristocracia. Podría considerarse como el antecedente más remoto en Europa de literatura “bárbara” la recopilación, luego extraviada, que Carlomagno mandó a hacer al clero de los antiguos cantos de Teodorico, Atila y otros guerreros famosos, que habían tomado ya la forma de extensos poemas épicos. No obstante, el tipo de “barbarie” que nos interesa especialmente resulta más bien de la exclusión de la escritura, la que durante un tiempo afectó también a la producción aristocrática.

La educación, fundada antes en la pura palabra, se fue transformando gradualmente en una educación por la lectura y la escritura controlada por el clero. No se trata de una mera innovación técnica, desde que además de poseer una fuerte connotación política (como lo es el desplazamiento de los valores laicos por los religiosos), tal hecho modificará la estructura misma del pensamiento, el que se tornará más lógico y coherente, más conceptual que sensible. Havelock relaciona la invención de las vocales y el mayor grado de transcripción visual del sonido que esto proporciona al predominio del pensamiento



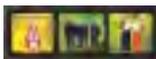
8 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964, p. 191.



analítico griego. Si bien la aparición de la escritura posibilitó ya la introspección, al separar al sujeto del conocimiento del objeto conocido, se podría decir que solo gracias a la invención de las vocales pudo en Occidente nacer el *Logos*, el que se elabora a partir de la crítica a las expresiones mitológicas de las divinidades, alcanzando pronto un grado de abstracción casi imposible de lograr sin un alfabeto completo. Habría sido Jenófanes (565-470 a.C.) el primero en desarrollar este instrumento, tres siglos después de la invención del alfabeto griego. La diferencia de tiempo sería lo que tardó dicho alfabeto en sustraerse al control de la casta sacerdotal, incapaz de consentir los desafueros de la razón. Tal conceptualidad favoreció la evolución de las ciencias, las que fueron abriendo lentamente fisuras en la representación cristiana del mundo. Al tornarse más visibles las contradicciones, el poder temporal y el eclesiástico debieron estrechar filas en defensa de sus dogmas.

La escritura es más reflexiva por la lentitud misma del proceso, el que resulta unas diez veces más lento que el habla normal, y también por la posibilidad que brinda de corregir, seleccionar la palabra más adecuada, interpolar, reescribir. En la oralidad no hay revisión. Lo que se dijo, queda dicho, por más que luego se lo rectifique. El riesgo de quien habla es mayor, pues el intento de corregir un error destacará algo que para los oyentes puede haber pasado un tanto desapercibido. La redundancia cumple en la oralidad una función importante, en la medida en que permite al oyente registrar hechos que en su primera referencia pudieran haberse escapado, y que de no ser por este recurso dejarían lagunas en la comprensión. De ahí que las reiteraciones pasen más por el hueso del relato que por lo superfluo: se enfatiza lo medular. Claro que también las repeticiones pueden tener que ver con una simple cuestión de estilo, o con ese anclaje en la cultura que es la fórmula. En la escritura, basta retroceder para comprender lo que se pasó por alto en una primera lectura por falta de concentración. En el caso de los tambores parlantes del África, la redundancia es mucho mayor, pues se precisan ocho veces más “palabras” que las que utiliza la lengua hablada.

A pesar de las rupturas que entrañó, la escritura fue a menudo criticada por los mismos que la utilizaban. En *Fedro* y su Carta VII, Platón se refiere a ella en términos severos, considerándola un modo inhumano y mecánico de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructor de la memoria. En *Fedro*, lo que vale para Sócrates es el discurso que está escrito con los caracteres de la



ciencia en el alma de quien estudia, por ser el único capaz de defenderse por sí mismo, y que sabe hablar y callar cuando corresponde. Platón se pliega a este enfoque aún sabiendo que el desarrollo del pensamiento filosófico dependía cada vez más de la escritura, como que él mismo escribiría miles de páginas.

También para los *griots* del África Occidental la escritura mata la memoria, y no transmite la vivencia del pasado por faltarle el calor de la voz humana. A partir del siglo X, los círculos cultos del África negra fueron progresivamente islamizados, proceso que incluyó la introducción del alfabeto árabe. Pero si bien *El Corán* dio a la escritura su título de nobleza, no pretendió suplir a la voz por la vía de la lectura silenciosa, ya que debía ser leído en público, versículo por versículo. La misma etimología de la palabra “corán” ponía el énfasis en la lectura en voz alta, no en la escritura. En el siglo XIX se difundió el alfabeto latino, traído por los colonizadores europeos, pero éste, al igual que la escritura árabe, no revolucionó en absoluto la vida social. Tampoco se confió a ninguna de ellas la custodia de lo más valioso de la tradición oral, como sí ocurrió en África del Norte y en Europa. La falta de una escritura propia al sur del Sahara no debe tomarse como una ausencia de civilización, ya que estos pueblos fabricaban el hierro, el bronce y el vidrio, acuñaban monedas de oro y plata, hilaban la lana y el algodón, realizaban hermosas esculturas en terracota, ébano, bronce y marfil y poseían una rica literatura oral, que persiste hasta hoy.

Desde tiempos muy antiguos se desarrollaron en América elementos iconográficos para auxiliar la memoria, que tenían la función de hacer cuentas, fijar fechas, señalar caminos y peligros, etcétera. Ya en el año 50 de nuestra era había tomado forma la escritura maya, la más cercana a lo que hoy se define como un sistema de escritura. Contaba con 350 símbolos principales, los que podían combinarse con otros tantos signos secundarios, produciendo así una multitud de signos sumamente complejos. Hacia el año 1400, se desarrolla la escritura náhuatl. Señala Dora Pellicer que ambas contaban con numerales, logogramas, determinadores fonéticos y semánticos. Estos pictogramas-signos no solo representaban ideas sino también sonidos o conjuntos de sonidos, lo que suponía tanto la capacidad de reconocer las partes de las palabras como de establecer homofonías entre esas partes y otras palabras.⁹



9 Cfr., Dora Pellicer, “Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica”, en Carlos Montemayor, coord., *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 22.



Tanto los mayas como los mixtecos y los aztecas tuvieron libros sagrados, los códices, hechos de láminas de papel de amate o de piel de venado dispuestas en forma de biombos de pequeñas proporciones y resguardados en sus extremos por cubiertas de madera. Mediante líneas y colores se registraban en ellos los mitos, los acontecimientos históricos y las conquistas de la ciencia astronómica, así como cuestiones de orden práctico, tales como censos y tributos. También se han considerado formas de escritura, entre otras, los sellos cilíndricos y planos de Ecuador y Colombia, los *quipus* quechuas y los *chinu* aymaras, las telas pintadas (tokapus) del Perú, los signos volcados en porotos pallares por los mochicas, las *quellcas* o *quillca* de Bolivia y las tablillas de la Isla de Pascua. Los *quipus* se armaban con nudos y cordeles, a los que el color añadía significados precisos. Guamán Poma afirma que, a los fines administrativos, el *quipu* equivalía al alfabeto, por conformar un eficaz instrumento de comunicación para un ámbito territorial tan extenso como el del imperio incaico. Su aseveración de que la primera parte de su *Nueva Corónica* había sido transcrita en parte de textos *quipus* se ve apoyada por la estructuración en capítulos de dicha obra. El censo de la población y su división en diez categorías de edad y utilidad, las actividades del año, las fiestas y su financiamiento, e incluso la historia inca, se cuentan y disponen conforme a reglas que corresponden a los *quipus*. Según algunos cronistas, éstos se transcribían alfabéticamente y también en imágenes gráficas, como las que se ven en la obra de Guamán Poma. Aunque el Concilio Provincial de Lima decretó su extinción en 1583, así como la tenaz persecución de los expertos que los manejaban (los *quipucamayoc*), los mismos habrían llegado hasta el final de la época colonial. Refiere Fray Martín de Murúa en *Los orígenes de los Incas* que con ellos se contaban las sucesiones de los tiempos y reinados, se consignaban las cualidades personales de cada inca y otros datos de los que se ocupan los libros.

La quema masiva de los códices (solo quedaron 22 códices que se consideran con certeza prehispánicos: 3 de la cultura maya, 4 de la nahua, 9 de la mixteca y los 6 que conforman el llamado Grupo Borgia), así como la introducción no menos violenta de la escritura alfabética de caracteres latinos por la conquista hispánica, interrumpieron el proceso evolutivo de las escrituras americanas. Más que de un préstamo cultural, se trató de un instrumento de dominación, que si bien conservó el código de las lenguas orales con otro tipo de escritura, subvirtió los significados, imprimiéndoles una pátina occidental y cristiana y alejándolos de sus propias matrices simbólicas. O sea, la escritura alfabética jugó un



papel de aculturación y evangelización, coadyuvando a la destrucción de las religiones indias y de lo mejor de su pensamiento y su cultura. Si bien se utilizó también para dejar un registro de esas civilizaciones, la empresa estuvo la mayor parte de las veces controlada por la Iglesia, la que sepultaba así en el silencio lo que no le convenía, o lo modificaba para acercarlo más a su visión del mundo e intereses evangélicos. Claro que hubo casos de real apropiación de la escritura alfabética por los indígenas, a la que se combinaba a menudo con jeroglifos y pictografías y se situaba fuera de todo control eclesiástico. Pertenecen a este campo las *Relaciones* y los *Títulos primordiales* de origen náhuatl, maya, zapoteco, mixteco y otomí, entre otros. Mención aparte merece el *Chilam Balam*, en el que el alfabeto latino se convirtió en un valioso instrumento de la resistencia cultural maya, al dar una visión más auténtica de su pensamiento y su historia, así como de la tragedia que se había abatido sobre dicho pueblo.

Al margen de los avances que significó la escritura, la cultura del manuscrito continuó siendo eminentemente oral, y no solo porque muchos de sus contenidos quedaron fuera de la escritura (como el grueso de la literatura oral), sino porque ésta se usó como un método para poner el conocimiento en circulación, pero los manuscritos eran leídos por lo común en voz alta y en grupo. Incluso cuando se los leía a solas, se lo hacía en voz alta, lo que ayudaba a memorizarlos. La memoria siguió jugando con ellos un rol importante, pues a diferencia del libro que uno tiene en su casa o está en una biblioteca pública al alcance de todos, los manuscritos eran escasos, de difícil acceso y no se podía consultarlos demasiado, pues se destruían. Los mismos libros tomaron en un principio la estructura de la oralidad, por más abstracto que fuera el tema. Así, Santo Tomás de Aquino organizó su *Suma Teológica* con dicha estructura, y siglos después vemos a Bocaccio y Chaucer montar ficciones en las que hombres y mujeres se cuentan historias entre sí, creando la ilusión al lector de que se trata de un oyente más. Sin la activa presencia de narradores orales que aún entretenían a vastos auditorios, obras como *El Decamerón* y *Cuentos de Canterbury* no hubieran existido. Hasta finales del siglo XVIII, señala Milan Kundera, de Rabelais a Sterne, el eco de la voz del narrador no dejó de sonar en las novelas. Al escribir, el escritor “hablaba” al lector, se dirigía a él, lo insultaba y halagaba. A su vez, leyendo, el lector “escuchaba” al autor de la novela. Al comenzar el siglo XIX, la palabra del autor comienza a desaparecer tras la escritura, lo que no implica que la estética de la oralidad no siga impregnando hasta el día de hoy ciertos textos valiosos, marcándolos con su respiración diferente, que

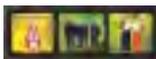


modifica las reglas de puntuación.¹⁰ La psicodinámica de la escritura, afirma Walter Ong, maduró muy lentamente en la narración, hasta llegar a obras como el *Finnegans' Wake* de Joyce, irreproducible por el sistema del manuscrito, a causa de su ortografía tortuosa y los usos idiosincrásicos de las palabras. Otro extremo es la poesía abstracta, en la que mucho depende de la ubicación de los versos en el papel, y más si se trata de un caligrama. Ni siquiera la invención de la imprenta significó en lo inmediato una ruptura con la oralidad, pues ya vimos que en Occidente hubo que esperar hasta el siglo XIX para esto, y en buena parte del mundo lo auditivo no ha sido aún totalmente desplazado por lo visual.

La invención de la tipografía o impresión con caracteres móviles por Gutenberg en 1440 (aunque su impresión de la Gran Biblia Latina data de 1455) es un hecho que habría de tener una fundamental importancia, no solo para la historia humana en general, sino para la literatura occidental en especial, pues los relatos épicos y la poesía lírica empezaron a transvasarse en forma creciente a ella, hasta fundar, siglos después, el actual concepto de literatura e imponerlo sobre la oralidad, la que resultó así marginada. Ya en el año 105 de la era cristiana el eunuco Ts'ai Louen había presentado al emperador de la China la invención del papel, a lo que siguió en ese mismo imperio la invención de la tinta, en el año 400. El papel se empezó a fabricar en el año 751 en Samarcanda, pero llegó a España, traído por los árabes, recién hacia 950, aunque no se generalizó su fabricación en Europa hasta el siglo XII. La escritura gótica se crea en el año 1200, la que viene a remarcar con la belleza de sus caracteres y los colores con los que se la ilumina el valor de lo escrito, que pasa a ser –si no lo era ya– signo de lo verídico e irrecusable. Contra el “está escrito” no cabe apelación, por asemejarse a la voz de Dios. Esta congelación del pensamiento por la escritura manuscrita precedería así al congelamiento de la tradición oral por la imprenta, cuya preferencia inicial por los caracteres góticos busca quizás mantener en la multiplicidad de copias el prestigio del que gozaba el manuscrito. Al fin de cuentas, el manuscrito, por su misma unicidad, podía ser modificado, admitía tachaduras, agregados, enmiendas, y era frecuente que se hiciera esto en los conventos, por lo que rara vez alcanzaban la condición de acabados. La imprenta vuelve a dicha tarea materialmente imposible, a menos que se realice una nueva edición. Pero ni aún así, pues por la misma fetichización de la palabra



10 Milan Kundera, “Hermoso como un encuentro múltiple”, en *Cultura y Nación*, suplemento del diario Clarín, 16/4/1994.



que produce la imprenta, la enmienda será vista como una adulteración y, de tocar el dogma, hasta como una herejía.

En relación a la cultura de la imprenta, la cultura del manuscrito es intensamente audio-táctil, pues da una mayor participación a los sentidos y se produce con el cuerpo. No significa aún la despersonalización del pensamiento, desde que los caracteres gráficos hablan por sí mismos, añaden a las palabras sentidos que una ciencia, la grafología, permite descifrar con bastante aproximación. El temblor de una letra puede revelar un estado emocional o una salud deteriorada. La letra desmañada o pulcra está expresando un estilo anterior y, a menudo, diferente del literario. La letra impresa eliminará este tipo de mensajes, y al extenderse al discurso literario completará su alejamiento del ritual, de esa situación existencial en la que dos o más cuerpos producen sentidos por la vía del intercambio. Del sujeto que narra no quedará ya nada visible, directo; será preciso imaginarlo a través de las palabras, aunque todo lleva más bien a olvidarlo en aras de la historia que se narra. Esa parte del relato constituida por la presencia de un gran intérprete y el clima que crea su puesta en escena se esfuma así en la abstracción de los signos, al igual que el tono de la voz (es imposible pronunciar una frase sin entonación alguna), en el que se cifra buena parte de la emoción que transmite la palabra y de su verosimilitud. Para facilitar el registro y difusión de un texto, se lo congeló y empobreció en lo comunicacional. A causa de esto Roa Bastos manifiesta que su literatura está muy influida por la oralidad, y que por dicha razón la palabra no tiene para él la fijeza cadavérica de la escritura.

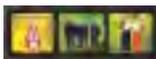
La literatura escrita empieza a tomar forma en Europa a partir de la invención de la imprenta, más que de la escritura alfabética en sí, al margen de los registros de este tipo realizados en siglos anteriores con diferentes escrituras. La imprenta, a diferencia del manuscrito, incorpora a las lenguas romance y a los relatos y poemas creados con ellas, sin que esto implique un reconocimiento de lo popular. Su interés se centró más bien en la poesía épica aristocrática que había dado origen en plena Edad Media, en la Francia septentrional, al llamado ciclo de caballería.

La imprenta aceleró la separación de la palabra del sonido, proceso que había empezado ya con el manuscrito, para tratarla como una cosa en el espacio, es decir, como un objeto visual. La voz humana dejó de ser así la única manifestación de la lengua y por lo tanto base y condición necesaria de la literatura;



voz que era expresión de todo un cuerpo que respaldaba a la idea. Por eso durante siglos la lectura se había realizado solo en voz alta. San Agustín afirma que su maestro Ambrosio fue el primero en practicar la lectura silenciosa, sin mover los labios. La lectura en familia y pequeños grupos fue común hasta hace unas décadas, cuando primero la radio y luego la televisión la suplieron. El relato, empaquetado y echado a circular sin la intervención directa del autor o intérprete, devino un objeto industrial sujeto a apropiación, una mercancía reproducida miles de veces por medios mecánicos. La oralidad suele admitir en ciertos casos un derecho de propiedad sobre un texto a la persona que lo creó, pero esto se traduce en un reconocimiento colectivo o en la necesidad de solicitar una venia (que siempre se otorga), no en un reclamo pecuniario. Entre el autor y el público (relación ahora impersonal, pues el lector está ausente cuando el autor escribe, y éste se halla también ausente cuando el lector lee, lo que equivale a decir que no se confrontan en un mismo instante) surge una nueva figura, el editor, quien reemplaza al mecenas. Él elige la tipografía y controla el proceso técnico, reservándose con exclusividad el derecho a producir copias.

Si alguien lo hace sin su autorización, será castigado por la ley, aun cuando la reproducción sea parcial. Lo que en la era del manuscrito constituía una tarea meritoria y un homenaje al autor, será ahora un delito de defraudación, ya que la creación de los derechos autorales convirtió a los textos en propiedad privada. Hay quien lamenta que se haya perdido la costumbre de copiar. Lo que interesaba en estos casos no era tanto el texto copiado, sino las glosas y variantes que se le introducían, las que renovaban a la escritura con un procedimiento semejante al del sistema oral, impidiendo o retardando su caducidad. Se sabe que toda escritura fija la palabra, pero esto puede ser atenuado en buena medida mediante la interpretación, recurso que resemantiza el texto, produciendo una lectura diferente, que ilumina aspectos distintos. Hasta los libros sagrados fueron siempre objeto de lecturas subversivas, tildadas de herejes y castigadas a menudo con severidad. Es que todas las culturas trabajan a partir de un acervo tradicional anónimo, en el cual el intérprete introduce su propia inspiración y una capacidad combinatoria, así como elementos formales. En los autores españoles clásicos encontramos obras enteras que se repiten, y antes que ellos los cantores de gesta del medioevo trabajaban su versión sobre la base de versiones anteriores, razón por la que nunca se asumían como autores, a diferencia de los juglares líricos, que solían firmar hasta poemas de un par de cuartetas. La noción de plagio se desarrolla recién con la imprenta, porque viene aparejada al concepto



de originalidad, entendido ya como creación personal tocada por el genio y no como un anclaje en el origen, en una identidad comunitaria. Tal corte con la tradición tiene un sustrato romántico, en la medida en que cada texto es concebido como algo único, independiente de los que le precedieron. La cultura del manuscrito, en cambio, estaba dominada por la idea de que los libros consignaban un acervo común o en todo caso de una élite intelectual, más que de alguien en especial. O sea que se podría afirmar que la imprenta contribuye a concebir a la cultura como un conjunto de bienes personales más que como un patrimonio social, y a tornar más drástica y excluyente esa vieja separación entre los que dominaban la escritura y los que no, que eran la gran mayoría. Saber escribir es uno de los primeros instrumentos de distinción social, y no saber, de descalificación intelectual, por lo que la palabra “analfabeto” irá así acrecentando su carga negativa, sin considerar que las sociedades tradicionales están llenas de sabios que no se manejan con la escritura. Sin la imprenta, dice Walter Ong, no hubiera sido posible el Renacimiento, como tampoco la Reforma Protestante, el desarrollo capitalista y la explotación del mundo.

La imprenta generalizó la escritura, aumentando el número de lectores, y también el de escritores independientes que podían vivir de su pluma. Al difundir el conocimiento como nunca había ocurrido antes en la historia de la humanidad, cambió la vida cotidiana y política: el libro pasó a ser un objeto peligroso, desestabilizador de las estructuras de poder. Si bien el descubrimiento de la escritura motivó un progresivo enriquecimiento del vocabulario, la imprenta lo potenció hasta la abundancia, como sostiene Ong.¹¹ También potenció en el marco de cada lengua la creación de códigos distintos de los orales, otra cosa que había generado ya la escritura. Es por eso raro que alguien hable de la misma forma en que escribe, con las mismas palabras. Términos que pasan por normales en un cuerpo de escritura, podrían considerarse afectados o pedantes en el discurso oral. Este fenómeno se agravó en los últimos tiempos, en los que el vocabulario práctico se ha empobrecido en forma alarmante. Así, del millón y medio de palabras que circulan por la escritura en lengua inglesa, un hablante de cierta cultura puede utilizar solo cinco mil, y aún menos.

Pronto la literatura por antonomasia pasó a ser la escrita, hasta el extremo de parecer un contrasentido hablar de literatura oral. Pero tampoco basta el manuscrito, que resulta hoy de fácil acceso a los sectores populares. A la literatura



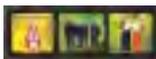
11 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 108.



se entra solo con el texto impreso, que deviene la forma más plena y paradigmática de ella. Con la letra impresa la gramática (a la que alguien calificó como policía del lenguaje) se fortaleció, enseñoreándose definitivamente de la cultura ilustrada y condenando desde ella el mal estilo (oral o escrito) de los sectores populares, con lo que el artificio terminó de desplazar a la palabra. Ya no importará tanto nombrar el ser profundo de las cosas, sino mostrar destreza en el manejo del lenguaje, aunque ese discurso nada nombre, por volverse sobre sí mismo.

Cuando en 1733 los benedictinos de Saint-Maur encararon una gigantesca historia literaria de Francia, incluyeron todas las actividades intelectuales del letrado, uniendo a las bellas letras la erudición, la filosofía y lo que ya se llamaba “ciencia”, por más que los cultores de esta última buscaran entonces afirmarse en un método propio, que la diferenciase, dando autonomía a las distintas disciplinas. La literatura, entendida como una producción específica separada del saber libresco general de carácter utilitario, se define recién en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII. Lessing publica en 1759 unas cartas que se refieren a la producción “literaria” reciente. A partir de 1770 se usa esa palabra para designar al conjunto de la producción literaria de un país o una época. En 1800 se da otro paso, para aludir a la actividad literaria en general, con el sentido que hoy le atribuimos. Este nuevo término vino a sustituir al de “bellas letras”, usado hasta entonces, y que también hacía expresa alusión a la escritura, con dos grandes vertientes: la poesía y la prosa narrativa. La primera podía ser épica, lírica y dramática, y ocupaba un sitio más prestigioso que la segunda.

Se podría decir que el concepto de literatura se consolida en Europa en el momento en que se impone la novela y la escritura se difunde al gran público, lo que le confiere una dimensión social que no tenían las bellas letras, y también una dimensión estética diferente. No obstante, no se despega de la condición letrada para abrir ventanas a la oralidad. Configura un mundo cerrado, exclusivo, y elitista en la medida en que obstruye los vasos comunicantes entre la escritura literaria y la palabra no escrita que, sin olvidarse del aspecto formal, persigue funciones no estéticas. La palabra oral es respetada mientras se trate de una retórica de letrado, la elocuencia de un sabio, pero no en la boca de los poetas y sabios de las culturas subalternas, de quienes no se ocupó la escritura hasta que no vino el folclore a recopilar sus testimonios con un lente pretendidamente científico, el que terminó sacrificando su romanticismo inicial en el altar del positivismo. Cabe destacar que desde Augusto Comte en adelante, el positivismo enfatizó que la ciencia es el único camino posible hacia el conocimiento,



y su método el único válido, extendiendo esta premisa a todos los campos de la vida humana, inclusive el arte y la literatura, los que debían plegarse a su método si querían alcanzar un contenido de verdad. Por otra parte, el desarrollo de los patrones estéticos irá separando de la literatura propiamente dicha a los escritos filosóficos, históricos, científicos y técnicos, para dejar a la postre solo los textos que no cumplen otra función que la de entretener, o en los que esta función es predominante.

De lo anterior se puede colegir que es el paso de lo oral a lo escrito y de lo sagrado a lo profano lo que funda el concepto occidental de literatura, así como un creciente olvido de todo lo que entraña la palabra viva, que aún apasiona a buena parte del mundo. Es decir, la misma pretensión de autonomía frente a lo religioso y otras funciones sociales que se halla en la base del concepto de arte, y que el relato debía antes tomar en cuenta. En el mundo periférico, en cambio, esto no constituye un objetivo, porque lo sagrado desempeña un rol distinto al que tuvo el cristianismo en la Europa del medioevo. La literatura guaraní es casi enteramente sagrada, y si renegara de dicha dimensión quedaría muy poco de ella. Desmantelar la escena del rito (y es lo que hace la escritura con la oralidad) constituye el objetivo clave de la estrategia etnocida, afirma Ticio Escobar. Es que en el ritual se representa, cifrada, la sociedad entera; en él despliega sus argumentos últimos y sus razones primordiales. Extirpar el dispositivo ritual es debilitar al mito, diluir el relato, disolver el contrato social y cancelar así los compromisos comunitarios.¹²

Hoy escritura y oralidad representan no solo dos sistemas de comunicación, sino también dos mentalidades inconciliables, que no se comprenden mutuamente, como lo pone en evidencia la desvalorización de la oralidad que alienta la escritura. Es que este sistema solo evalúa los textos (por lo general mal transcritos y peor traducidos) que produce la oralidad, y al compararlos con los suyos los encuentra imperfectos, carentes de rigor expresivo, lo que será en alguna medida cierto si se reduce el sistema de la oralidad a la pura palabra y se ignora todo el contexto ritual en que se manifiesta, la eficacia alcanzada con sus elementos semánticos no lingüísticos. Es por esto que la oralidad fue considerada una subliteratura y entregada a los antropólogos y especialistas de folclore, quienes la cosificaron, la mayor parte de las veces, con una escritura



12 Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1993, p. 264.



desmañada, “respetuosa” del trabajo de campo, sin ver que ellos mismos alimentaban esa pobreza expresiva, al no tomar en cuenta, en el pase de la oralidad a la escritura y de una lengua a otra, en el caso de las literaturas indígenas, los aspectos estéticos. El mismo congelamiento al que somete la “ciencia” del folclore a la cultura popular coarta el proceso de retroalimentación, y con él la dialéctica renovadora que éste genera.

Hacia una teoría transcultural de la literatura

Para el abordaje de las literaturas populares e indígenas es preciso recurrir en primer término a la antropología, capaz de trascender las limitaciones teóricas del llamado “folclore literario”, pero también ésta resultará insuficiente si no convoca a otras disciplinas llamadas a jugar también un importante papel. Existe actualmente el consenso en el IADAP y otros ámbitos institucionales de América de que para alcanzar una visión realmente transcultural del arte de la palabra es preciso recurrir a lo transdisciplinario. A las enseñanzas de la historia y la crítica literarias, de especial importancia cuando se muestran capaces de interpretar los hechos y no solo de describirlos, deben sumarse la filosofía, la sociología, la psicología, la teoría del arte, la semiología y también las ciencias de la comunicación, porque la literatura es además un proceso comunicacional. solo esta mirada múltiple torna posible la construcción de una ciencia o teoría de la literatura que en verdad sea universal y profunda, es decir, que no se quede en el mero juego de las analogías propio de la literatura comparada, la que por haber descartado en su misma base metodológica (definida en 1951 por Marius F. Guyard) los contextos sociales y las situaciones de dominación, no logró resultados reveladores. Por otra parte, esta última se movió casi siempre en el ámbito de las literaturas reconocidas de Occidente, sin intentar un abordaje serio de las otras culturas.

La teoría que propongo en mi libro *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, publicado en 1997, comienza cuestionando la actual concepción -cuya pretendida universalidad estuvo desde un principio al servicio de una hegemonía-, para abrirse luego sin prejuicios hacia otras literaturas escritas, y sobre todo a la oralidad, lo que implica fundarse ya en la palabra y no en la escritura, en el lenguaje en sí antes que en el texto impreso. El desafío pasa entonces por construir un sistema comprensivo de todos los sistemas, ya sean “centrales” o “periféricos”, y basados tanto en la escritura como en la



oralidad. Tal sistema debe establecer relaciones simétricas (es decir, no jerarquizadas) entre las literaturas escritas y orales, que serían sus dos ramas o subsistemas, y no entender la diversidad como una simple yuxtaposición conformista y despreocupada de lo diferente, sino como un esfuerzo real por establecer un diálogo enriquecedor entre las prácticas que lo conforman. Al fin de cuentas, los poetas y narradores orales recibieron siempre influencias estilísticas y ejes temáticos del ámbito de la escritura, así como ésta los recibió de la oralidad, en un intercambio por lo común fecundo.

Es que una verdadera ciencia de la literatura debe encararse como un serio intento de ahondar sin mistificaciones en la alteridad, lo que nos lleva a explorar los ríos de la palabra de las distintas matrices simbólicas, pues solo ahondando la particularidad de cada una de ellas se podrá dar cuenta con precisión de la diferencia y actuar a contrapelo del proceso globalizador, que las homologa con ligereza, las simplifica y neutraliza a fines de probar la validez de su torpe rasero.

Del folclore a la cultura popular

El término “folclore” habría sido creado en 1846, para la entonces naciente disciplina, por el anticuario inglés William John Thoms. Abarcaba, según él, “el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas”. Bajo el concepto de literatura “folclórica se subsumieron en América tanto los relatos y poemas de la tradición europea y universal introducidos a partir de la conquista y transmitidos principalmente en forma oral entre los sectores campesinos, como los mitos, leyendas, cuentos, poemas, himnos y cantos indígenas, los que a pesar de haber alcanzado hoy, en gran medida, los beneficios de la escritura no dejaron de ser marginales, una literatura subalterna a la que se le niega la dignidad de la otra literatura. Esto no configura un hecho aislado, pues ocurre con toda la producción artística de los distintos sectores populares. Las culturas dominantes se proclaman siempre superiores (ideología en la que sustentan su poder) y se reservan la exclusividad de las altas creaciones del espíritu, por más que a menudo su arte carezca del grado de autenticidad y cohesión que aún detentan muchas culturas oprimidas, a pesar de la erosión que el proceso aculturativo produjo en su sistema simbólico. Roa Bastos denuncia la falsedad de esta pretendida jerarquía, profundizando en la oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo escrito en las letras paraguayas contemporáneas en español. La distinción va

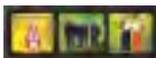


de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual. El uno se genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua “cultura” de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo.¹³

También Tolstoi, criticando el oscurantismo de las vanguardias, preconizó un retorno al verdadero arte literario, al que cifraba principalmente en las leyendas populares y cantos folklóricos, que llegaban a todos.

Quienes profundizan en las dialécticas de la cultura saben que hoy el concepto de folclore no es solo insuficiente como categoría de análisis, sino cada vez más limitado el campo en el que puede desplegar su instrumental con cierta dignidad. Es que resulta difícil hablar a conciencia de folclore cuando ya ha dejado prácticamente de existir eso que Robert Redfield caracterizara como “sociedad folk”. La sociedad folk, decía este autor, es pequeña, aislada, iletrada y homogénea, con un fuerte sentido de solidaridad de grupo. Hoy no es ya tan pequeña como antes, los caminos y los medios de comunicación la sacaron del aislamiento, y las campañas de alfabetización le quitaron en un grado significativo el carácter de iletradas, por más que no hayan incorporado masivamente la lecto-escritura a su vida cotidiana. Es también menos homogénea que antes, por la creciente división en clases, y si bien las redes solidarias siguen funcionando en ella, no lo hacen con la cohesión y eficacia de antaño, por las intromisiones políticas del sistema de dominación. Apunta Redfield que la cultura de la sociedad folk es tradicional, con lo que soslaya las búsquedas que las comunidades realizan para construir su propia modernidad. Señala, por último, que es espontánea, o sea, no consciente, desprovista de sentido crítico, lo que torna preciso que otras personas la estudien, la objetiven, y esas personas provienen por cierto del sector ilustrado, el que toma así el control de su mundo simbólico. Hoy se da una continuidad espacial que va del centro urbano a las zonas más apartadas de lo rural, pasando por los barrios populares, las villas de emergencia y territorios agrícolas bastante poblados y ya incorporados a la economía de exportación. Y así como se urbaniza el área rural, se ruraliza la periferia urbana, pues los campesinos que migran a la ciudad llevan a menudo su cultura como un patrimonio irrenunciable que los ayudará a sobrevivir en la multitud, y reproducen en ella el

13 Augusto Roa Bastos, comp., *Las literaturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed., p. 14.



esplendor de sus fiestas. También hay gente que migra de la ciudad al campo y asume plenamente la cultura campesina, participando en sus rituales, en un intento de retomar el sentido de comunidad y apropiarse de su ética. El quiebre del concepto de folclore allana el camino a la cultura popular, la que puede ser tradicional o actual, anónima o autoral y oral o escrita.

A pesar de la crisis de las vanguardias, se mantiene firme el consenso de que la cultura ilustrada debe cuestionar de un modo permanente sus propios presupuestos, agotándose en la búsqueda incesante de nuevas posibilidades, aun al riesgo de traicionar sus mejores logros y entrar en una fase de decadencia. Dicha búsqueda es vista como indicador de creatividad y salud espiritual de un artista en particular y del grupo al que pertenece. Pero curiosamente, este consenso se pierde cuando pasamos al terreno de la cultura popular, pues aquí no rige la teoría estética, sino la ley férrea del folclore. En un principio, antes de caer bajo la égida del positivismo (lo que ocurrió alrededor de 1880), se trataba de un intento romántico de apresar “el alma del pueblo”, concebida como un ente estático y no dinámico, conforme a los patrones del sustancialismo filosófico que nutría entonces al nacionalismo burgués. Como secuela de ello, hasta el día de hoy existen especialistas en el tema convencidos de que los sectores populares deben no solo ser fieles a su tradición, sino también conservarla (o sea repetirla) ciegamente, pues de lo contrario la estarían corrompiendo, cediendo a la aculturación. De acuerdo con este criterio, todo desarrollo evolutivo se traduciría en una lamentable pérdida de identidad. La repetición no es vista como fosilización de un espíritu, sino como saludable signo de permanencia, de “resistencia” frente a una modernidad que rinde culto al cambio por el cambio mismo. Tan curiosa teoría, que exalta la creatividad de los muertos y condena la de los vivos, muestra la vigencia del culturalismo norteamericano y toda la antropología colonialista, que niega la existencia en las sociedades colonizadas de potencias endógenas capaces de conducir a un cambio evolutivo, por considerar que ellas están fuera del tiempo lineal de la historia. Respecto a los tarahumaras de México, escribía Antonin Artaud: “Las verdaderas tradiciones no progresan, ya que representan el punto más avanzado de toda verdad. Y el único progreso realizable consiste en conservar la forma y la fuerza de dichas tradiciones”.¹⁴ Una afirmación semejante halaga a la poesía, pero no a la verdad científica, ya que incluso los mitos más perdurables



14 Antonin Artaud, “Los ritos de los reyes de la Atlántida”, en *Los Tarahumara*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985.

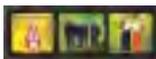


precisan enriquecerse con nuevos sentidos para no perder vigencia, como surge del análisis diacrónico de la religiosidad indígena y popular.

Lo que torna a este pensamiento especialmente pernicioso es su marcada tendencia a cristalizar en políticas culturales que proclaman la inmovilidad de la cultura subalterna y salen al cruce de todo intento renovador. Inducir a los artistas populares a que se limiten a realizar fieles remedos de las creaciones de sus antepasados es no solo ahondar su dependencia, sino también pretender abolir su creatividad, reduciéndola a una habilidad manual. Resulta por demás absurdo responder al temor de que la aculturación termine destruyendo las culturas populares con el congelamiento histórico de éstas, pues difícilmente habrá progreso social con estancamiento cultural, y esas estructuras fósiles terminarán siendo arrasadas por la dinámica de la sociedad dominante. La pérdida de fe en las posibilidades de la propia cultura para mejorar la situación personal y asegurar una vida digna, lleva a los pueblos a volverle la espalda, y al desidentificarse de ella renuncian a su historia, buscando la salvación en el proceso aculturativo.

Cabe señalar además que por lo general el folclore no se preocupó en devolver a los pueblos relevados, y a menudo ni siquiera a sus mismos “informantes”, los frutos de sus investigaciones y recopilaciones, suponiendo que a éstos no les interesaban, o que sería de todos modos un gesto inútil, ante lo irremediable de su destino. Nunca comprendió que justamente en dicho fatalismo, y no en las oscuras determinaciones de la historia, con su mito del progreso, está inscrito el decreto condenatorio, pues de apoyarse esa dinámica que lleva al pueblo a reelaborar conscientemente su cultura, retroalimentándola con la devolución, asistiríamos a un sorprendente florecimiento. El folclore muestra, asimismo, la tendencia a abolir su dimensión de profundidad y limar hasta la caricatura y el grotesco sus aristas contestatarias. En las fiestas populares, no se exaltan los aspectos lúdicos, “paganos” y críticos del orden social, sino los piadosos, los que más respetan el orden existente, toda forma de sometimiento a los símbolos e instituciones con los que esos pueblos fueron sometidos.

Ocurre asimismo que el folclore precisa de cierta cosificación para apuntarse como ciencia, pues la movilidad extrema de su objeto lo invalidaría como tal, convirtiéndolo en un simple registro de un fenómeno fugaz. La cultura popular, entendida como un proceso dinámico y autogestionado, desplaza al folclore, recuperando el control de sus obras, con miras a mejorar la calidad de vida del grupo social en todos los órdenes, y no tan solo en el cultural. Es que la



cultura, para las sociedades subalternas, no puede apartarse del proyecto liberador, por lo que fosilizar lo que lleva ya siglos de estancamiento constituye un detestable mecanismo de dominación. Descongelarlo, por el contrario, es la mejor forma de descongelar la historia y el imaginario social, abriendo así nuevos rumbos a la cultura. Y desde ya, este proceso no puede darse dentro de las prácticas del folclore, sino solo de la cultura popular, que implica, como se dijo, una toma del control del propio acervo simbólico, una autogestión fundada en la participación social, la conciencia crítica y la voluntad de recuperación histórica.

Eduardo Galeano definía a la cultura popular como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Mario Margulis la caracteriza como la cultura de los de abajo, creada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es sobre todo una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, quienes la crean y ejercen. En lo que respecta a la ausencia o escasez de medios técnicos, que Margulis parece considerar un atributo de ella, cabe señalar que el acceso, ocasional o prolongado, a una alta tecnología, no le quita a una cultura el carácter de popular, si las obras son producidas por miembros del grupo social y circulan también por éste. Negarlo sería obstaculizar a dichas culturas el camino de su liberación, pues para avanzar por él apelan a menudo a las mismas tecnologías complejas de la cultura dominante. Vemos así con creciente frecuencia a los artistas populares publicar discos compactos y hasta grabar y fotografiar sus rituales con cámaras digitales, sin que a nadie se le ocurra pensar que por eso pierden su identidad. Es preciso entonces cuidarse de las definiciones negativas de lo popular, que destacan su carácter marginal, excluido, para empezar a verlo en términos positivos, profundizando en la diferencia que lo singulariza. O sea, analizarlo como un conjunto de valores que se disponen en una escala jerárquica (jerarquía que determina su propia racionalidad), y también como una sensibilidad social que orienta la percepción y sentimientos del grupo.

La cultura popular, más que una síntesis, es una suma, porque en todo país hallaremos varias culturas colocadas en una situación subalterna por una o más culturas dominantes. En América encontramos distintas culturas campesinas regionales, culturas populares urbanas, culturas populares de inmigración y neoafricanas. Todas son igualmente legítimas, en cuanto caras perfectamente definidas de una sociedad plural. Se suele incluir también en dicho concepto a los grupos indígenas, pero si bien éstos se hallan sujetos asimismo a una situación subalterna, presentan particularidades que conviene estudiar por separado.



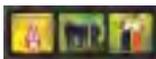
Los prejuicios metropolitanos de superioridad llevan a la cultura dominante a ver lo diferente como inferior, lo que le cierra los ojos a la belleza de los otros, y con ella a lo que la sociedad tiene de particular. Su cacareado universalismo termina así convertido en un provincianismo elitista y necio. Bajo esta óptica, lo que se aparta de sus cánones raramente será considerado una auténtica cultura. En consecuencia, el arte popular no es para ella arte sino artesanía, y no puede invadir el espacio que se consagra al verdadero arte.

Lo popular no debe interpretarse como una especificidad en sí, puesto que alude tan solo a una condición subalterna, que por fuerza pertenece a un proceso de dominación. La particularidad, la identidad alterna, no brota de esta condición, sino de la misma matriz simbólica. La condición subalterna, entonces, no dice nada sobre una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca corromper su sistema simbólico. Se podría decir, en este sentido, que la cultura dominada padece una enfermedad que inhibe su desarrollo y la empuja hacia la decadencia y la desintegración.

Tal dialéctica, por otra parte, se superpone a otra aún más esencial: la que diferencia lo propio de lo ajeno, o sea, el campo de pertenencia y el campo de referencia. Tal dialéctica es hoy menoscabada o directamente negada por el pensamiento posmoderno, para el que no hay pertenencias válidas en el punto de partida, pues todo sería referencia. Se dice que el hombre no es un árbol para poseer raíces, sino que tiene alas y vuela por el mundo, comiendo lo que más le apetece y eligiendo lo que quiere ser. Pero esta filosofía de las mariposas ignora que mientras ellas andan de flor en flor por los cuidados prados ajenos, una manga de langostas depreda, sin que siquiera se den cuenta, el único territorio que en verdad les pertenece, aquel en que crecieron y se formaron.

La condición subalterna no debe en consecuencia internalizarse como si fuera un atributo que determina la identidad. La percepción de este hecho no ha de ser otra cosa que la conciencia de una dominación, la que debe cristalizar en estrategias para ponerle fin y permitir así el florecimiento de su producción simbólica. Los movimientos reculturantes, de recuperación de la historia y la identidad, buscan romper con esta condición subalterna, para que la cultura no se avergüence frente a quienes la oprimen o intentan oprimirla y les oponga otra visión del mundo y el arte plena de sentido.

La conservación, entonces, no puede ser nunca la política a seguir en el ámbito de las culturas subalternas. Además, ésta constituye hoy un mal método de



resistencia, por ser estático y no dinámico, o sea, por rehuir esa ofensiva cultural que caracteriza a la descolonización, a todo intento de romper la condición subalterna. La conservación podrá mantener la validez de una forma, pero al riesgo de estereotiparla, de fosilizarla o al menos de restarle vitalidad. La asimetría entre dos o más sistemas simbólicos no se eliminará nunca deteniendo la marcha del más rezagado, sino más bien con la actitud contraria, que pasa por imprimirle una fuerte dinámica niveladora. Claro que ésta no puede consistir en producir el mismo tipo de obras que el sector dominante, adoptando su canon estético, sino obras diferentes en lo formal y conceptual pero a la vez capaces de situarse en un nivel semejante de calidad, como el que señalaba Roa Bastos para la poesía axé y los himnos guaraníes de Paraguay.

La apuesta de la cultura popular debe ser al cambio, pero no a un cambio aculturativo, pues tal avance es ficticio, desde que no hace más que privarla de sus restos de autonomía y desdibujar sus rasgos de identidad. Estará así abandonando el cauce de su propia historia para situarse en otra historia y asumir los ejes simbólicos y patrones estéticos ajenos como si fueran propios. Este hacerse cargo de una historia y hasta de una problemática ajenas como si fueran propias es la más lamentable prueba de sumisión, de renunciar al desarrollo de las propias posibilidades, tal como lo señalara Marta Traba. O sea, por la vía del desarrollo aculturativo no se logrará nunca una descolonización del mundo simbólico, sino que, por el contrario, se profundizará la dependencia. Por llevar a la pérdida de identidad y a la sumisión tanto en lo que hace a los contenidos como a los patrones estéticos, resulta a la postre más pernicioso que la actitud conservadora.

El único cambio que se concilia con la descolonización y hasta se identifica con ella es el evolutivo, que pasa por la exploración de los recursos de la propia cultura para potenciarlos y producir así, desde su matriz simbólica, obras más avanzadas en lo conceptual y también más elaboradas en lo formal. Este proceso implica sobre todo una innovación, aunque probablemente tendrá que apelar también a los préstamos culturales (o sea, a la adopción selectiva y adaptación de elementos ajenos), especialmente en el campo de los medios de producción artística. Suelen incorporarse asimismo los símbolos ajenos, pero no sin resignificarlos y hasta invertir su sentido, para poner en evidencia su función colonizadora o recuperarlos desde otra mirada. Si no opera una verdadera adopción selectiva, no estaremos ante un préstamo cultural, sino probablemente ante una incorporación acrítica, descuidada, o, peor aún, ante una aceptación fascinada y



pasiva del orden de valores dominante, lo que ha sido en el Tercer Mundo la forma más miserable de colonialismo cultural, que podría denominarse *autocolonialismo* si no fuera que este camino no se emprende si no existe un sistema de poder que lo aliente o induzca de algún modo a ello, premiando la deserción de la propia cultura.

El desarrollo evolutivo de la cultura popular no debe entretenerse con lo híbrido, como quien juega a entrar y salir de la modernidad dominante, pues la descolonización exige fundamentalmente cierto esfuerzo de depuración, así como para revitalizar un cultivo se elimina la maleza que lo asfixia. Como plan de trabajo compartido, o participativo, para descolonizar la cultura popular y allanarle así el camino a su propia modernidad, se proponen las siguientes medidas:

1. Denunciar los aspectos de la tradición que de hecho han venido sirviendo a la dependencia cultural, para tratar luego de desalienarlos;
2. Redimensionar creativamente en el contexto actual los aspectos de la tradición que se consideren positivos para la construcción de nuevos modelos;
3. Criticar y combatir los elementos culturales introducidos en tiempos recientes por el sistema dominante que se consideren contrarios al proyecto popular;
4. Activar la innovación dentro del propio proceso e incorporar por adopción selectiva elementos nuevos que puedan contribuir al desarrollo de la propia cultura;
5. Asumir plenamente el control de la propia imagen y de los resortes de la cultura, para ser los primeros beneficiarios de ella y sus únicos administradores.

El desarrollo de la cultura popular no puede soslayar en modo alguno la confrontación crítica con otras prácticas, y no solo con las dominantes, sino también con las de otros sectores populares y grupos étnicos que viven en la región, e incluso en otros países. solo tal confrontación puede darles plena conciencia de su identidad, y estimular a la vez el proceso creativo. Toda matriz simbólica, mientras no se halla seriamente afectada por un proceso de aculturación, está en condiciones de reinterpretar y rearticular los elementos que recibe.



Cultura de masas y modernidad propia

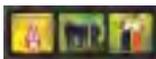
La industria cultural fue ya duramente criticada por la Escuela de Frankfurt, por reducir el arte a su menor grado de comunicación simbólica, y también en tanto promotora de la cultura de masas, el *kitsch* y lo híbrido. Umberto Eco llamó “apocalípticos” a quienes detentan esta línea de pensamiento, y también “elitistas”, dando así a entender que toda persona con un verdadero sentido democrático debe defender a la cultura de masas, pues ésta permitiría a las clases populares el disfrute de bienes culturales que antes no estaban a su alcance. Pero al igual que la Escuela de Frankfurt, Eco confunde cultura de masas con los medios de comunicación y las industrias culturales, como si todo lo que éstos tocaran se convirtiese en aquélla. De aceptar dicha tesis, atacar a la cultura de masas sería oponerse a la democratización de la cultura por vía mediática, democratización que —como el mismo Eco lo reconoce— no equivale a igualitarismo y soberanía popular, pues el pueblo consume en definitiva productos de la sociedad burguesa y teñidos con su ideología, creyéndolos expresiones de su propia cultura. El temor a la difusión y reproducción excesivas es, sí, de carácter elitista, pero la crítica que se hace desde la cultura popular a la (pseudo)cultura de masas no se alimenta en absoluto en este temor, sino en sus propios contenidos, definiéndola solo por ellos y no por los medios por los que circula, pues a menudo estos mismos medios sirven para transmitir verdaderas formas de cultura. Tampoco se le critica que el pensamiento sea compendiado en fórmulas, el arte antologado con estereotipos y comunicado en pequeñas dosis, sino la visión pasiva, acrítica y conservadora del mundo que alienta, la abolición de la dimensión de profundidad para allanar el camino a la “lógica” de la mercancía. Esta “lógica”, impuesta por el discurso publicitario, además de uniformar la sensibilidad introduce nuevos modelos perceptivos, un lenguaje que es en verdad una ausencia de lenguaje, un simulacro de comunicación que invade principalmente el ámbito de las culturas subalternas, penetrando y desorganizando sus sistemas simbólicos, hasta el punto de que en ciertos contextos los términos cultura popular y cultura de masas parecen designar un mismo objeto, lo que consuma el triunfo del simulacro. Simulacro que actúa primero sobre lo real, remedándolo, y mata luego la dimensión de lo real, paso necesario para poder erigirse en “realidad”, en una copia que no puede ser cuestionada desde un original, pues éste dejó de existir. Ahora sí el *kitsch* podrá presentarse impunemente como obra de arte, sin más recaudo que el de remedar los modos expresivos que tradicionalmente se utilizaron para crear una obra de arte. Es la publicidad con sus luces



y técnicas de manipulación sensorial, y no ya la naturaleza intrínseca y valor de la obra, la que le otorgará el aura.

Y ya que se vinculó lo híbrido con el *kitsch*, es preciso detenerse en la caracterización de aquél, desde que no puede definirse simplemente como un producto cultural mestizo. Se trata más bien de una mezcla anodina, estéril, infame, realizada o promovida no por las culturas populares, sino por la cultura de masas y los medios puestos a su servicio. Si una cultura popular toma elementos de otras culturas y los legitima como propios mediante un proceso selectivo y adaptativo, incorporándolos así a su sistema simbólico, no se convierte por eso en híbrida, ni el nuevo producto puede ser llamado así, pues bajo dicho patrón todas las culturas del mundo serían híbridas. La hibridez, entonces, estaría dada por una falta de conciencia del proceso histórico-cultural al que se pertenece o en el que se actúa, una deriva que solo puede conducir al *kitsch* y la rendición ante la cultura de masas. Aún más, se podría definir a lo híbrido como un accionar realizado o inducido por la cultura de masas para destruir la base solidaria y compartida de la cultura popular, alejarla de su proceso histórico y apropiarse de sus elementos, previa resignificación, con fines comerciales. El *kitsch*, así impuesto por la cultura de masas, promueve esa caótica mezcla de estilos que para Nietzsche representaba la barbarie, y coadyuva a lo que Castoriadis llamara “el ascenso de la insignificancia”.

En la medida en que la modernidad aparece estrechamente ligada a las incasantes búsquedas de las vanguardias europeas y sus émulos entre las elites del Tercer Mundo, se la tiende a ubicar en la esfera de lo ajeno, de lo dominante, y como contrapuesta al ámbito de lo propio, que estaría representado por una tradición a la que se pretende inmovilizar, como un modo desesperado de defenderla de un cambio que es solo visto en términos de descomposición, de corrupción de una esencia noble y secular. Se habla de modernización, como proceso que nace no de una evolución interna, sino de una exigencia externa, de una imposición de tipo colonial o neocolonial. No obstante, poco se habla de la otra modernidad, la propia, entendida como un esfuerzo que lleva a los grupos subalternos no a plegarse al discurso y la estética dominantes, sino a darles una respuesta dialéctica desde sus propias necesidades simbólicas. Se quiere decir con ello que la modernidad de una cultura subalterna pertenece también a la esfera de lo propio, y hasta puede jugar un papel más destacado que la misma tradición en el proceso de identificación, pues hay partes de esta última sobre las que los pueblos perdieron el control y se tornaron poderosos instrumentos de dominación,



mientras que elementos relativamente nuevos, que reelaboran o no el sustrato tradicional, se legitiman como altamente valiosos y articulan de manera efectiva el imaginario actual.

Hablar de modernidad en el ámbito subalterno no implica asumir el discurso filosófico occidental que dio origen a este movimiento. La modernidad propia no puede, por lo pronto, entregarse a ese antitradicionalismo acrítico, vesánico, al que se libró la modernidad occidental llevada por la superstición del progreso, sino que abrevará en la tradición para tomar de ella todo lo posible. Tampoco atacará a la comunidad, puesto que se presentará como un nuevo comunismo tamizado por la crítica, a fines de activar su potencial revolucionario. No se inclinará ante la razón imperial, única, sino que indagará en su propia racionalidad y la escala de valores que la sostiene. En consecuencia, no caerá en el dogmatismo y la intolerancia, ni se tornará cómplice de la “racionalidad” consumista. No desterritorializará el pensamiento y la creación artística, sino que, por el contrario, obrará desde el lugar antropológico, desde el espacio recuperado. Ninguna fiebre rupturista le cerrará los ojos al pasado ni le impedirá pisar con fuerza el presente. Tampoco destruirá al individuo con el pretexto de exaltar su libertad, arrojándolo en los abismos de la insignificancia. No negará la base social del estilo, sino que buscará insertar la creación en el proceso histórico de la cultura, estableciendo anclajes visibles con él.

Al rechazar la inmovilidad que le proponen o imponen a menudo los sectores dominantes, la modernidad en el ámbito de lo subalterno podría homologarse con el concepto de descolonización simbólica. Avanzar, reelaborar el propio imaginario, no es perder identidad, como tampoco la permanencia a cualquier precio es lo que más fortalece a la cultura popular. Si ésta se fosiliza, expulsa, incita a la fuga, mientras que si se enriquece convoca, aglutina y se proyecta con fuerza hacia el futuro. Por lo tanto, la reelaboración de sus tradiciones es el único camino que permitirá a los sectores subalternos, en este mundo tan cambiante, potenciar su identidad. La tradición no puede ser usada para negar el futuro, sino como una forma de buscar el propio futuro, un nuevo orden que guarde cierta coherencia con sus raíces y su proceso histórico. Si se detiene en el tiempo, la cultura dominante le tomará ventaja, y esgrimirá luego la distancia evolutiva entre ambas como argumento para legitimar su pretendida superioridad. Por el contrario, cuando se revoluciona a partir de sus tradiciones, suele dar por tierra con las legitimaciones simbólicas de la dominación, al potenciar su espíritu.



Los especialistas de la palabra

Si lo que en definitiva caracteriza a lo humano es el lenguaje, no puede haber hombres situados fuera de él. Es decir, en mayor o menor medida, todos ejercen la palabra, se expresan mediante ella. Es raro que en un relato oral el auditorio se abstenga de intervenir, y que el narrador no se apropie de los aportes ingeniosos para incorporarlos al acervo colectivo. Señalaba Corcuera Ibáñez con relación al África (y lo mismo se podría decir de muchas regiones de América) que la poesía tradicional no es privilegio de especialistas: puede ser creada por todos y es continuamente creada por todos, desde que está presente en la mayoría una marcada preocupación por el uso bello de la palabra, que llega hasta las canciones de cuna que componen las mujeres y las adivinanzas ritmadas de los niños.¹⁵ Pero el hecho de que todos posean el don de la palabra no excluye la necesidad de especialistas de ella, los que con distinto grado de institucionalización y prestigio existen en la casi totalidad de las sociedades tradicionales, vinculados por lo común a las esferas de lo sagrado y del poder político. Sus funciones, en líneas generales, son:

1. Memorizar una tradición oral, apoyándose o no en alguna forma de escritura;
2. Defender su integridad, tanto del olvido como de la tergiversación intencional o involuntaria;
3. Instruir a los que habrán de continuarla;
4. Contar y cantar los mitos y las gestas históricas del grupo, es decir, difundirlas públicamente;
5. Crear, experimentar dentro del marco de esa tradición, para renovarla, enriquecerla y evitar así su fosilización.

A nivel popular, lo primero que registra la antigüedad europea es el mimo, o sea, el relato sin palabras, la pura gestualidad dramática. La palabra entró en esta tradición por medio del cantor cortesano de la Alta Edad Media, y tal cruce dio nacimiento al juglar. Se trató de un encuentro forzado, pues como consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical, los poetas y cantores cortesanos fueron expulsados de los palacios de la aristocracia, y al caer en los espacios populares debieron enfrentar la competencia de los mimos. Para poder rivalizar con ellos incorporaron sus técnicas narrativas, yendo incluso más

15 Mario Corcuera Ibáñez, *Palabra y realidad. Tradición y literatura oral en África negra*, p. 89.



allá. Las dos corrientes se fundieron de este modo en el juglar, el que no es solo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, cómico y dramaturgo, y hasta acróbata, payaso, prestidigitador y domador de osos. Durante mucho tiempo el juglar vivió en la marginalidad, difundiendo su arte entre vagabundos y charlatanes de feria, mendigos, prostitutas y estudiantes perdularios. Su técnica nació imperfecta, pues no sabía construir versos de exacta medida en los nuevos idiomas. Su fuerza residía más en el espectáculo en sí y en lo que se narraba, que en el vigor del estilo. Se dice que el juglar fue el periodista de la época, y también la *vox populi*.

Hubo al menos dos tipos de juglares: el lírico y el épico. El lírico es recitador de versos ajenos; cuando compone, trata de salir de la clase de juglar y entrar en la de trovador. Esto último no ocurrirá con el juglar de gesta, por más que a veces muestre una gran creatividad al refundir cantos antiguos. El juglar de gesta fue por ello más popular, y asumió la función social de enseñar la historia y fortalecer un sentimiento nacional de identidad colectiva. Fue un juglar de gesta, anónimo como casi todos, quien escribió el *Mío Cid*, hacia el año 1140. Cuando en 1270 Alfonso el Sabio preparaba la redacción de la *Primera Crónica*, convocó a su palacio a los juglares de gesta, para que entregaran manuscritos de sus cantares, que se tomaron como fuentes.

El intento de separar a los compositores de los simples histriones y ejecutantes de canciones ajenas dio origen a la figura del trovador, quien por lo común no hace de su arte un oficio para vivir, y llega a pagar a los juglares para que interpreten sus poemas. También los juglares acudirán a los trovadores, a pedirles canciones, y procurarán diferenciarse de los histriones, a los que no consideran especialistas de la palabra. No obstante, y sobre todo en las cortes, el prestigio del juglar siguió cayendo, mientras ascendía el del trovador. El mismo nombre de juglar llegó a sonar mal, por lo que en el siglo XIV el músico cortesano prefirió llamarse “menestrel” o “menestril”.

En el África Occidental, el *griot* –un paradigma cultural que se remonta a los antiguos imperios de Ghana y Malí, y aún más– prescindió por completo de la escritura, aunque los árabes la introdujeron a partir del siglo X y los europeos en el siglo XVI. Al igual que el juglar y que nuestro payador, se valía siempre de la música y el canto, y a menudo también de la danza, para narrar largas epopeyas, genealogías reales, relatos históricos, cuentos, proverbios y otros géneros



de su literatura tradicional, los que eran renovados y enriquecidos con innovaciones que molestaban a menudo a los tradicionalistas.

Una tradición oral puede estar difundida en todos los estratos de una sociedad, ser un conocimiento público, o por el contrario, convertirse en un saber esotérico en manos de un determinado grupo o asociación, que los extraños no deben escuchar, en algunos casos bajo pena de muerte. La transmisión cultural opera así por una vía institucional que selecciona cuidadosamente a sus portadores, erigidos en dueños de la palabra. Entre los incas, por ejemplo, la historia íntegra y secreta solo estaba al alcance de una reducida elite, que accedía a ella a través de los *amautas*, especialistas alojados y alimentados por el Estado en las *yachay-huasi* o casas del saber, a los que se eximía de todo tributo. Un consejo decidía, por lo general luego de la muerte de un inca, qué hechos serían vulgarizados, y de qué manera. La divulgación de esta historia oficial quedaba a cargo de los poetas populares, a quienes se imponía los temas y los contenidos. Los *quipukamayoc*, por su parte, conservaban las tradiciones relacionadas con lo estadístico, así como los datos cronológicos, los que según Jan Vansina eran probablemente esotéricos.¹⁶ Todo lo indigno, lo considerado negativo por el poder, era borrado de la memoria colectiva, a la que solo se proporcionaba arquetipos positivos. El caso de los incas nos pone frente a un tema recurrente en las sociedades sin escritura: el del control de la transmisión oral, función que a menudo convierte a los especialistas de la palabra en una especie de policía de ella.

Los toltecas desarrollaron también centros de educación superior, donde se enseñaba la doctrina contenida en un gran libro llamado *Teomoxtli*, al que se consideraba divino. Entre los aztecas, el *cuicacalli* era la gran escuela de los señores y sacerdotes, donde éstos aprendían el manejo del *tecpillatolli*, que era la lengua culta del poder, de la religión y de la literatura. De ahí surgían los verdaderos dueños de la palabra, que memorizaban los libros sagrados y gozaban de mayor prestigio que los formados en los centros de enseñanza en los que se instruía a los *macehuales* o gente del común, donde se hablaba el *macehualtoli*. Los sabios aztecas que sobrevivieron a la conquista comunicaron en 1533 a fray Andrés de Olmos unos textos literarios. Dicha tarea fue continuada en 1536 por fray Toribio Motolinía. En 1547, fray Bernardino de Sahagún, con un equipo de colaboradores indígenas, emprendió una recuperación sistemática de la literatura náhuatl, recogiendo textos en esta lengua y luego traduciendo al

16 Jan Vansina, *La tradición oral*, Barcelona, Labor, 1966, p. 48.



castellano, lo que constituye la obra más monumental de rescate literario que se realizó durante la Colonia.

Entre los mayas, el *ah camsah* o maestro era un sacerdote de gran importancia y un reconocido dueño de la palabra, que tenía a su cargo transmitir a los jóvenes los mitos y otros relatos, históricos o no, de su civilización, en escuelas que se organizaron para el efecto. Tal casta fue exterminada o silenciada por los españoles, y reemplazada por los padres franciscanos, quienes les hablaron de una historia, una religión y una cultura diferentes, empleando otra escritura. Pero los pocos dueños de la palabra que se salvaron y sus discípulos se apropiaron del alfabeto latino, para legar a la posteridad obras clásicas como el *Popol Vuh* o *Los libros de Chilam Balam*, verdaderas enciclopedias del pensamiento mítico, histórico, calendárico, ritual y cosmológico, que vinieron a suplir un gran vacío, pues exceptuando la obra de Diego de Landa no habían quedado documentos españoles de este tipo sobre la región maya de Yucatán, Chiapas y Guatemala.

Pero el tema del control de la transmisión oral no comprende solo la defensa de los intereses de las castas gobernantes, ya que parece preocupar más la defensa de la integridad de las tradiciones frente a la desmemoria e impericia del común, y sobre todo cuando entra en juego el orden sagrado, es decir, los mitos, los fundamentos de la cultura. Así, entre los chamacoco del Chaco paraguayo cualquiera puede contar un cuento, pero los mitos cosmogónicos solo son narrados por los *konsaho*, es decir, los shamanes, que suelen atesorar una considerable sabiduría. Se trata de una palabra densa que se narra de un modo especial, en un marco ritual no dramatizado. Tal exigencia no rige para los *móneme*, los mitos menores y relatos anecdóticos, los que incluso pueden ser contados fuera del *tobich*, el recinto de los secretos masculinos, donde se realiza el rito de iniciación de los adolescentes.

En China se privilegiaba a los ciegos como narradores. También eran en su mayoría ciegos los “monjes del *biwa*” (un laúd de cuatro cuerdas) de Japón. Vestían los hábitos de los monjes peregrinos e iban de aldea en aldea y de castillo en castillo, cantando las hazañas de los héroes de la gran guerra que en los años 80 del siglo XII libraron por el poder los clanes Taira y Minamoto, ambos descendientes de la Casa Imperial. Hasta los umbrales de la época contemporánea, Europa estuvo colmada de poetas, cantantes, narradores y actores ciegos, tanto errantes como sedentarios. Grandes poetas lo fueron, como Homero y Milton. En la Península Ibérica, ya a comienzos del siglo XIII se citaba al



ciego como un tipo especial de juglar, y en el siglo siguiente se popularizaron los “romances de ciego”, compuestos y difundidos principalmente por los ciegos, tradición que se mantuvo viva hasta fines del siglo XVIII. El Arcipreste de Hita cuenta que iban varios juntos, conducidos por un lazarillo. Mas para él, la juglaría de ciego parece haber sido de ínfima clase, pues cantaban romances vulgares, distintos de los viejos y los nuevos. solo se hará notar, cantando las “viejas fazañas”, cuando la decadencia de los juglares fue extrema.¹⁷ En Francia, el ciego fue el último cantor de las canciones de gesta, lo que hacía al son de una zanfoña. En Portugal, durante dos o tres siglos los *cegos da feira* recorrieron el país, cantando en las ferias sus composiciones y recopilaciones. Los poetas cultos los despreciaban, asimilándolos a los mendigos. Estos *cegos da feira* pasaron luego al Brasil, tomando un gran arraigo en los sertones, donde al igual que los trovadores videntes, también se los consideró mendigos. Esta tradición se mantiene viva hasta hoy en las ferias, donde cantan romances viejos y nuevos, y recrean en versos rimados los más diversos temas de la literatura popular, desde los moralistas a los picarescos. La recitación cantada es seguida por la ejecución de un instrumento musical, que puede ser viola, guitarra o pandereta. Nunca éste acompaña a la voz, sino que suena en sus intervalos, en el tiempo que se toma el trovador para pensar los próximos versos. En el siglo XIX se usaban siempre versos heptasílabos, pero luego la métrica se hizo menos estricta. Durante la esclavitud, muchos negros ganaron prestigio como cantores, y con él el derecho de ir y venir por las “fazendas” del Nordeste, llevando noticias y recitando composiciones poéticas sobre acontecimientos recientes.

El derecho a contar y cantar que a veces se reservan los especialistas de la palabra no debe entenderse como un privilegio, salvo en el caso de castas amparadas por el poder, y con frecuencia ni siquiera así. El prestigio que acompaña a los buenos narradores y poetas suele estar contrarrestado, como vimos, por cierta discriminación que los aísla del conjunto de la sociedad, y también por el no liviano deber de llevar la carga de la transmisión cultural, al ser los educadores de las sociedades orales. En algunos casos viven agobiados por las obligaciones de la memoria. En Nueva Zelanda, bastaba una sola falla en la recitación de los textos sagrados para arrastrar de inmediato a la muerte, única forma de evitar la cólera de los antepasados ofendidos. También en Hawai había sanciones semejantes. Entre los ashanti de Ghana, los que recitaban la historia del

17 Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, 8a. ed., pp. 27-28.



reino no podían mutilar ni modificar la versión autorizada, bajo pena de muerte. Se debe considerar por otra parte que la especialización no conlleva un monopolio de la palabra, salvo cuando entra en juego la zona sagrada de la cultura. Por lo común el especialista conduce el relato, pero el público participa en él, para enriquecerlo o corregirlo.

En las islas Trobriand, cuenta Malinowski, todo relato tiene su dueño. Quien quiera contarlo, deberá pedirle una autorización. Pero ser dueño de un relato no entraña de por sí la posesión de un arte. Para cautivar al auditorio, el narrador ha de ser diestro en el cambio de voz de los diálogos y capaz de cantar las canciones con el tono que el momento requiera, así como de gesticular y manejar el conjunto de la representación.

En América, no solo las más altas culturas tuvieron especialistas de la palabra que cultivaban la memoria y el arte del buen decir. Muchos pueblos de estructura social más simple y menor desarrollo cultural poseen aún sus especialistas, como es el caso de los “habladores”, que inspiraron a Vargas Llosa una novela titulada justamente *El hablador*. Estos cultores y guardianes de la tradición oral suelen detentar asimismo el poder shamánico, aunque también pueden hallarse desvinculados de él. El dueño de la palabra entre los mapuche era el *nguepin*, poeta que cantaba las gestas de su pueblo y estaba en contacto con el mundo sobrenatural. Su arte se distinguía del discurso o arte retórico (*koyantún*).

Para los guaraní, la palabra es un don que todo hombre recibe (pues sin ella no alcanzaría la condición humana), pero que no todos cultivan de igual modo. El acceso a la palabra profunda implica una larga práctica religiosa, un esfuerzo que viene ligado a la búsqueda de la perfección y la sabiduría, y que se da en el marco de la iniciación shamánica. El proceso no concluye nunca, o culmina en la esfera del mito con el arribo a la Tierra Sin Mal. Para Miguel Chase-Sardi los *ñanderú*, quienes cantan los himnos sagrados, no son shamanes sino verdaderos sacerdotes, pues no apelan a espíritus auxiliares ni entran en trance. En un principio el neófito se limita a aprender los himnos que escucha a su maestro, y a distinguir las frases hechas (es decir, las fórmulas, el estilo social) de los aportes que éste realizó a dicho acervo. Cuando haya asimilado dicha herencia y sea capaz de crear sus propios himnos, que expresen circunstancias personales o su visión de lo sagrado, habrá concluido el proceso de iniciación y será ya un dueño de la palabra. Es decir, su palabra deberá diferenciarse entonces de la de su maestro, adquiriendo un sesgo particular. El verdadero dueño de la palabra no es

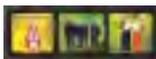


para esta cultura aquel que memoriza y canta lo que memorizó, sino quien compone a partir de las fórmulas y demás elementos de la tradición, estableciendo un diálogo personal con la divinidad. De este modo la palabra no se fosiliza ni se aparta de los argumentos de la cultura. Vimos ya que el camino hacia la perfección, hacia esa Tierra Sin Mal que es un paraíso aquí y ahora, se halla empedrado con este canto resplandeciente, colectivo y singular a la vez. No obstante, los *porai* (cantos sagrados) no se consideran propiedad de los *ñanderú*, sino de Ñanderuvusú, el dios que se los entrega a los sacerdotes en el curso de sus sueños y sin preocuparse de repartirlos en forma equitativa, lo que explica que unos reciban más palabras que otros. Esto no impide que los *ñanderú* funcionen como reales dueños de sus cantos, hasta el punto de que los fieles no pueden cantarlos sin su autorización.¹⁸

Entre las poblaciones campesinas de origen mestizo, hay siempre narradores y cantores que asumen la condición de *vox populi* de su gente, y dan cuenta a menudo de una épica popular o popularizada. Ya vimos el caso de los trovadores del nordeste de Brasil. En orden de importancia en América Latina, y sobre todo en lo que a la épica se refiere, seguiría el corrido mexicano, del que se hicieron ya numerosas recopilaciones. El gaucho cantor de la Argentina del siglo XIX, al que describe Sarmiento en el Capítulo II de su *Facundo*. Anda de pago en pago cantando a sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, así como al llanto de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón y otros infortunios. Entre estos cantos heroicos de la región, el cantor introduce sus propias hazañas y penurias, las muertes que debe y sus razones, así como la persecución de la que es objeto. Con todo, su canto es más narrativo que sentimental, y está lleno de imágenes que toma de la vida campestre, del caballo y de las escenas del desierto. A menudo improvisa, cantando solo o rivalizando con un adversario en la célebre payada, la que tiene su correlato en el canto repentista de Cuba y el sertón brasileño, la trova de Puerto Rico y la controversia de México. Pero también posee su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas y octavas compuestas por cantores que lo precedieron o recogidas por ellos de un legado más antiguo, que suele remontarse hasta los viejos romances españoles y el Siglo de Oro. Esto último constituía su tributo a una memoria colectiva de la que todo especialista de la palabra debe hacerse cargo. Y el payador fue siempre eso, un cultor o especialista de la palabra, por más que no hiciera del canto una



18 Miguel Chase Sardi, *El precio de la sangre*, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1992, p. 73.



profesión, intentando vivir de él. Hay quienes hacen derivar la palabra “payador” del quechua *paella*, voz que designa al campesino y guarda una curiosa relación con *payo* o *payés*, vocablos con los que se lo designa en algunas regiones de España, y también con payucano de Argentina. El verbo quechua *pallay* se refiere a la acción de juntar, recoger, recolectar, y lo que hace el payador es justamente eso, juntar las voces anónimas, las tradiciones vacilantes, para darles forma y fuerza y difundirlas, o sea, salvarlas del olvido. En el canto payadoresco se advierten tres tendencias. La primera, es la genuinamente popular, alimentada en tradiciones orales muy antiguas de los sectores mestizos. Las otras dos forman parte de la literatura ilustrada. Una de ellas hace hablar al gaucho cantor con su propia lengua, claro que recreada desde la literatura, como sería el caso del *Martín Fierro* de José Hernández. En la otra, de neto carácter erudito, el poeta o narrador culto no se pone en el lugar del cantor popular, hablando por él, sino que escribe desde la altura con un lenguaje refinado, tomando a este personaje popular como un tema, como en el *Santos Vega* de Rafael Obligado. La literatura gauchesca, entonces, es una literatura ilustrada, aunque se conecta con la tradición genuinamente popular que le sirve de inspiración.

Los recursos del estilo y su dialéctica

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. 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.

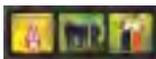
Si la literatura escrita borró en su casi totalidad la base social del estilo, es por la eliminación que produce de los elementos expresivos no lingüísticos de la forma, e incluso hasta de la voz. Se podría decir entonces que el pase a



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 incondicional 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, quienes por lo general corrompen los bellos textos en su ignorancia. Abolidas estas referencias colectivas, pocos rasgos restarán para diferenciar la producción literaria de los distintos pueblos. Ello no implica, por cierto, negar ni menoscabar los aspectos estilísticos personales que un intérprete puede añadir al estilo social. Analizaremos ahora cada uno de los elementos lingüísticos (o verbales) y no lingüísticos que producen significados y emoción en un relato.

Elementos lingüísticos

El primer elemento a tomar en cuenta en los aspectos verbales del estilo son las *particularidades del uso de la voz*, las que suelen ponerse en función de los distintos personajes, para dar cuenta de su condición social y humana. En África, la voz del rey es siempre imperativa, irrefutable. 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 dogon 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. Este 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 el sol quema. 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* dogon disponga de ocho voces, que están en relación con la dicción poética y el arte de la palabra.



Entre los elementos lingüísticos que más caracterizan un estilo social está el que se conoce como *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.¹⁹ La fórmula alcanzaría así una propiedad generativa que nos remite a un conjunto de correspondencias fonéticas, sintácticas, lexicales, 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, como que 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 solo 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 shamán, incorporándolas al acervo simbólico bajo la condición de fórmulas.

El uso de fórmulas suele ser algo muy frecuente en el discurso religioso. *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”, se encontró casi un 75 % de recurrencias, de repeticiones que determinan ampliamente la forma fónica del texto. 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 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 y máximas de su tradición cultural, así como incluir elementos que actualicen el relato, reafirmando su sentido. Su interpretación suele comenzar abruptamente,

19 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 117.

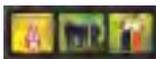


con una palabra cantada en alto tono e incluso gritada, para pasar luego a la salmodia y concluir con un tono grave y descendente. En la salmodia alterna lo hablado con lo cantado, y su palabra se acompasa al ritmo de su instrumento.

A veces las fórmulas son rimadas, lo que las torna más visibles. 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”.

No se puede desdeñar el fundamental rol mnemotécnico que cumplen las fórmulas. Sirven también para ubicar una 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*, los 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. No hay que ver por eso en la epopeya oral un gran despliegue de la imaginación creadora del bardo, sino más bien una habilidad admirable. 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.

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. Esto no implica afirmar que el pensamiento que sostiene a la oralidad es ilógico o prelógico, o que se mantiene ajeno a las relaciones causales. 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.

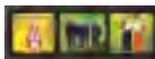
Otro elemento que caracteriza un estilo social es la *libertad del intérprete*. Se podría decir, como norma general, que cuanto más se interne un texto en la zona sagrada menor será esta libertad del intérprete, aunque no faltan excepciones. Los shamanes huicholes, por ejemplo, lo recrean todo cada vez que cantan para un auditorio. Cuatro shamanes de una misma región darán cuatro versiones distintas de un mismo canto religioso, aunque sin apartarse del núcleo esencial del mito, de los temas básicos. No disfrutan con la reiteración, sino con la creación poética, en la que se cifra el prestigio. 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 Hawai, 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. Esto lleva a Jan Vansina a hablar de tradiciones cuajadas y tradiciones libres. Como ejemplo de las primeras citarí 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 *saila* no provocará una sanción de los dioses, sino su descalificación por parte del auditorio. En el terreno 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.

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 asentarán 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 la prestigian. Las primeras son por lo general 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 hacen un lugar en el *ayvu porã* a las circunstancias existenciales del cantor. 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 solo cuando lo consideran acabado lo recitan ante el público. Sería el caso, entre muchos otros, de las romanceadas mapuche y de los poetas somalíes. 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.



Se dice que la *composición en verso* es un importante auxiliar de los sistemas orales, por cuanto ayuda a la memorización. Sí, esto es cierto, pero no se debe ignorar que la diferencia entre verso y prosa es en gran medida una herencia greco-latina que no se ha generalizado en el resto del mundo. Ya Zumthor señalaba que no se trata de un hecho natural, pues descansa en la idea antigua de metro. 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 se sostiene más en la intención expresiva y el ritmo que en la métrica cuantitativa. 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 escucharlo no como prosa, sino como un orden versificado.²⁰ 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.

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 solo intervienen las reglas de la gramática ordinaria, las 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. Entre los quechuas, se torna evidente esta intención en los *sumaj arawi*. Ya mencionamos el *ayvu porä* de los guaraníes, donde la voluntad de diferenciación es bien explícita. También los dogon 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. Ellos 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



20 Carlos Montemayor, *Rezoes sacerdotales mayas I*, México, INI / DESOL, 1994, p. 9.



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.

El *ritmo* constituye, por cierto, una particularidad del estilo social, lo que no impide la existencia de un manejo especial de él 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 solo 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. Pero el ritmo no solo se propone incrementar la magia de la palabra: es también un recurso mnemotécnico. 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 da a la palabra esa plenitud que la torna eficaz: sentido y ritmo están entretejidos.²¹ El ritmo basado en la repetición y el paralelismo termina siendo en Europa un movimiento estático, añade Senghor en otro texto.

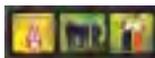
En África, por el contrario, dichos recursos producen una progresión dramática, una intensidad creciente. Es que no se trata aquí de una repetición mecánica, sino con ligeras variantes, y los paralelismos están cortados por asimetrías. Esto provoca una tensión, el sentimiento de que se aproxima una ruptura, un desenlace que se descargará como un ariete contra una puerta.²²

También el *manejo del silencio*, con su carga variable de significados dentro de una misma cultura y entre una cultura y otra, debe ser tomado en cuenta al definir un estilo.



21 Léopold Sédar Senghor, "L'esprit de la civilisation o les lois de la culture négro africaine", en *Présence Africaine*, VIII-X, París, 1956.

22 Léopold Sédar Senghor, prólogo en Birago Diop, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, de París, Presence Africaine, 1973, p. 21.



De especial importancia resulta el tema de la *trama*, aunque sobre esto hay que empezar diciendo, con Walter Ong, 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 se organizaba 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 clima. 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 solo 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 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 Ong. 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 solo 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.



Elementos no lingüísticos

En la configuración de los estilos orales sociales o étnicos los elementos no relacionados con la lengua y la voz adquieren una relevancia que las culturas basadas en la escritura no terminan de reconocer. Hay que comenzar por la *gestualidad dramática*, destacando la de la cara, ámbito privilegiado de la identidad de las personas, y también de los personajes que éstas desean representar. No olvidemos que en Europa, antes de que naciera el juglar ya existía el mimo, quien narraba sin palabras, valiéndose de gestos. La palabra se introdujo luego, pero sin desvincularse de aquéllos, hasta el punto de que se los consideró su natural complemento. Meyerhold descubrió que los gestos no se limitan a ilustrar las palabras, sino que tejen con ellas nuevas y complejas relaciones. O sea, se trata de un nuevo lenguaje, que interactúa con otros o se despliega en forma independiente. A los gestos del rostro siguen en importancia los realizados con las manos, los brazos, la cabeza, el torso y las piernas. Cuando un gesto no se realiza solo con una parte del cuerpo sino con más de una, podemos hablar de un conjunto gestual que quiere expresar una sola cosa. Pero puede darse también que los gestos de una parte del cuerpo contradigan a los que se relacionan con otra, como luego veremos. En algunos pueblos la gestualidad es exuberante, mientras que en otros se reduce a una mínima expresión. 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. La de los gestos es una dimensión que el traspaso a la escritura suele mutilar por completo, pues los recopiladores no los registran en modo alguno.

Ligado a la gestualidad dramática está *el uso integral del cuerpo* en un relato. Tomamos aquí en cuenta los desplazamientos que realiza el intérprete para escenificarlo. Varios de ellos solo sirven para trasladar al narrador de un lugar a otro y generar tensiones con su despliegue de energía, y tales acciones, que por lo común escenifican las palabras, son las que corresponden a este acápite. Si están destinados a suplir a las palabras, para imponer a éstas una mayor economía, entraríamos en la esfera del gesto. Como el pase a la escritura no suele tomarlos en cuenta, se producen vacíos de sentido o notorios empobrecimientos a los que no se les busca remedio. En la escritura de una pieza teatral se describen los movimientos de los personajes, lo que si bien corta la continuidad del discurso dramático escrito pone a salvo tal dimensión. Los *sailas* 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, aspecto que caracteriza un estilo social. Los nivaclés 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 su periferia, dando lugar a alardes de ingenio y climas de suspenso. Los narradores gesticulan, saltan, se arrastran por el suelo, imponentan la voz, producen ruidos onomatopéyicos. En ciertos estilos orales suele incluirse la acrobacia, como movimiento extremo y cortante.

Otro elemento a tomar en cuenta son los *ruidos*, relacionados con la voz pero no con la lengua, aunque se producen también con el cuerpo ruidos no vocales, como el batir de palmas. Hay también ruidos realizados con elementos que no son instrumentos musicales, y que se sitúan, al igual que los anteriores, en esa zona fronteriza entre lo lingüístico y lo que hace a las artes de la representación y la semiología del cuerpo y sus movimientos.

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. Alban Berg, citado por Zumthor, 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 semientonada y en la palabra cantada. Estas combinaciones, en la medida en que se relacionan con determinados géneros literarios de una cultura, son colectivas.



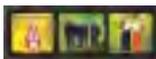
Los *instrumentos musicales* que acompañan la narración o recitación pueden ser uno o más. El (o los) instrumento puede alternarse con la voz, como entre los trovadores del sertón, o acompañar a ésta cual un fondo musical. A veces el instrumento cobra tal importancia que llega a rivalizar con las palabras. En lo que hace a la relación de los instrumentos con la voz, se podrían señalar las siguientes posibilidades:

a. La ausencia de todo instrumento, como el canto *a capella*; b. El cantor que se acompaña 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.²³ La música por lo común afirma a la palabra, aunque en ciertos casos puede cuestionarla o negarla.

Se puede observar 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 y los cantores repentistas de Cuba y Brasil; 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.

A diferencia del lector, cuyo rito es solitario y no puede en consecuencia llamarse tal con propiedad, el oyente se involucra en el relato de un modo regulado por la cultura, y por dicha razón el *comportamiento del auditorio* 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. En el primer caso no habla, acepta el relato como una palabra dada. Así, en los ritos de endoculturación de los huicholes, los oyentes no hacen más que repetir el canto breve, aforístico, de los shamanes, 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. Tal recurso

23 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 223.



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

Otro elemento a considerar es *si el narrador cuenta solo o acompañado por otro*. En el caso de los kuna, el *saila* principal es ayudado por un *saila* 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, cada narrador se hacía cargo de solo 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 *cuauhuícatl*. O sea, también la poesía puede ser recitada por varias personas, como era común en el teatro clásico europeo escrito en versos.

Otro elemento a tomar en cuenta en la caracterización del estilo colectivo es la *danza*. Aunque en ciertos casos solo significa un interregno, un descanso en la acción, por lo común hace progresar a ésta mediante un despliegue de expresión corporal. Tanto el ballet clásico como la danza contemporánea de Occidente son de por sí un relato dividido en momentos o “capítulos”, en el que se usa la música pero no palabras. En África, la tradición de incorporar la danza al relato oral arranca de la antigua tradición 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, etc. 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. También la danza puede llegar a contradecir la palabra o parodiarla.

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 y estético, que las nuevas tendencias del teatro occidental, que la desplazaron a un plano irrelevante por su carácter realista, no nos permiten valorar en su justa dimensión. Sus elementos están siempre transmitiendo mensajes políticos, económicos, estéticos, eróticos, etcétera. A menudo se juega con la discordancia de la indumentaria con 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) 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 ella, el narrador se priva a sí mismo de los recursos de una gesticulación variable para identificarse con un solo gesto forzosamente estereotipado, que representará no a su ser individual, sino a un antepasado, un dios, un héroe o un animal mítico. A la máscara suele acompañar una voz también estereotipada, ya sea por la resonancia artificial, asordinada, que ella 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. Claro que también existen las máscaras mudas, como es común en África. En los ritos funerarios de los dogon 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 solo danzar. En las máscaras africanas no acampa la risa, lo carnavalesco, como es usual en América y Europa, sino a lo sumo una mueca de amarga ironía. Su expresión es dramática, aunque 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. Si bien la máscara adquiere un fundamental relieve en la esfera ritual, es poco usada en la narración oral, y sobre todo cuando quien narra es una sola persona.

A menudo el relato puede incluir *objetos escénicos*, aunque éstos son por lo general escasos y usados como emblemas de un alto valor simbólico y no cual simples decorados para ambientar. Así, 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 ritual 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 valores religiosos que se ponen escena. El marco ritual, con la música y otros elementos que incorpora, favorece la tarea de la memoria. En el ritual de iniciación chamacoco, cuatro *consaho* (sacerdotes), ubicados en cada esquina del *tobish* o recinto ceremonial, ponen en escena mediante cantos los mitos primordiales de su cultura, develando sus claves más oscuras. En el centro del *tobish*, 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* es algo que también corresponde al estilo étnico. Algunas culturas vedan el relato, o cierto género, a las mujeres y los jóvenes, o asignan esta especialidad a los viejos (como entre los nivaclés) o a cierta casta o tipo de personas (griots). Con frecuencia los relatos vinculados al mundo mítico y legendario son narrados o cantados por sacerdotes o shamanes. Cabría considerar también 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 dogon, los padres no pueden contar a sus hijas, ni las madres a sus hijos antes de su circuncisión.

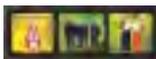
Se deben tomar también en cuenta, como propias de un estilo, *las circunstancias temporales del relato*. Los guaraníes cantan por la noche, o en la madrugada, antes de que salga el sol. Normalmente lo hacen en el marco de un rito en el que participan los miembros de la comunidad (casi nunca los extraños), pero también un *ñanderú* puede levantarse en medio de la noche y ponerse a contar un sueño. Los nivaclé 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. Los tenas de Alaska cuentan de día, pero el local debe estar en la más profunda oscuridad. Pero la abrumadora mayoría de los pueblos instituye la noche como el tiempo propicio para el relato. Entre los ewe, 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. 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 es-



tá 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 solo para no interrumpir el trabajo diurno y aprovechar mejor el tiempo del descanso, sino también por el misterio que le es propio, al comprimirse el espacio socializado de la aldea al conjunto de chozas y fogatas, pues un poco más allá acechan los peligros, especialmente representados por los seres sobrenaturales malignos. Ligado al tiempo está el tema de la duración del relato, que también suele definir el estilo. 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 dogon, 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. Los kunas 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 chamacoco 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 y en la noche, 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.

Salvo excepciones, cada uno de los elementos que se mencionan en este apartado posee un aspecto semántico y otro estético, lo que nos da una idea de la multiplicidad de factores que construyen sentido y producen emoción en un relato oral. Mientras que el texto escrito solo posee dos canales (el semántico y el estético de la palabra), una buena narración oral puede llegar a tener más de veinte.



La dialéctica de los elementos

En el análisis que hicimos de los distintos elementos narrativos no se ahondó en su interacción dialéctica. Al entrar en la dinámica del relato, se puede observar que no siempre tales elementos buscan converger hacia una unidad de sentido, pues en el plano semántico, y también en el estético, cada uno de ellos se reserva la libertad de apartarse del conjunto, jugando una función diferente. Si ponemos por un lado la pura palabra, tal como la registra la escritura, y por el otro el gesto, como representante de todos los elementos aquí analizados, vemos que éste puede cumplir en relación a aquélla las siguientes funciones:

- 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 (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).

Pero dicha dialéctica opera también entre los elementos no verbales, sin que intervenga la palabra. 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 o en otro tiempo. Todo lo visto en este capítulo viene a demostrar lo necesario que es para la comprensión de la literatura oral una semiótica de las artes de la representación.



Literatura popular y literatura ilustrada

En el siglo XI termina de perfilarse en Europa la figura de un poeta más culto que el juglar y que, a diferencia de aquél, rara vez ejecuta sus composiciones. En el sur de Francia fue llamado “trobador”, y cupo al mismo dignificar a la lengua de oc, que era una lengua vulgar, al usarla para componer poesía lírica, el género más cultivado por las clases altas. Guillermo IX, duque de Aquitania, quien murió en 1127, fue el más antiguo *trobador* que se conoce. La superioridad intelectual del *trobador* en relación al juglar era indiscutible, así como su mayor nobleza, ya que no debía ganarse la vida recitando versos ajenos ni desarrollar habilidades propias de gente considerada de baja estofa, como las de acróbata, payaso, remedador, domador, etc. El *trobador* Giraldo de Borneil viajaba por las cortes llevando dos juglares a su servicio. Esta figura pasó a España y otros ámbitos, con similares características. Los trovadores desdeñaban a los juglares, considerándolos carentes de toda inventiva poética. Se conocen casos de juglares que fueron humillados por los trovadores de las cortes como ignorantes que no sabían rimar ni medir versos, lo que incluso fue motivo de reales decretos que los tildaban de villanos que se daban aires de segreses, metiéndose a trovar sin dominar siquiera el arte de la juglaría. A menudo los juglares, de tanto recitar sus poemas por las plazas públicas, ganaban una popularidad de la que estaban lejos de gozar los trovadores, pero éstos se burlaban de ellos, desdeñando al público que los aclamaban.

Se podría afirmar que la primera manifestación altamente elitista de la literatura occidental fue el *trobar clus* (estilo oscuro). Cuando la aparición de la literatura de caballería, y sobre todo la del ciclo bretón, abre a los juglares la puerta de los castillos, surge un trovador de estilo rebuscado y enigmático, tanto en la elección y tratamiento de los temas como en las técnicas a las que recurre, que busca así diferenciarse del estilo juglaresco. Claro que a este propósito de distinción social se unirá, de ahí en adelante, la fascinación por los placeres y paraísos secretos, como señala Arnold Hauser. Dante estimaba sobre todos los poetas provenzales a Arnaut Daniel, el más críptico de ellos. La distinción no tardará en consolidarse, pues habrán muchos trovadores nobles, pero no juglares de este origen. Por otra parte, los trovadores solían pagar a un juglar para que les recitase sus composiciones con un mayor despliegue de recursos dramáticos.



Pero además de los trovadores nobles que desarrollaron el *trobar clus*, estaban los trovadores populares (en realidad juglares), poetas y músicos ambulantes que contaban con un amplio repertorio, ajustado a todo tipo de fiesta, de mayor vigor narrativo y lírico. Su caída se debió a la persecución de la que fueron objeto por parte de la Inquisición, a causa de sus vinculaciones con algunos movimientos heréticos, como los cátaros, entre otros. Recorrieron Europa durante tres o cuatro siglos (los trovadores aristocráticos permanecían por lo común en su medio), diseminando sus cantares. A fines del siglo XV, la clase en ascenso de músicos de cámara, que recibían un gran entrenamiento y eran virtuosos instrumentistas, así como los cantantes con estudios musicales y los mencionados trovadores aristocráticos, que cultivaban lo hermético, comenzaron a desplazarlos de los grandes escenarios de la época, a los que habían tenido algún acceso. Fueron esos trovadores refinados los que en Italia y Flandes empezaron a poner de nuevo de moda las novelas de caballería, proceso que habría de culminar en el siglo XVI en Francia y España. La nobleza se fue revisitando así otra vez de ideales caballerescos, hasta que en el siglo XVII, Cervantes y Shakespeare dieron cuenta de esta estética remanida.

Los primitivos poemas heroicos se cantaban, las canciones de gesta se recitaban y la antigua epopeya cortesana se leía en público. Las primeras lecturas literarias privadas fueron en Europa las novelas de amor y aventuras, escritas en gran medida para las damas. La escritura vuelve cotidiana la práctica de la poesía, así como en el siglo XX los discos lo hicieron con la música, antes reservada para ocasiones especiales. La poética destinada al canto o al recitado sigue, en cuanto a lo compositivo, el principio de la mera yuxtaposición. Se compone de canciones, escenas y estrofas aisladas, más o menos completas en sí mismas. El recitado puede interrumpirse en cualquier parte sin mayor daño para el conjunto, pues su unidad no resulta de la totalidad de la estructura, sino de la visión del mundo que impregna sus partes y del paradigma que propone. Así está hecha, por ejemplo, *La Chanson de Roland*. Cuando se escribe para lectores y no para oyentes, se empiezan a emplear dilaciones, digresiones y sorpresas que resultan no ya de cada parte, sino de las relaciones complejas que éstas establecen entre sí, de su sucesión y contraposición. La armonía y equilibrio con los que se enlazan las partes dan nacimiento a los *récits bien faits*. Conforme a esto, se podría decir que ya en las mismas leyes de la literatura escrita se incuban los gérmenes del elitismo, que muchas corrientes habrán de desarrollar de un modo especial. De ahí el afán de los poetas cortesanos de



separarse de los juglares y convertirse en auténticos literatos (hombres de la letra más que de la palabra), con la vanidad y el orgullo que luego caracterizaría a los humanistas. No se limitan, por cierto, a divertir a los señores, para no quedar cual meros bufones. Son sus confidentes y consejeros, pero no en los temas que más comprometen a la sociedad, sino en cuestiones de buen gusto literario y estético en general. Todo esto, que se define en el periodo gótico-caballeresco, se proyectará a la Baja Edad Media y aún más allá, aunque con otras formas.

Si ya la cultura del manuscrito tuvo que ver con tal división, mayor incidencia tendrá la imprenta. Con la imprenta y el auge de la lectura privada se multiplicarán los libros de caballería, lo que curiosamente habrá de coincidir con la acentuada decadencia del género. *Don Quijote*, al igual que otras grandes obras del Renacimiento, se abre a la cultura popular para dejarse impregnar por ella, tanto en las sutilezas del lenguaje metafórico como en el recurso de la risa. Pero en *Don Quijote* la risa popular corre aparejada a un ideal de justicia, de establecer en el mundo el reinado del bien, lo que nunca estuvo en el propósito de las novelas de caballería, razón más que suficiente para no reducir esta obra a una mera parodia de ellas.

En forma paralela a la incorporación de la cultura popular al libro, se daba la apropiación popular de las historias de algunos libros, pues empezó a haber en las aldeas personas capaces de leerlos en público e interpretarlos. La literatura popular seguía siendo oral, y aunque transmitiera por esta vía las gestas de Carlomagno y los doce pares de Francia, se había diferenciado ya claramente de la literatura aristocrática. Esta última, una vez reconocido el valor de las lenguas romances, y ya dueña de la escritura y la imprenta, se fue alejando, tanto en lo temático como en lo estilístico, de lo popular, cuyos relatos y poemas se sostenrían principalmente en la oralidad, por más que los juglares apelaran a menudo para memorizar a la escritura manuscrita, y luego también a los textos impresos. Lo que nunca hacían era leer en público, práctica común entre los actores.

Tal literatura “bárbara” se difundiría luego por América con mayor rapidez que los libros, pues la conquista trajo pocos de éstos, y entre los que llegaron, eran aún más escasos los volúmenes de “fábulas”. Por otra parte, al analfabetismo casi general de los invasores había que añadir el desconocimiento indígena de la escritura alfabética, si se descuenta una elite muy reducida y “educada” por los españoles. Tal literatura popular europea chocaría aquí con las vigorosas corrientes narrativas americanas, cuya complejidad todavía hoy es poco conocida.



La enorme mayoría de estos relatos se transmitía solo por tradición oral, aunque no faltaban sistemas de registro que llegaron a atesorar un saber especializado, además de los textos que podrían tildarse de literarios. Garcilaso dice haber visto a los *kipukamayoc* “leer” en los *kipus* un himno sagrado sobre la lluvia. El clero peninsular consideró a los códices y otros cuerpos de escritura amerindios engendros del demonio, por lo que los arrojaron al fuego, en autos de fe de los que solo unos cuantos se salvaron. Algunos de esos libros fueron reescritos luego por los vencidos sobre papel y con el alfabeto latino, e incluso en la lengua de la conquista, mientras que otros discursos narrativos que habían permanecido hasta entonces en la oralidad pasaron a la escritura, como el *Pop Wuj*, o fueron elaborados en una lengua y con una forma europeas, como el *Chilam Balam*. Este proceso de traspaso de la oralidad a la escritura se aceleró en el siglo XX, pero más que como textos literarios la sociedad dominante los tomó como rarezas de valor histórico e informativo, a los que la antropología y el folclore capturaron como algo de su exclusiva incumbencia, es decir, como objetos de valor científico, con lo que se los desplazaba del plano estético. Aún se sigue llamando “informante” a los narradores y poetas populares cuyos textos son registrados por un especialista, cuando bien se sabe que el objeto de la literatura, como del arte en general, no es informar, sino expresar, conmover. Siempre habrá alguna información en un relato, pero en un segundo plano. Un relato muy hermoso puede proporcionar muy poca información sobre la cultura, y a la inversa, relatos sin valor estético pueden encantar a los antropólogos por la información que contienen. Lo correcto hubiera sido que dichos textos hubieran sido abordados también desde la literatura como genuinas obras de este tipo, y trabajados con los métodos de ésta, apelando para ello a todas las reglas de la traducción literaria, cuando se tratase de lenguas indígenas. Pero en la práctica de nuestra América esto configura una excepción, por lo que hoy conocemos como literatura indígena y popular no es más que un pálido reflejo de ellas. Por un lado, los escritores y poetas del sector ilustrado, salvo excepciones (como Adrián Recinos, José María Arguedas y Roa Bastos) menoscabaron estas literaturas, y por el otro los antropólogos y recopiladores del folclore literario se ocuparon solo de la información que contienen los textos, rindiendo un culto exagerado a su literalidad, sin plantearse siquiera el problema, nada sencillo, del traslado de la oralidad a la escritura.

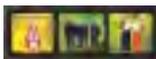
La literatura popular puede definirse en oposición a la literatura erudita, “culta”, partiendo de su condición marginal, de expulsada del ámbito de las



bellas letras. Pero es preciso no quedarse en esta caracterización negativa. Vimos ya que el habla, la palabra articulada, constituye la esencia de la literatura popular, incluso de la que se ha volcado a la escritura, pues ésta no se aleja mucho de la estética de la oralidad. Nos referimos aquí a la literatura popular y no a la populista, esa estética de sustitución que no surge del pueblo sino que es hecha para él, en la que el apego “realista” a lo que se cree que es el habla de los sectores subalternos suele culminar en una parodia deshumanizante. La literatura erudita, por el contrario, ha tomado en la mayoría de los casos una gran distancia de la oralidad, como consecuencia de las corrientes textualistas, que sacralizaron la escritura alfabética, acentuando así esa vieja discriminación entre los que saben leer y los que no. El relato escrito asume la forma de novela, cuento “culto” o incluso de un texto que no narra historia alguna, sino que se vuelca sobre sí mismo. El relato popular narra siempre una historia, y se manifiesta en el cuento oral, la leyenda, el mito, la fábula y la narración épica, pero raramente en la novela, género creado y dominado aún por sectores eruditos.

En lo que hace a la relación forma/contenido, en el relato “culto” existe hoy un neto predominio de la primera sobre el segundo. En el relato popular, en cambio, el contenido predomina sobre la forma. Con esto se quiere decir tan solo que el hecho de contar una historia resulta aquí insoslayable, y que todo despliegue formal debe estar al servicio del realce de esta historia, sin competir con ella ni desplazarla. Por lo general, se observa en ciertos géneros literarios indígenas un manejo de la lengua distinto del cotidiano, y que a menudo se vincula con enclaves importantes del mundo simbólico.

En cuanto al tiempo del relato, ya vimos que la escritura desarrolló el sentido de lo cronológico, que permite valorizar cada parte del relato en función de las que la preceden y siguen en el orden temporal. En el relato de tradición oral, y sobre todo si es largo, la narración suele ser episódica, encontrando cada episodio en sí mismo su significado específico. El orden cronológico de los hechos narrados no preocupa por lo común al narrador ni al oyente. Claro que en algunos casos, como el de los pueblos mesoamericanos, llegó a haber una obsesiva preocupación por la cronología, basada en calendarios muy precisos. Hoy la literatura “culto”, por influencia del relato cinematográfico, apela a las narraciones paralelas que se cruzan en ciertos puntos, o rompe su linealidad mediante el recurso del *flash back* o la adopción de un orden no cronológico, lo que no implica una carencia de linealidad, pues ésta se da en lo profundo y puede ser fácilmente reconstruida al final de la lectura.



Estrictamente hablando, no se puede afirmar que la disposición o registro de las huellas de un movimiento constituye un ritmo, por lo que éste sería propio de la voz, de la oralidad. El relato impreso, e incluso el poema, no ofrecen más que huellas, pues solo puede ser presentado como ritmo el discurso en sí y no su resultado gráfico. Bajo este criterio, el relato popular constituiría el ritmo puro, no mutilado por la escritura. El movimiento importa más que sus huellas, y no precisa indefectiblemente de éstas para reproducirse. Claro que la lectura permite reproducir un relato con exactitud en cada ocasión, mientras que el relato popular, en tanto no sea volcado a la escritura, jamás se repetirá en idénticos términos, lo que lejos de resultar lamentable (al menos en la mayoría de los casos), asegura su renovación y vitalidad, salvándolo de la fosilización que tarde o temprano llega a la palabra escrita. Por otra parte, la escritura elimina del relato todo elemento que no sea la palabra desnuda, pues ni siquiera recoge los mensajes de la voz. De lo anterior se desprende que en el relato oral hay una libertad de improvisación dentro del marco referencial proporcionado por el mito o tradición que lo sustenta. Esto permite a la historia conservar la frescura de todo acto irrepetible y su significación plena, pues lo que ya ha perdido sentido es reemplazado por lo que más sentido tiene para el grupo en ese momento histórico.

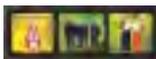
En los cuentos populares la naturaleza está omnipresente, pero de un modo sobreentendido, ya que no precisa ser descrita. Por lo común, el relato acontece en el mismo espacio en que transcurre la vida real, y éste se halla siempre presente como un elemento dinámico de la historia que se cuenta y como una referencia ineludible. Todo relato corresponde a un espacio, está territorializado en el ámbito de lo propio, por más que se lo haya tomado en préstamo de culturas remotas. Casi ningún narrador popular ubicará una historia en un continente lejano, completamente desconocido para él. A lo sumo se referirá a una región ignota adyacente a su territorio. Incluso cuando el espacio es idealizado o reinventado, se lo hace a partir de la hipérbole o magnificación del tamaño natural y la alteración de las formas conocidas. El relato “culto” occidental, sobre todo a partir de las églogas latinas, abunda en referencias al medio ambiente, por lo que éste se convierte en objeto de un discurso a menudo altisonante y muy adornado que detiene el curso de la acción, y que cuando pretende posar de popular suele hundirse en el telurismo. Entran a jugar aquí la idea que cada pueblo tiene de la naturaleza y la forma en que el hombre se relaciona con ella. En la Edad Media, la mente burguesa distancia al hombre del paisaje, a fines de imponer a éste un orden racional y estetizarlo. La naturaleza pasa a ser algo que se



debe dominar, incorporar al ámbito de la cultura, y no ya ese espacio infinito y misterioso en el que el hombre se sentía inmerso. Para la estética occidental será inevitable este distanciamiento de la naturaleza, pues puso como objeto del arte y la poesía la imitación de ésta, lo que implica un empobrecimiento del plano simbólico. Tanto el pensamiento de Asia y África como el de América no se proponen en cambio el dominio de la naturaleza: el hombre debe vivir en armonía con ella, sin separar a su sociedad del universo.

En el cuento “culto” occidental se busca la síntesis y todo en él tiende hacia la conclusión, evitando digresiones. Teorías ya clásicas como la de Poe resaltan el principio de unidad de construcción. En el cuento perfecto no debe haber una sola palabra que en forma directa o indirecta no se relacione o aplique al designio prefijado. En el relato popular, en cambio, no todos los motivos están asociados, ya que algunos permanecerán como fragmentos del complejo narrativo en que se insertan, o serán glosas introducidas ocasionalmente por el narrador, a menudo para demorar el final y manipular a su auditorio. En el arte de conmover a éste, todo vale. Claro que la narración de un mito, como vimos, suele regirse por leyes más estrictas, lo que no implica que su estructura aspire a una síntesis en lo narrativo. Por el contrario, es en el universo mítico donde se dan las mayores ramificaciones, las diferentes alternativas de ensamblaje de los episodios y sus variantes. Diría que aquí el misterio reside en esta frondosidad, que le añade claroscuros, indeterminaciones, un terreno mágico donde todo puede llegar a rehacerse de un modo distinto. De ahí que el relato oral tenga más afinidad con la novela que con el cuento “culto”. La novela viene de la historia, del relato de viaje, y su ancestro es la epopeya.

El relato “culto” ha sobredimensionado una lógica analítica que descansa en el sistema de valores de Occidente. De ahí la tendencia a abordarlo racionalmente, a “comprenderlo” más que a sentirlo. En el relato popular se observa un mayor desarrollo del pensamiento simbólico y de los recursos de la emoción, los que pueden llegar a parecer de “mal gusto” a un lector ilustrado. Pero después del fracaso de Lévy-Bruhl en su intento de separar la mentalidad primitiva (o prelógica) de la lógica, no podemos catalogar las supuestas “incongruencias” en el razonamiento como formas de irracionalidad. Se trata en verdad de una racionalidad distinta, propia, más que de cada relato en particular, de la cultura que lo contiene, la que descansa a su vez en un sistema diferente de valores, pues ninguna racionalidad funciona en el vacío: solo dentro de un determinado marco axiológico algo puede ser considerado irracional o poco racional. Toda cultura



establece relaciones jerárquicas entre las cosas, y es esta escala lo que determina la racionalidad de los actos y la proporción que guarda uno con otro, fundamental para la comprensión del relato.

El dador del relato de tipo occidental es el autor, sujeto perfectamente identificado en la casi totalidad de los casos, que suele gozar de un especial reconocimiento social como creador o fabulador de historias. El relato popular carece por lo general de un autor identificado, y no tanto porque se haya olvidado al que lo hizo (lo que puede darse más en el terreno de la poesía lírica), sino por regir en él los mecanismos de la creación colectiva, que lleva a una apropiación social de los aportes que hacen los intérpretes al esquema narrativo que le brinda la tradición. No existe aquí, salvo raras excepciones, la propiedad privada sobre la palabra, y todos usan y enriquecen en lo que está a su alcance el acervo común. El intérprete puede ser alguien que se especializa en recoger y transmitir la tradición oral, al que llamamos dueño de la palabra, o cualquier persona del pueblo dentro de su círculo íntimo o incluso fuera de él. En el relato popular no encontramos la compleja relación autor-narrador, tan común en la literatura occidental como forma de encubrimiento.

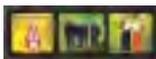
El código es una clasificación preestablecida de significantes (formas) que regulan los significados (contenidos). Al otorgar sentido al mensaje, posibilita la comunicación. Cada cultura, se sabe, posee sus propios códigos. En la literatura occidental el código existe a nivel de estructura profunda, mientras que en el cuento popular es más bien explícito. Las hondas diferencias en el nivel del código, sobre todo en sus compuestos lógicos y axiológicos, suelen viciar *ab initio* la interpretación que desde una concepción occidental de la literatura se hace sobre la literatura popular, menoscabándola. Entran a jugar aquí los resortes del etnocentrismo, pocas veces advertidos por la crítica que se pretende científica cuando se trata de abordar un sistema literario diferente, hasta el punto de que la concepción occidental de la literatura parece funcionar hoy en el mundo entero como “la” literatura: todo ha de someterse a sus parámetros. Es que la eficacia de los procedimientos o técnicas de narración no son universales, sino que dependen de los contextos específicos y tipos de auditorio. Lo que es eficaz en un ámbito puede ser ininteligible en otro. Hay también mensajes que se comunican de un sistema a otro por su mayor universalidad, y mensajes que difícilmente serán comprendidos o valorados en toda su amplitud fuera del sistema, a menos que el lector posea ya los códigos de la otra cultura. El experimentalismo de las vanguardias convirtió los procedimientos narrativos occidentales



en algo transitorio. Se los ve nacer, crecer, envejecer y morir en el término de pocos años. Un autor talentoso los crea, y sus émulos, menos iluminados, los vulgarizan hasta agotarlos, por lo que se hace preciso crear otros nuevos o utilizarlos de un modo distinto. El relato popular posee procedimientos más estables. A pesar de su antigüedad, no pierden eficacia ni se cosifican.

No hay relato sin personajes o “agentes” de la acción. Para Aristóteles la noción de personaje es secundaria y está sometida al concepto de acción. En el siglo XIX el personaje, que no era más que un actante que desplazaba el relato de un nivel a otro, se va humanizando, adquiriendo la densidad de una persona, con una compleja caracterización psicológica. Un buen ejemplo de ello sería *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. Tanto se concentra ya el relato en estos núcleos que la acción se va tornando secundaria, pues pasa a servirlos, a tomar como objetivo su definición. Es decir, se invierte el orden tradicional. En el relato popular el personaje suele ser un héroe paradigmático de perfil simple y claro, o un hombre como todos, sin complicaciones psicológicas. Todos portan valores fijos, definidos por su mundo cultural, por lo que aparece caracterizado de una vez para siempre. Cada personaje lleva escrito –o inscripto– su carácter moral. Los cambios no son más que una inversión o sustitución de roles (por ejemplo, el amigo que traiciona); no se apoyan en un proceso mental.

La función del relato “culto” es estética o poética, hasta el punto de que la historia que se cuenta puede llegar casi a desaparecer como tal y el mensaje ético tornarse contrario al sentir común. En el relato popular, más allá de la emoción que produce, encontramos en el fondo, e incluso también en su superficie, un mensaje moralizador en buen o mal sentido, dirigido a fortalecer el *ethos* social y la cohesión del sistema simbólico. La estética occidental, en cambio, no considera que sea función de la literatura transmitir un mensaje útil y manifiesto, y ni siquiera transmitir mensaje alguno. No busca demostrar nada, sino mostrar una parcela de la realidad. El texto que sacralizan las vanguardias literarias, como se dijo, es un mensaje vuelto sobre sí mismo.



La cuestión de la forma

En la Europa de la Edad Media, la palabra “original” nos remitía a los orígenes, no a la forma. La forma ya se hallaba establecida por la tradición y en buena medida se confundía con los géneros, dentro de cuyos cánones solía dejarse un margen a la libertad del intérprete. Éste no buscaba romper con el origen, sino enriquecerlo, actualizarlo y beneficiarse con el aura de prestigio que proyectaba, actitud que podría ser asimilada a las recreaciones de los clásicos de su literatura que muchos autores europeos hicieron en el presente siglo. El Renacimiento quebró la estabilidad de dicho universo, y al valorizar la innovación por encima de la tradición todo equilibrio se tornó ya inestable, provisional. El culto al progreso, que roza el fetichismo, así como las estéticas vanguardistas que despuntan en las últimas décadas del siglo XIX, terminaron por invertir el sentido del término “original”, el que pasará a designar ya lo no derivado, lo que rompe o pretende romper no solo con la tradición clásica, sino también con la más reciente producción de la modernidad. En su afán de superar sus precedentes, estas corrientes elitistas los ignoraron o subestimaron, con tal de uncir a ciertos artistas al carro de los dioses que crean de la nada. Pero en la historia, se sabe, no hay saltos mortales, actos que no formen parte de un proceso, por más cambios que introduzcan en él.

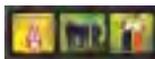
Al decir forma se alude en primer término a la estructura de un relato o composición, y también a los artificios del lenguaje. Para que estos últimos existan, debe darse antes una actitud de distanciamiento estético frente a lo que se considera un uso “natural” o vulgar de la lengua. Tal actitud, por cierto, es siempre consciente, deliberada, desde que obedece a una voluntad de estilo y a un deseo de trascender el campo de la mera comunicación para alcanzar el de la expresión, que es donde florecen las metáforas y aliteraciones, los símiles y demás recursos del éxtasis. Es esto lo que definirá las fronteras (siempre móviles, históricas e incluso políticas) entre lo que es arte y lo que no lo es, o –para hablar en términos menos occidentales– entre lo que posee una función estética, imbricada por lo general con otras funciones o intenciones, y lo que carece de ella.

Hacia mediados del siglo XIX hace su aparición una estética fundada en el positivismo o filosofía científica, que puede leerse como una reacción contra el idealismo y el romanticismo que dominaban la escena. Niega la metafísica y su búsqueda de lo absoluto, y no cree en lo que no pueda ser objeto de



experimentación. El arte, como la ciencia, debe atenerse a hechos reales y tratar de reflejarlos en sus producciones lo más fielmente posible. Tal concepción dio origen al arte y la literatura realistas, y luego al naturalismo, que enfatiza el lado más miserable de la realidad, y cuya máxima expresión en las letras es Zola. Esto motivó una nueva ofensiva del idealismo. La corriente que postula el arte por amor al arte es una reacción contra el realismo, los novelones y folletines de mal gusto y los cuadros casi fotográficos, como un regreso al culto de la belleza. Para Croce ésta es únicamente forma, expresión, con prescindencia del significado. A partir de autores como Flaubert, Baudelaire, Gautier, los hermanos Gouncourt, Oscar Wilde y Poe, entre otros, crece en la literatura occidental la preocupación por la forma del lenguaje escrito. Dejando atrás el realismo y el naturalismo, que habían convertido a la literatura en un apéndice de la sociología y la psicología, conforme a los dictados de la escuela positivista, tal movimiento se embarcó en una estética más refinada que enalteció los valores de la burguesía. La sucesión de vanguardias que sobrevino imprimió a dicho refinamiento conceptual y estilístico un ritmo vertiginoso, y así, lo que antes podía llegar a un enorme sector de la población (como la novela por entregas o folletín) se tornó críptico, solo abordable por una minoría exquisita, lo que reedita a otro nivel, y ya en la época de la comunicación masiva, el antiguo *trobar clus*. La ruptura con una milenaria tradición narrativa irá centrándose, con la intervención de la semiótica, en la idea de texto, el que deja de ser instrumento de la comunicación para convertirse en el objeto mismo de la literatura. Se desprecia la trama y la caracterización de personajes para volcarse a la propia escritura y el modo en que ésta se organiza. Por cierto, ello alejó al público, otrora numeroso, y el consumo de la literatura se redujo a una elite cada vez más pequeña, siempre atenta a los preceptos de la crítica, la que determina lo que se debe leer, basándose en métodos que son una generalización de las prácticas literarias dominantes de la época.

Antes del formalismo, la forma era por lo común, y sobre todo en la narrativa, un elemento secundario, y no se observaba una gran distancia entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje estético. Mas esta corriente rompe con la correlación tradicional forma/fondo, y con la noción de forma como una envoltura, o un recipiente en el que se vierte un líquido. Para Bakhtine, la forma es material porque se realiza íntegramente a partir de un material determinado y se suelda a él. La forma sería el material organizado, objetivado. El contenido pasa a ser así un elemento de la forma, pues en la obra de arte los valores de la



cognición y de la ética tienen una significación puramente formal. Desde el punto de vista de la forma, nunca el contenido es reemplazable.²⁴ Esto se aviene con el viejo precepto aristotélico de que no hay materia sin forma, ni forma sin materia.

Con la oralidad narrativa poco se especula, ya que queda situada fuera de lo literario, en la esfera de lo puramente emocional. Hasta el lenguaje oratorio cae dentro del lenguaje cotidiano, pero se lo ubica más cerca de lo literario, algo así como una subliteratura (aunque de mayor prestigio para las elites que la creación popular), a la que se englobó bajo el concepto de retórica. Se produce de este modo la discriminación entre lo que es literatura y lo que no lo es; o sea, de lo que entrará en el espacio prestigiado y lo que permanecerá en el limbo de lo irrelevante, como una materia bruta que solo puede tornarse valiosa si es reelaborada por la elite. Se opera por dicho medio una apropiación de los símbolos de los sectores subalternos para eliminar su forma (a la que en verdad no se considera como tal) y darle otra que tendrá reconocimiento y difusión. Y como la otra forma, la verdadera, queda por lo general en el silencio, se torna imposible la confrontación, la interacción de ambas formas, la subalterna y la dominante. La supresión de esta dialéctica, que llegó a ser muy enriquecedora, como grandes obras de la literatura universal lo atestiguan, culmina en el fraude de fingir recuerdos ajenos, de apropiarse de la memoria de los pueblos dominados y manipular así sus elementos de identificación. Contra dicho enfoque esteticista se alza el criterio sociológico, para el cual literatura es todo lo que la sociedad, o más bien su clase dominante, acepta como tal en un momento determinado, por lo que la especificación de lo que es literatura y lo que no lo es siempre está expresando el resultado de una relación de fuerzas, como parte de la misma dialéctica de la historia. Es que la categoría de "obra literaria" es algo elaborado y no un objeto empírico preexistente. En la historia de Europa se encuentran textos de las más diversas naturalezas que en su momento fueron considerados "obras", aunque cumplían funciones diferentes a las que hoy se consideran propiamente estéticas, como señalan Altamirano y Sarlo.²⁵

El textualismo, que alcanza en Francia su mayor expresión, difundiéndose desde ahí a algunos países de América Latina, configura la antípoda de la narración oral ritualizada. Diría que finaliza con él un largo proceso de desritualización comenzado con las primeras formas de escritura, y que se aceleró con

24 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, pp. 39 y 48.

25 Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 132.

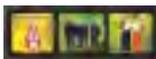


la invención de la imprenta. El relato perdió aquí lo último que le restaba, y que constituía su principal riqueza: lo estrictamente narrativo, la historia que se cuenta, la que deviene ahora un pretexto, o pre-texto. Ya todo sucederá en el plano del lenguaje, sin una auténtica correlación objetiva. El texto no es una historia, sino una construcción, un mosaico de citas y reelaboraciones de otros textos, una intertextualidad. Kristeva renegará en el campo literario de la categoría de sujeto, tanto individual como social, al que considera una superstición de la ideología burguesa. Lo reemplaza por la noción de texto, a la que pasa a atribuir todas las propiedades, funciones y prácticas del sujeto. En suma, se cayó por esta vía, al decir de Julio Cortázar, en la masturbación verbal de desordenar el diccionario, sin ver que el lenguaje que pesa no es el que se complace en sí mismo, considerando todo un mérito el decir poco o nada en un texto, sino el que revela y rebela.

Esto nos devuelve a la palabra, a la ya señalada necesidad de crear una ciencia literaria verdaderamente universal, que incluya a la oralidad y las literaturas populares, para obviar la circunstancia de que en muchos ámbitos la escritura no es otra cosa que la marca denigrante de una dominación de tipo colonial, desde que carecen de una escritura propia, oponible a la del colonizador, de la que aún no pudieron apropiarse para ponerla al servicio de sus tradiciones narrativas. Pero tampoco la apropiación de la escritura resuelve los problemas de la oralidad. Tras reconocer a esta última como la característica mayor de la civilización negra, Bernard Dadié advirtió que la introducción de la escritura en el mundo de la literatura oral corre el grave riesgo de ocultar o dominar una cultura de la palabra.

Por lo tanto, y tal como se dijo, dicha ciencia literaria deberá centrarse en el arte del lenguaje en sí y no en la escritura. solo así podrá además sortear con éxito los desafíos que hoy plantean los medios audiovisuales. Un cuento o un poema leído en público por su autor o grabado en un cassette, sin alcanzar la forma de libro, ¿queda acaso fuera de la literatura? ¿Puede ser el cuerpo de escritura impreso la única puerta de entrada a la literatura? ¿No se está así confundiendo el arte narrativo o poético con una técnica?

Esta nueva ciencia literaria transcultural deberá por otra parte recuperar la importancia de la historia que se narra, elemento de probada universalidad, con sus contenidos humanos, éticos, políticos y sociales. Con ello no se quiere menoscabar la importancia de la forma, la que en mayor o menor medida



está presente en la literatura popular, sino afirmar la idea de que la mejor literatura, la más necesaria, es la que cuenta bien (o sea con rigor formal) una buena historia. Este criterio vendrá a acortar la brecha entre las bellas letras y la literatura popular, favoreciendo un diálogo que será sin duda provechoso para ambas. Las plegarias de los mbyá-guaraní y los cantos agónicos de los cazadores axé nos dicen mucho, y lo dicen con belleza, con “forma”. Los pueblos mal llamados “primitivos” saben que donde falta belleza falta eficacia, concepción que imbrica a la función estética con la religiosa y otras de carácter utilitario, las que no son enemigas, como en la concepción occidental, sino aliadas. Señala Ticio Escobar que el arte indio no culmina en la pura revelación de la belleza, sino que busca, a través de ese descubrimiento, ayudar a que las cosas, embellecidas y conectadas con los argumentos esenciales de la cultura, funcionen.²⁶ Darcy Ribeiro, hablando a propósito de los kadiwéu, advierte sobre lo peligroso que resulta entender lo estético periférico en los mismos términos en que lo definió la estética occidental, pese a haber hallado relatos que se revelan como puras expresiones del gusto por la narración, sin pretender otra cosa que deleitar y divertir, como las historias del héroe bufo Gü-ê-krig. En otros relatos no vinculados a la risa, encuentra también una voluntad de belleza y perfección bastante explícita.²⁷ Reflexionando a partir de su experiencia con los axé, Pierre Clastres observa que para estas culturas el lenguaje no se reduce a un mero instrumento, pues además de servirse de él lo celebran, manteniendo su relación con lo sagrado. Celebración del lenguaje que formaría parte de la esencia universal de la literatura, de la que se apartó la burguesía europea para diferenciarse del pueblo, alejando así a la poesía de la vida cotidiana.

Desde otro punto de vista, se podría argumentar que allí donde la poesía impregna toda palabra carece de un sentido especial hablar de la función poética del lenguaje. Esto corresponde más bien a una modernidad que lo ha degradado el uso abusivo, la tendencia a no nombrar las cosas con su nombre real, la falsedad y el simulacro, a fin de neutralizar el fuego que siempre arde en la palabra verdadera.



26 Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, p. 41.

27 Darcy Ribeiro, *Kadiwéu*, Petrópolis, Vozes, 1980, pp. 84-85.



Teoría de los géneros

Ligado al problema de la forma, está el de los géneros. El arte literario, como todo arte, se rige por las convenciones estéticas de las que participa, las que, entre otras pautas, establecen las que delimitan los géneros. Éstos se presentan como un sistema un tanto arbitrario que permite clasificar y valorar las obras literarias conforme a características de su organización formal. Los géneros deben ser vistos en primer término como instituciones de una cultura, y solo después de profundizar en sus aspectos específicos se pueden trazar analogías con los géneros definidos por otras culturas. Este sencillo procedimiento metodológico permitirá captar lo que tienen de particular dichas convenciones literarias, antes de homologarlas a las formas que ya cobraron un estatus universal. Por otra parte, sin conocer a fondo la convención formal en que una obra se inscribe, será difícil precisar su justo valor.

Es que toda obra solo puede ser valorada dentro de una determinada tradición formal, y la de los géneros, con todas las leyes que los rigen, constituye acaso el primer plano del análisis. Incluso la transgresión a las leyes de un género no sería posible si ellas no estuvieran ya establecidas. Por otro lado, tanto el respeto escrupuloso como el distanciamiento intencional de lo pautado por un género son factores que hacen al estilo de un autor o intérprete, pues ya vimos que el estilo personal solo puede definirse en relación a lo que llamamos estilo social.

La actual tendencia en Occidente de borrar las fronteras entre los géneros (algo que también suelen hacer los pueblos indígenas), no puede llevarnos a la afirmación de que es ocioso ocuparse de esto. Conocer tales fronteras no es prohibir su violación, sino mantener la posibilidad de saber cuándo ésta se verifica, y en qué medida o aspectos. Una obra puede amalgamar elementos de dos o más géneros, lo que constituirá en todo caso una prueba de su originalidad si el resultado es positivo, y no de la caducidad o inexistencia de los géneros. Defender los géneros no es caer en el elogio de su pureza ni ponerse a exigir el cumplimiento estricto de las normas que los rigen. Tampoco, por cierto, reforzar las jerarquías que suelen establecerse entre ellos en el marco de cada cultura, las que por lo común no son fijas sino que mudan con el tiempo. Vemos así cómo se reivindicaban de pronto ciertos géneros tenidos antes por menores, y cómo pierden popularidad y hasta prestigio otros que gozaban de la máxima consideración social. Cabe destacar que a menudo esta jerarquía se liga a una ideología de clase, lo que permite a los que detentan el poder cultural considerar inferiores a géneros



que constituyen la preferencia de las mayorías. La parodia, por ejemplo, fue considerada inferior a la epopeya, así como la comedia y la farsa se tuvieron siempre como inferiores a la tragedia, pues se sabe que los sectores populares se valen de la risa para demoler en lo simbólico el poder que los oprime, por lo que a los grupos dominantes no les queda más recurso que desvalorizar al género para situar la respuesta en un plano inferior, deleznable.

Desde ya, la jerarquía de los géneros no puede explicarse solo por la forma en que las diferentes clases sociales experimentan una determinada cultura. Inciden asimismo otros factores, como el religioso, el ético, el estético, el fructivo, la tradición del mismo, la dificultad de su construcción, etc. Los géneros considerados inferiores no se homologan por eso a los producidos por las clases inferiores, ya que también éstas, al igual que las clases dominantes, jerarquizan sus propios géneros, clasificándolos en mayores y menores y definiendo, en base a ello, sus ámbitos específicos. Los géneros menores suelen ser excluidos de la zona sagrada, o situados en su periferia. Es que los géneros mayores se vinculan a menudo con la esfera religiosa, y en el Occidente moderno, con la idea de arte, tal cual fue definida a partir del Renacimiento. Los géneros menores se asocian al mero entretenimiento, aunque a veces se dicen bajo esta máscara las verdades que la cultura “seria” y los géneros mayores escamotean, e incluso con el rigor propio del arte.

Ya la teoría clásica se ocupó de relacionar a los géneros con las clases sociales. Se estableció así que la epopeya y la tragedia hablan de reyes y señores; la comedia, de las clases medias (es decir de la burguesía); y que la sátira y la farsa, en cambio, hablan del pueblo. Que se refieran a dichos sectores no quiere decir, claro, que sean producidas y difundidas solo por ellos. Los bardos populares jugaron un papel significativo en la composición y circulación de la epopeya, así como hay señores que apelaron a la farsa para dismantelar en el plano simbólico formas de opresión que les molestaban.

Para Bakhtine, los géneros son los grandes protagonistas de la historia de la literatura, al conformar un sistema que regula, aún más que la misma lengua, lo que es literatura y lo que restará fuera de ella. Es que así como no se puede reducir lo literario al puro arte del lenguaje, tampoco se puede ampliarlo a todo lo que se escribe (o dice) para un público. La convención que define lo que trasciende la lengua de uso cotidiano tiende más a apoyarse en la delimitación de géneros que en la función estética del lenguaje, aunque por lo general esta última se reservará también papeles, y no solo en la concepción occidental.



Los géneros suelen ser cajas que contienen otras cajas menores. Las subdivisiones se dan por el tema (por ejemplo, poesía lírica o épica, cuento maravilloso o policial, novela histórica o psicológica) o por sus características formales (soneto, madrigal o caligrama en el caso de la poesía, cuento breve, novela por entregas, etc.).

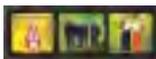
La tipificación de los géneros nunca fue una tarea fácil, pues toda regla zozobra a la larga bajo el peso de las excepciones. Sin embargo, esto no ha sido una razón para fundir o disolver los géneros, sino para entender su relatividad, pues toda obra particularmente valiosa tiene algo que la distingue de las precedentes, y si la identificamos solo por un común denominador, reduciéndola a él, estaremos descuidando lo más importante, que es su aporte específico, y corriendo además el riesgo de falsear su interpretación con preconceptos que se traducen a menudo en prejuicios. A diferencia de lo que ocurre en la biología, las nuevas creaciones literarias modifican la especie, no la confirman. Pero más allá del problema de la dependencia con las teorías literarias del pasado, no reconocer la existencia de géneros equivale a desconocer que la obra literaria mantiene relaciones con las ya existentes, como observa Todorov. Los géneros serían precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura.²⁸

El conflicto sobreviene al equiparar el concepto de género a lo que en biología representa una especie, sin atenderse a lo que en verdad es: un conjunto de especies que participan de una esencia o forma común, aunque fuere en un mínimo grado. Bajo esta óptica, cada género sería como una constelación que admite subconstelaciones, o sea, agrupaciones de especies que no alcanzan a definir un nuevo género.

La flexibilización de este concepto resulta de vital importancia al abordar el estudio de la literatura popular, para no ver como degradación de un género lo que en realidad es una nueva especie de un mismo género, o de otro género que se le asemeja. Por otra parte, al desoccidentalizar el concepto de literatura en aras de una concepción más antropológica o universal de ella, hay que renunciar a la tendencia, no siempre consciente, de privilegiar a una forma sobre otra, como si hubieran en realidad géneros mayores y menores, y no solo obras mayores y menores. Las formas, como todo producto cultural, surgen en un momento determinado, alcanzan su apogeo y después decaen, para resurgir a menudo



28 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981, 2a. ed., cap. I.



transformadas. Para una ciencia de la literatura, todos los géneros han de ser equivalentes, pues lo que en definitiva importa es el valor estético o ético de cada obra, y no su encasillamiento en un determinado tipo de género. Tampoco cuenta demasiado si es un género puro, original (como el relato mítico), o derivado de otras formas, como la literatura de cordel en Brasil.

En las más de cinco mil tablillas con escritura cuneiforme que dejaron los sumerios quedan ya delineadas formas literarias que, por haberse propagado en el mundo antiguo hasta sumergirse en las literaturas clásicas europeas y coincidir con creaciones realizadas en continentes alejados de esa tradición, como América, pueden presentarse como universales. En efecto, en dichas tablillas encontramos el relato mítico, la poesía narrativa (como la saga de Gilgamesh, quien reinó en Uruk hacia el año 2750 a.C.), el canto (poesía lírica), el himno (poesía principalmente religiosa) y el proverbio (literatura epigramática), así como escritos sobre el saber que prefiguran a los actuales ensayos, entendidos como géneros literarios. Pero el ejemplo de la Sumeria no debe llevarnos a confusiones. La comprensión de las grandes convergencias humanas nos salva de la dilución propia de todo relativismo cultural extremo, pero se vuelve una fuerza negativa cuando obstruye el estudio de las diferencias, las que se multiplican al abordar el campo de las literaturas subalternas.



La poesía

En el abordaje del género de la poesía, se hace preciso señalar que ésta no puede correr aparejada a la noción de verso, como algo opuesto a la prosa. La distinción entre verso y prosa nada tiene de “natural”, pues proviene de la herencia greco-latina y se asocia a la idea de metro, la que por estar ligada a la escritura dejaría a la oralidad fuera de la poesía. En consecuencia, ella no es universal, y menos después de las vanguardias, de que Rimbaud y Mallarmé quebraran el viejo pacto entre el lenguaje y el mundo de las cosas y César Vallejo prosara sus *Poemas humanos*. En el África negra no existe una diferencia sustancial entre la poesía y la prosa, pues ambas se sostienen en la pujanza del ritmo. El poema solo es una prosa de ritmo más vigoroso y regular, nos dice Janheinz Jahn.²⁹ Y al parecer, en los viejos tiempos de este continente, la separación era aún menor o directamente no existía, pues toda narración poseía un ritmo fuerte, que la convertía en poema. Se apelaba todavía más a una tensión dramática sostenida por la repetición de gestos, melodías y sobre todo de frases que se tornaban en *leit motiv* y que no afectaban el progreso de la acción, sino que lo favorecían. O sea, la narración en prosa no teme en África, como afirma Senghor, hacer un uso alternado de palabras y figuras verbales descriptivas basadas en la repetición de fonemas, recurso de naturaleza poética.³⁰ Esta poesía cantada, de carácter narrativo y social, que poco sitio dejaba a la subjetividad del cantor, se dividía en casi todos los casos en varias formas o especies. Los yorubas, por ejemplo, reconocían en su tradición once especies de poesía cantada.

Se podría decir que en cierta forma la versificación es una violencia que se ejerce sobre la lengua, un artificio que se acrecienta con la adopción de la rima y el metro, hasta terminar sacrificando o condicionando su nivel de profundidad. Tampoco la rima es un fenómeno universal. Aparece tardíamente en el latín de iglesia, de donde pasó al francés y otras lenguas occidentales. Una semejanza sonora sugiere siempre una semejanza de sentido, pero a menudo esta última es inmolada a las necesidades de la rima, con lo que la significación deja de ser real para volverse aparente, agotándose en lo puramente lúdico. No se puede decir lo mismo de los otros recursos fónicos, como las aliteraciones (repeticiones de consonantes en las primeras sílabas de distintas palabras), las asonancias (repetición de letras que tienen el mismo sonido en el medio o al final de palabras diferentes,

29 Janheinz Jahn, *Muntu. Las culturas neoafricanas*, México, FCE, 1963, p. 230.

30 Léopold Sédar Senghor, “L’esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine”, en *Présence Africaine*, VIII-X, París, 1956, pp. 61-62.



y que puede darse por vocales, por consonantes o por la unión de ambas) y homofonías, que en mayor o menor medida estuvieron siempre en las composiciones poéticas. Así, por ejemplo, se destaca el uso insistente de la aliteración en la antigua poesía escandinava.

El ámbito de lo poético parece quedar definido por la fuerza expresiva de la palabra, la que es condensada para alcanzar una mayor significación, sembrada de metáforas y sobre todo pronunciada con el tono adecuado. El poema es un “artefacto”, una obra similar a la pintura y la escultura, pero de carácter sonoro. No debe ser confundido con los trazos de escritura con que se lo registra, pues si se lo graba en un cassette de audio o de video no dejará de ser tal. solo en algunos casos su imagen gráfica deviene una parte integrante de la forma definitiva, como en los ideogramas y los caligramas

Pero esta concepción bastante difundida por la geografía y la historia del mundo fue en cierto modo descalificada por las vanguardias literarias y en especial por el formalismo ruso, al proclamar la total autonomía de lo escrito frente a la expresión oral. Reconoció, sí, que hacer poesía es poner al lenguaje en un primer plano, llamar la atención sobre la relación que establecen las palabras dentro de esa unidad acabada que es el poema, pero se equivocó al consignar que éste bien puede -y debe, por fidelidad al arte- prescindir de todo mensaje, de las circunstancias que lo determinaron y del proceso histórico de la cultura en el que se inscribe, para imponer la forma como la única y exclusiva causa de la experiencia de lo bello, y no tan solo como un ingrediente esencial. De acuerdo con la definición de Jakobson, lo “poético” designa un tipo de mensaje que tiene como objeto su propia forma, y no sus contenidos. Se propugna así un decir que no dice, un vaciamiento del *ethos* social, el destierro de las otras funciones del lenguaje (las que lejos de molestar, podían añadirle belleza o asegurar la eficacia de ésta) e incluso de la voz, para entronizar los sonidos interiores, y con ellos la más pura subjetividad.

Cabe destacar que la preocupación por la forma en la poesía no es en modo alguno un legado moderno. Nació ya en el sistema de la oralidad y se acrecentó con la escritura, que puso un mayor énfasis en la rima e instituyó el metro. Señala Menéndez Pidal que las canciones de gesta francesas eran relatos de mayor vuelo literario que los que se producían en esa misma época en España, por la importancia que los juglares daban a lo formal. Ya en el siglo XII comenzaron a desechar el asonante para adoptar la rima perfecta, entonces corriente en

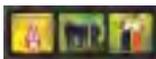


poesías de otra índole. Un ejemplo de ello estaría dado por la *Chanson de Roland*, que en la primera versión que se conoce tenía 4 002 versos asonantados. Las refundiciones que a partir del siglo XII se hicieron de este poema fueron convirtiendo progresivamente las asonancias en consonantes e introduciendo un metro regular o casi regular, a la vez que se libraban a un refinamiento cada vez mayor y ampliaban los episodios.³¹ Por el contrario, los juglares épicos castellanos aún seguían practicando la asonancia y el metro irregular en el siglo XV, sin perder su prestigio en las cortes. Usaban siempre un verso meramente rítmico, de muy desigual número de sílabas, descuidando los aspectos técnicos (a los que consideraban trabas inútiles) para alcanzar una audiencia más vasta. Cuando el espectáculo juglaresco fue cediendo sitio a la lectura privada, más exigente y analítica, se incrementó la preocupación por la forma, como se advierte en las obras de San Millán de Berceo, el más perfecto juglar de clerecía.

En Occidente se generalizó la distinción entre poesía épica y lírica, que no existe, por ejemplo, en China. A pesar de que la poesía tiene allí más de tres mil años de antigüedad, no se compusieron poemas épicos. Sus cantos no exaltan la guerra y ni siquiera se refieren demasiado a ella. Cuando lo hacen, es para lamentar sus consecuencias y condenarla. Lo que produjo dicha civilización a lo largo del tiempo fue una lírica de gran sabiduría y calidad formal. Podría decirse que la lírica se caracteriza por su musicalidad y por expresar sentimientos personales, razón por la cual ya desde la época de los juglares las composiciones de este tipo eran por lo común firmadas, lo que revela su carácter cortesano. La poesía épica, en cambio, suprime o relativiza el punto de vista personal. Se trata de una poesía narrativa, social y de carácter heroico, que cuenta un hecho considerado objetivo y cuya mejor cristalización es la epopeya. Lo que marca el carácter lírico de una composición es el tono, más que la materia; tono que también se diferencia en la música que lo acompaña. Puede así referirse a acontecimientos de carácter épico, pero no para narrarlos, sino para usarlos como factores de un estado sentimental. Así, entre los nahuas había poemas de carácter heroico, que narraban con objetividad hechos tenidos por ciertos, pero acompañados por una música y un tipo de baile que los alejaban del tono épico. La poesía lírica registra múltiples formas, como el soneto (del italiano *sonetto*, pequeño son), el *lied* germánico (aunque a menudo su contenido es narrativo, pertenece a la lírica), la balada (que evoca etimológicamente a la danza), la oda (que



31 Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, 8a. ed., p. 201.



tiene un contenido musical, pero con una marcada tendencia a la meditación y la búsqueda de lo sublime, por lo que resulta el género más noble de la lírica occidental), la elegía (oda meditativa o descriptiva, de carácter sombrío o melancólico) y el madrigal. A estos géneros fundamentales se pueden añadir la poesía religiosa (que suele tomar la forma de himno), la poesía lúdica (acrósticos, palíndromos, lo burlesco y grotesco), la poesía funcional, la poesía aforística o sentenciosa, etc. Separar a la palabra de la voz (y con ella de toda la cultura de la oralidad) para sacralizar el texto es distanciarla del canto, e incluso situar al canto en la zona marginal de la poesía, en el no-prestigio de lo popular, lo que selló su alejamiento de las mayorías, su encerramiento en lo críptico. Para los guaraní, cantar es la mejor forma de decir. El *ayvu-põra* es palabra que se canta, se danza y se acompaña con instrumentos musicales. Estos cantos no conforman un solo género, sino al menos dos, según observó Egon Schaden: los *Koti-hu* o cantos profanos, que acompañan la vida cotidiana, abarcan distintos temas (canciones de cuna, diálogos imaginarios entre animales, imitaciones de animales y sus costumbres, etc.) y pueden ser escuchados por los extraños, y los *Guau* o cantos sagrados, también conocidos como *Porahei*, que forman un todo indivisible con la música y la danza. Estos últimos pueden a su vez subdividirse en los *guau ai*, pequeños cantos sagrados compuestos con finalidad mágica, para conjurar un peligro, agradecer la buena caza, etc., y los *guau eté*, los verdaderos cantos sagrados, en los que las palabras resultan a menudo ininteligibles aun para quien las pronuncia, lo que no es de preocuparse, pues se sabe que éstas son de origen divino y el cantor no es más que un “prestavoz” de ese lenguaje luminoso.³²

También para los aztecas la poesía era fundamentalmente canto. En efecto, *cuicatl* significa canto, y no había una poesía diferenciada de él. El *cuicapicque* o poeta era un forjador de cantos. Estos iban desde lo religioso y sentencioso a la exaltación de la primavera, la amistad y las cosas bellas de la vida, pasando por tres tipos de poemas épicos dialogados por varios recitadores.

Entre los zapotecos prehispánicos, casi toda la creación literaria de los *bin-nihuiza' diixa'* fue cantada durante las danzas, con el acompañamiento de instrumentos musicales (flauta, tambor, sonaja, caparazón de tortuga y otros). La canción, en un sentido etimológico, sería la palabra de quien está bailando bien, *stiidxa'ni cuyaa chaahui'*. Hoy en día, los zapotecos, al igual que los mayas y



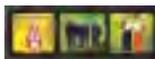
32 Egon Schaden, *Aspeitos fundamentais da cultura guaraní*, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 1974, 3a. ed., p. 118.



otros grupos, adoptaron el esquema occidental: llaman poemas a los objetos verbales en verso que no tienen una melodía con la cual puedan cantarse, y canciones a los que tienen una correspondiente música. Aunque ya nadie canta o dice un poema bailando, los poemas y canciones son situados en un mismo plano jerárquico por el nuevo movimiento poético de este pueblo, el más activo del mundo indígena de México.

El *arawicu* o poeta entre los quechuas era sobre todo un cultor del *taki* o canción, versos cantados, sentenciosos y breves que podían expresar cualquier sentimiento, dada su amplitud temática. Se lo cantaba en público y también para uno mismo, como desahogo. Otro género poético de gran relevancia para este pueblo es el *jailli* o himno, el que podía ser de tema religioso, heroico (o histórico) y agrícola. El *arawi* era un tipo peculiar de poesía amorosa muy apreciada y difundida, por su mayor creatividad y la delicadeza de los sentimientos que expresaba. Esta forma poética admitía varios subgéneros, ya señalados por Guamán Poma de Ayala, y que eran el *kusi arawi*, de tono esencialmente alegre y risueño; el *warijsa arawi*, gracioso y galante; el *sumaj arawi*, refinado y bello; el *sank'ay arawi*, expiatorio y grave y el *jaray arawi*, la expresión más pura del amor doliente. Para Jesús Lara, el *wayñu* era la expresión lírica más completa de los quechuas, en la medida en que reunía la música, la poesía y la danza, tal como sigue ocurriendo hoy. Se inspiraba en la naturaleza circundante y en la belleza de la mujer amada. La música y la danza eran siempre alegres, por más tristeza que hubiera en los versos, ya que concebían la vida como una fiesta. Otro género quechua era el *qhashwa*, que combinaba la danza y el canto, al igual que el *wayñu*. Lo cultivaban sobre todo los jóvenes de ambos sexos, en fiestas y celebraciones junto a las sementeras, danzando y cantando los versos en rueda, a veces a la luz de la luna, al son de la quena, el tambor y la zampoña. El *wanka*, que aún mantiene alguna vigencia, es un canto de dolor ante la muerte de un ser amado. Por lo común el doliente, acompañado por las plañideras, gime y canta, evocando la vida del extinto. Estaban por último los *wawaki*, manifestación lírica de carácter colectivo, en la que grupos de jóvenes de ambos sexos cantaban en forma dialogada. El coro de varones iniciaba el canto, y las mujeres respondían también en coro, lo que asumía en las fiestas formas rituales.

La poesía aymara clásica fue fundamentalmente lírica, pero se encontraron también fragmentos épicos que formaban parte de largas secuencias narrativas, en las que se interpolaban cantos y loas a los héroes y jefes militares.



Entre los mapuche, el arte de hablar se desplegó sobre tres ejes fundamentales: la oratoria, la narración y el canto. Este último estaba a cargo de poetas de oficio, los *nguepin*, que recibían compensaciones de los caciques, y más si componían sus cantares. La poesía no se da aquí fuera del canto. Los *ülcantún* o romanceadas son textos poéticos que se cantan *a capella* en *mapudungu*, la lengua mapuche, ya sea por un hombre o una mujer, solo o en contrapunto, en forma monódica. Son canciones no religiosas que se escuchan especialmente cuando se realiza la fiesta de la señalada. Sus temas son el amor, la amistad, la muerte, las costumbres, la soledad, los consejos y demás aspectos de la vida social. Otros géneros que mantienen una gran actualidad en la literatura mapuche y a menudo apelan al tono poético son los *nütram* o *nütracán*, los *epeu* y otros menores como el *cuneo* (adivinanzas), el *ayecán* (chistes), las rondas y los recitados criollos, surgidos del contacto con el blanco.

El cancionero tradicional anónimo de los sectores campesinos de América Latina acusa por cierto una marcada influencia de los antiguos cantares de gesta y la lírica trovadoresca de España, ya enriquecidos por la tradición popular galaico-portuguesa y mozárabe, y también por el Siglo de Oro. Pero admitir esto no implica plegarnos a esa tendencia que ha llevado a varios autores a negar o menoscabar el aporte indígena y la creatividad criolla en este género tan rico de la literatura popular. En muchas composiciones resulta claro, tanto por su temática como por su lenguaje, que fueron elaboradas totalmente aquí, sin que vaya en desmedro de su originalidad la mera circunstancia de que su forma más o menos responde o se asemeja a otras ya catalogadas por la tradición europea, del mismo modo que a nadie se le ocurrirá negar la originalidad de nuestras mejores novelas con el argumento de que dicho género no nació en este lado del mar. Otras veces se hallará cierta correspondencia en el contenido con cantares recogidos en España, los que en la mayoría de los casos actuaron como elementos inspiradores de nuevas composiciones, que por sus rasgos peculiares corresponden ya a nuestro más legítimo acervo. No abundan los cantares que resultan réplicas apenas retocadas de los españoles, franceses y portugueses. Al igual que en los cuentos, más que apresurarse en generalizar esta influencia por medio del estudio de las semejanzas, conviene centrarse en las diferencias, es decir, en lo que constituye su aporte específico.

Cabe señalar que el cancionero tradicional anónimo acusa por momentos el impacto de la cultura dominante, sirviendo de hecho a la reproducción de su ideología, pero también nos revela un carácter contestatario. Lo más corrosivo

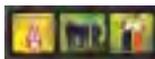


de esta última veta reside en el recurso de la risa, aunque hay que reconocer también el valor de cierto tipo de cancionero sentencioso y reflexivo, como el que critica a los ricos, al clero y al poder político.

La poesía épica popular tiene su expresión más genuina en América en el cancionero histórico, escrito durante las guerras de la independencia nacional y de otro carácter, tanto anticoloniales como intestinas, que se sucedieron en los siglos XIX y XX. La mayoría de estos versos, como ocurre en la casi totalidad de los corridos mexicanos, cantan las hazañas de héroes verdaderamente populares, aunque nunca faltan los que exaltan personajes y luchas contrarias a los intereses de las mayorías, como en el caso del abigarrado cancionero del movimiento cristero, en México.

También en el nordeste del Brasil alcanzó la poesía épica un notable desarrollo, como lo prueba la literatura de cordel, la que a pesar de asumir una forma escrita no deja de pertenecer al sistema de la oralidad. Los cuadernos en que circulan estos cantares se vinculan a los romances y pliegos sueltos de la tradición ibérica y a la literatura *de colportage* (venta ambulante) de Francia. Los navíos que partían de Portugal a fines del siglo XVI traían a América cajas de folletos y hojas volantes de romances, los que en su mayoría eran comprados por analfabetos que luego se los hacían leer por un pariente o amigo. Esto generó una oralidad secundaria que se difundió por pueblos y haciendas del sertón, y recién a fines del siglo XIX comenzó a plasmarse por escrito en estrofas de seis o siete versos y a publicarse en folletos (de ahí que se dé el nombre de *folheteiros* a quienes los venden) por poetas populares. Aún hoy se imprimen para ser leídos en público o memorizados para su posterior recitación dentro del mismo sistema que produce los textos, y no como una curiosidad para extraños. Resulta interesante constatar que quienes los editan a su cargo y venden luego en las ferias y mercados son en la mayoría de los casos sus mismos autores. También que el golpe más marcado que sufrió la literatura de cordel provino de la radio, cuando se generalizaron las novelas, lo que implicaba un regreso a una oralidad menos apoyada en la escritura. Ello no obstante, los sectores populares de la región siguen siendo buenos consumidores de tales cuadernos, los que también despertaron cierto interés en los círculos ilustrados.

Se ha comprobado que la literatura de cordel enriquece y apoya la oralidad al permitir el registro y posterior memorización de las obras, lo que suele ocurrir sin una pérdida de su condición anónima. Muchos folletos que se publican



no llevan el nombre del autor, sino solo del editor. En Sergipe se registraron en 1977, relatos mejor estructurados que las versiones de los mismos recogidas un siglo atrás, lo que viene a probar la relatividad del aserto de que el tiempo termina destruyendo los textos orales por fragmentación e incoherencia narrativa. Claro que este mecanismo conlleva el peligro de introducir en la oralidad modificaciones que en vez de enriquecer un romance lo degraden, lo que puede ser lamentable cuando se trata de textos antiguos de gran valor.

Las lecturas que se han hecho de la literatura de cordel desde una perspectiva de clase más o menos coinciden en que estos cantares trasuntan una escasa conciencia política. El acto de justicia, reparador, que casi siempre llega, no propone un cambio de la estructura social, sino apenas la mejora de una situación individual o de un pequeño grupo. Los males se aceptan como naturales, y a menudo los explotados, al hacerse justicia por su propia mano, ocupan el lugar del explotador, quedándose con sus bienes y peones. Sin embargo, se dice que antes de 1964 varios cantores pertenecían a las ligas campesinas, y con el pretexto del canto lograban entrar en ingenios y plantaciones que habían prohibido el ingreso a los militantes de ellas, llevando y trayendo información. Más allá de los resultados que pueda arrojar este tipo de lecturas, lo cierto es que tales folletos actúan como un poderoso factor de identificación entre los sectores populares del nordeste, al abrir juicios sobre una multitud de temas y mantener la vigencia de un valioso acervo tradicional de muy antigua data. Entre sus títulos encontramos folletos del ciclo de caballería, así como versiones locales con múltiples añadidos de cuentos clásicos de Europa y Asia. Una veta sorprendente despliega, junto a lo maravilloso y legendario, cantares sobre personas muertas hace poco e incluso vivas, o acontecimientos más o menos recientes. Hay también folletos sobre geografía, sobre historia antigua, sobre cuestiones teóricas y morales y sobre cuentos populares. A esto hay que añadir las más genuinas sagas épicas sertanejas, como la de Lampiao. Llama la atención que los folletos se crucen con la música moderna y hasta con cantores refinados como Caetano Veloso, pero no con la brillante literatura del sertón, abierta por Euclides da Cunha y rematada por Joao Guimaraes Rosa, tras pasar por José Lins do Rego, Graciliano Ramos y otros escritores célebres.

Los cancioneros tradicionales que se han publicado en América suelen clasificarse según su forma y su tema. La clasificación formal establece dos grandes divisiones: cantares monoestróficos y cantares poliestróficos. El monoestrófico exige no solo un mayor poder de síntesis, sino también alcanzar a definir



una idea acabada en sus pocos versos, de modo que su sentido no remita a otras estrofas con las que a menudo se encadena. La independencia que adquieren así estos cantares les permite incorporarse a composiciones poéticas de largo aliento. Las cuartetos, las seguidillas y las décimas son las formas poéticas más difundidas dentro de esta categoría estructural.

Las coplas constituyen acaso el fenómeno más auténticamente popular y tradicional del folclore poético de América, alcanzando una gran difusión en el área andina. Son versos claros y directos que llegan a todos, pues no esconden la emoción o el afán satírico que las inspira. No se limitan por otra parte a unos pocos temas, sino que reflejan toda la diversidad de la vida. Sus formas características serían la cuarteta octosilábica de rima *abcb*; la seguidilla, o sea las cuartetos de rima *7a5b7c5b*; y la hexasilábica, propia de los arrullos o coplas de cuna y de algunos villancicos y vidalitas de Carnaval. Las relaciones constituyen un capítulo especial en el ámbito de la copla, por tratarse de las más antiguas estructuras poéticas utilizadas en el canto de contrapunto. Por lo común enfrentan a un hombre con una mujer, pero se dan también entre dos payadores de mentada fama, e incluso entre un blanco y un negro o moreno.

En el volumen 4 de *Literatura Popular Bonaerense*, obra que dirigí, dedicado al cancionero tradicional de la provincia de Buenos Aires, se divide a los cantares monoestróficos en las siguientes categorías:

Coplas romanceadas

De contrapunto

Para el truco y otros juegos de naipes

Romancillos y rondas infantiles

Coplas de pie quebrado

Redondillas

Coplas hexasilábicas

Este mismo volumen divide a las estructuras poliestróficas en:

Décimas (subdividiendo a éstas en: sin artificios,

artificios temáticos, con artificio estructural y con doble artificio)

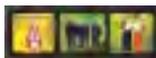
Compuestos

Serenatas

Cantares de aplicación ceremonial

Relaciones de baile

Relaciones de sala



Letras de danza

Parodias, embolalias y otros divertimentos

De referencias históricas y políticas

Desde el punto de vista temático, aunque ya sugerido en gran parte por lo que antecede, se suele agrupar a los cantares en las siguientes categorías:

Romances españoles y criollos

Romancillos, rondas y rimas infantiles

Religiosos

Sentenciosos y reflexivos

Festivos, jocosos y picarescos

Amorosos (subdivididos en: declaraciones, finezas y juramentos, dolor, tristeza y amargura, celos, quejas y desaveniencias, desdén, desprecio y olvido, despedidas, ausencias, recuerdos, cartas).

Históricos y políticos

Enigmáticos

Letras de baile

Cariños y penas filiales

Costumbrísticos

Payadorescos

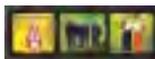
Matonescos

Tabernarios

Un género de literatura popular que no fue aún estudiado y valorado suficientemente es la *canción de autor*, quizás por quedar el aspecto literario subordinado al de la música. Aunque la poesía popular fue por tradición oral y anónima y la referencia al autor una erudición de letrado, hoy se deben hacer más excepciones que antes. Los libros y folletos que compilan letras de canciones han servido para centrar la atención en éstas, pero es de lamentar que la mayoría de los cancioneros editados correspondan a poetas que trabajan los temas y el sentimiento populares, pero no pertenecen por su origen a este sector. Los verdaderos letristas populares se mueven aún en una zona fronteriza con el anonimato, sin ser atendidos por los recopiladores y los críticos. Pareciera ser que en el terreno de la canción popular la importancia de lo literario crece cuanto menos creativo o más monótono resulta el aspecto musical. Las letras del samba brasileño, al igual que las de las murgas rioplatenses, son tomadas especialmente en cuenta dado lo reiterativo de su compás, que atiende más a los pasos del baile que a lo estético musical. No obstante, las canciones más exitosas suelen ser las



que alcanzan una buena complementación entre el aspecto literario y el musical, por tratarse justamente de un género mixto. Admitir la canción popular de autor como parte de una literatura subalterna rompe con la exigencia folklórica de lo iletrado y anónimo, para centrarse tanto en la extracción social del poeta o cantor como en la matriz simbólica que contextualiza sus obras y les otorga un sentido. Un autor puede ser de extracción popular pero pasarse, al ascender por sus estudios y su obra, a una estética ilustrada, lo que será visible en el lenguaje, la estructura y el ámbito de circulación de sus creaciones. Hay cantores de honda raigambre popular y gran prestigio que incorporan algunos elementos tomados de la cultura ilustrada, pero siguen respondiendo por completo a las prácticas artísticas populares y los aspectos contestatarios de estos sectores, como en el caso del célebre controversista mexicano Guillermo Velázquez, que se mueve dentro de patrones musicales y poéticos tradicionales, aunque enriqueciéndolos con elementos de una cultura ilustrada de alto valor poético y crítico del sistema político. Esto último se desenvuelve dentro de un recurso genuinamente popular: la risa cortante, que alguien caracterizó como un asesinato simbólico. Dichas prácticas constituyen una renovación de la tradición, como resultado de un cambio evolutivo. La canción autoral popular puede ser clasificada por lugar y por época (esta última categoría demanda una periodificación coherente con los cambios estilísticos). Conviene señalar en cada letra de canción, si fue o no cantada alguna vez y si se sigue cantando.



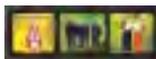
El cuento

El cuento puede ser visto como la desacralización final de un mito, pero también como un mito que comienza su aventura desde lo profano y lo lúdico. Porque siempre el cuento es vivido como ficción, algo que refleja la realidad pero no es la realidad. Se trata de un género tan antiguo como el mito, por lo que no se puede determinar cuál nació primero. Es que el origen mismo de los relatos antiguos que aún se cuentan en las sociedades tradicionales, sean mitos, leyendas o cuentos, es incierto. La tesis difusionista postuló a lo largo de los años que tuvieron un origen indoeuropeo, y que desde allí se difundieron a otros lugares como un préstamo cultural adaptado a las distintas circunstancias. El evolucionismo, basándose en pruebas de carácter etnográfico y en la unidad esencial del pensamiento humano, defendió la teoría del origen múltiple, o sea, en distintos tiempos y espacios. En lo que se refiere a los mitos, la creación independiente suele ser manifiesta, pero en los cuentos populares que circulan por América, incluso en los sectores indígenas, la norma parece ser un proceso bastante acentuado de difusión, como se observa al comparar los corpus narrativos.

La colección más antigua de cuentos de la que se tiene noticia sería el *Panchatantra* (Los Cinco Libros), que data del comienzo de la era cristiana. Se compone de fábulas escritas en sánscrito, de origen desconocido, que se usaban en la India para educar a la casta de los brahmanes. Mediante historias de animales, se ilustraban máximas versificadas. Cabe aquí señalar que ya en los *Vedas*, compuestos entre los años 2000 y 1000 a.C., hay alusiones a los cuentos y fábulas, al igual que en las primeras tradiciones religiosas budistas. Lo que caracteriza a los cuentos de la India es la exuberancia de lo maravilloso. También en el año 1400 a.C. se registran ya ciertas formas de cuentos en Egipto. En la China antigua había cuentos de hadas, morales, históricos, de amor y de aventuras. Liu Jingtong, que vivió entre los años 1587 y 1670, durante la transición de la dinastía Ming a la Qing, es considerado como el iniciador del moderno arte chino de narrar cuentos, en el que se potencian los recursos verbales y no verbales de la oralidad hasta el extremo de lo que se puede considerar ya una teatralización. La voz de Liu pasaba de un mugido atronador a un murmullo melodioso, mientras su expresión iba del llanto a la risa. Los rasgos, los gestos, las voces y el comportamiento de los personajes eran interpretados con tanto realismo, que el público se involucra por completo en sus relatos.



En el primer milenio de la era cristiana, el cuento fue en Europa una relación de hechos verídicos o tenidos por tales, que realizaba cualquier persona. Recién en el siglo XI toma el sentido de un relato para entretener y maravillar. Posee en su origen una forma oral, y se diferencia del mito, al que viene a sustituir. Fue acaso en Rusia donde este género alcanzó un mayor desarrollo, con un espectro que va desde la gracia de lo ingenuo a los toques exquisitos, lo que contrasta con el tono seco de los cuentos franceses, si exceptuamos a los de la Baja Bretaña, ricos en detalles. *Los Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, obra publicada en 1390, se considera la primer gran colección de cuentos de Europa. De las primitivas compilaciones europeas traducidas al francés entre 1560 y 1576 nacieron los famosos cuentos de hadas, que alcanzarían gran popularidad a fines del siglo XVII gracias a Charles Perrault (1628-1703), quien vino así a retroalimentar una oralidad desvanecida casi por completo. Usando el nombre de su hijo, publicó en 1697 *Contes de ma mère l'Oye*. Se sabe, por sus cartas, que tal libro fue el resultado de sus recorridos por las mitologías celtas, germanas, bretonas, escandinavas y hasta árabes, aunque también por la oralidad de su tiempo. Así, al conjugar lo oral con lo escrito, cruza lo popular y lo culto. De sus once cuentos, tres eran en versos y ocho en prosa. “Piel de asno”, por ejemplo, fue escrito en alejandrinos. Los cuentos están cuidadosamente trabajados, para eliminar de ellos todo lo que sobra, práctica propia de la escritura que se imprime así a una estructura tomada de lo oral. Estos cuentos maravillosos no ocurren en el tiempo de los mitos, sino en otro más cercano. Incluso no faltan elementos que ayudan a situarlos en épocas precisas de la historia europea, como cierto estilo de muebles. La escritura le permite un distanciamiento entre irónico y burlón de las fuentes orales, como se advierte en la doble moraleja de la mayoría de sus cuentos, que invita al lector adulto a una segunda lectura. En 1812 y 1815, Jakob y Wilhelm Grimm publicaron sus recopilaciones de cuentos de Alemania, a la vez que teorizaban sobre este tipo de cuentos desde la perspectiva de un romanticismo tributario de Herder, que alentaba a la unidad nacional. Para ellos se trataba de una narrativa “natural”, opuesta a la “sabia”. No obstante, su obra sirvió para que el sector ilustrado volviera a prestar atención a dichos relatos, que durante el siglo XVIII habían estado ya en manos de los niños. Otros autores se sumaron luego al estudio de éstos, generalizando la creencia de que los cuentos de hadas eran de difusión universal. Pero en verdad, poco y nada tienen que ver con ellos los mitos y leyendas de la tradición americana. Su estructura es también diferente. Nuestros mitos y leyendas suelen carecer de un final feliz, y dejan poco sitio a lo emotivo y romántico. Por otra parte, cabe señalar desde lo ideológico



que los cuentos de hadas nada tienen de revolucionarios. Simplemente invierten los roles sociales, sin cuestionar el tipo de organización ni el poder absoluto, y el rol que adquieren es de pura evasión.

Podría decirse que el cuento de hadas vino a cubrir en Europa el vacío dejado por la muerte de las antiguas mitologías, recreando experiencias y situaciones arquetípicas a través de las cuales el niño, y también el hombre, pudieran identificarse. Huida de la razón, salto hacia ese tiempo dorado, aunque a menudo cruel, en que se compartía el mundo con los dioses y los animales dialogaban con los héroes, ayudándolos en los trances difíciles. En definitiva, mero afán de regreso a una magia en la que buena parte de América aún vive inmersa, sin necesidad, por lo tanto, de recurrir a sucedáneos, a reconstrucciones. Los pasajes del mito al cuento y del cuento al mito se vuelven aquí recurrentes y casi inadvertidos, pues por momentos se borran las fronteras. Lévi-Strauss constató que un mismo relato era narrado por un grupo étnico de Brasil como un mito, y por otro como un cuento. Si bien habrá casi siempre diferencias estructurales entre ambos tipos de relatos, lo determinante en última instancia será la vivencia que de ellos se tenga. Los cuentos de hadas que circulan a nivel popular fueron tomados de la tradición europea en épocas más o menos recientes, y adaptados a nuestros contextos específicos. También otros tipos de cuentos que se han recogido entre los sectores campesinos e incluso indígenas de América revelan marcadas influencias de Europa, de Asia y hasta de África (el ciclo del conejo, tan difundido en México y otros países de la región, sería en buena parte de origen sudanés). Lo prueban tanto lo obvio de muchos de sus elementos (ogros, dragones, príncipes, serpientes de siete cabezas, etc.) como el estudio de tipos y motivos conforme a las clasificaciones y bibliografía de Aarne-Thompson, por lo que se debe centrar el análisis en las variantes (innovaciones argumentales), en su adaptación a la cultura específica y en el estilo oral, pues en última instancia es esto lo que los legitimará como productos genuinos de nuestra literatura popular.

En 1928, el norteamericano Stith Thompson publica *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*, donde amplía el trabajo pionero del finlandés Antti Aarne, quien en 1910 había reunido ya 2.399 motivos-tipos. También en 1928, publica Vladimir Propp su *Morfología del cuento*, obra que intenta superar el estudio de los motivos para centrar el análisis del cuento maravilloso popular en las funciones narrativas, pasando así del atomismo al estructuralismo. Las funciones de los personajes conforman para él los elementos constantes y repetidos del cuento maravilloso, y no son infinitas como los verbos,



sino que quedan reducidas a 31. Propp considera a los cuentos como sobrevivencias de arcaicos ritos de iniciación de clanes totémicos.

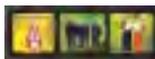
Roland Barthes propone distinguir en toda obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido de función que dan Propp y Bremont, o sea, como unidad narrativa mínima), el nivel de las acciones (en el sentido que la palabra “acción” tiene para Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que sería, en líneas generales, lo que Todorov entiende como nivel del “discurso”).

La delgada frontera entre el mito, la leyenda y el cuento está claramente demarcada en buena parte de las culturas. Malinowski registró en las islas Trobriand, el relato histórico (vivido o presenciado por el narrador o por otro miembro de la comunidad); la leyenda, con las características que luego veremos; los cuentos de oídas, sobre países lejanos o sucesos antiguos; y los cuentos sacros o mitos, llamados *liliu*. Para los dogon, el mito pertenece a la palabra antigua y posee un indiscutible contenido de verdad. Los hechos del cuento, en cambio, no están dados como verdaderos, por más que casi siempre aludan a una verdad simbólica. No deja de resultar curioso que los relatos de ciertos hechos efectivamente acaecidos sean considerados falsos, mientras que los del mundo mítico se tengan por verdaderos, como si una poderosa intuición les advirtiera que la realidad pasa más por el orden simbólico que por el fenoménico. También los tobas diferencian los mitos sagrados de los cuentos profanos; a los primeros llaman “historias de endeveras”, y a los segundos, “historias de jugando”. Buenaventura Terán se sorprendió al comprobar que tanto el Guayaga Lachigí (zorro) como el héroe cultural Kañagayí Taynikí, que desempeñan en esta narrativa el papel de tramposos (tricksters), protagonizaban indistintamente y en forma continuada historias que se insertaban en ambas categorías, sin que se advirtiese siquiera un cambio de identidad en dichos personajes, lo que da cuenta de una ágil dialéctica entre lo sagrado y lo profano.³³

El análisis de los relatos lleva forzosamente al estudio de las categorías de elementos que intervienen. La primera se refiere al narrador en sí y su relación con los hechos narrados. Algunas veces, el narrador asegura haber vivido el acontecimiento ya sea como actor (principal o secundario) o como un mero espectador. El grado de veracidad del relato dependerá entonces de la credibilidad social que tenga la persona que narra. En otros casos, el narrador asegura



33 Buenaventura Terán, *Lo que cuentan los tobas*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1994, p. 12.



que conoció a la persona que fue protagonista de los sucesos narrados, lo que puede ser cierto o tan solo un recurso para fortalecer la verosimilitud del relato. Otras veces -y esto nos acerca a la leyenda- el relato se ubica en un tiempo anterior pero más o menos histórico: los protagonistas son los abuelos, los antepasados. La verosimilitud no depende tanto aquí de la seriedad del narrador, sino del vigor de las tradiciones. Si su verdad es cuestionada, poco podrá hacer el narrador para infundir fe en ellas. Más allá del tiempo de los antepasados se extiende el *illo tempore*, el tiempo primordial del mito. Cuando éste deja de ser tenido por una narración veraz, estaremos sin duda ante un proceso de desacralización que lo convertirá en leyenda o cuento.

En las dos últimas categorías analizadas, ni el narrador ni persona contemporánea alguna fue testigo de los hechos, por lo que no hace más que contar lo que se viene contando desde antiguo. Más que un creador, el narrador pasa a ser un instrumento de la tradición, a la que difunde y en ciertos aspectos recrea. Cabe señalar que en algunos cuentos, el narrador puede contar peripecias que él vivió con un personaje mitológico, pero éstos son desprendidos del mito y traídos al tiempo histórico, como una aparición que sume en lo fantástico a un relato de corte o pretensión realista. La intervención de un personaje mítico en un cuento no convierte a éste en un mito, ni implica una homologación de estructuras. De igual modo, la extrapolación al relato mítico de elementos que por lo común circulan en el cuento no desnaturaliza al mito.

El grado de veracidad que se atribuye a un relato sirve para determinar su naturaleza. Si es tenido como una verdad que no admite réplica ni duda, estaremos en el terreno del mito. Si el relato no es presentado como una verdad apodíctica sino como algo probablemente cierto, se estará en el ámbito propio de la leyenda. Si se piensa que el relato es probablemente incierto, estaremos en esa zona en la que la leyenda empieza a desnaturalizarse, derivando hacia el espacio profano de cuento. Si el relato no es considerado cierto, estaremos ya en el campo de la más pura ficción.

El relato puede acontecer en tres tipos de espacios. El primero es aquel en que se desenvuelve la vida cotidiana, integrado a la cultura, y que por esta razón llamaremos socializado. Frente a éste, se extiende el vasto espacio de lo desconocido, en el que todo puede ocurrir, pues se rige por otras leyes. Es el más propicio para el cuento, por el aura de misterio que lo signa, aunque el espacio socializado puede ser también invadido por fuerzas extrañas, especialmente durante la noche.



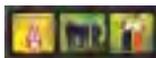
Así, es común que la gente no se atreva a andar de noche por espacios que durante el día le inspiran plena confianza. El tercer espacio es el mítico, que a menudo suele ser descrito como una geografía imaginaria, aunque también puede llegar a relacionarse con una parte del espacio socializado (un monte, un río, un bosque, etc.). Se funde el espacio mítico al espacio real cuando se sacraliza un accidente geográfico o un espacio natural, para fortalecer los lazos de la cultura con el medio ambiente.

En cuanto al tiempo de los relatos, puede ser:

- a. Actual o más o menos contemporáneo;
- b. Antiguo, lo que remite a unos antepasados no tan lejanos como para sumirlos en la esfera del mito;
- c. Atemporal, porque no se proporcionan referencias al tiempo en que ocurrió ni hay detalles que permitan inferirlo, como ocurre en la mayoría de los cuentos de animales; y
- d. Mítico, o sea, el *illo tempore*.

Una categoría de análisis de gran relevancia es la de los personajes que intervienen en el relato. Este puede involucrar solo a seres humanos, poner a los hombres frente a los dioses o tener solo a los dioses de protagonistas. Otro tipo de relatos se hallan protagonizados por animales, o confrontan a hombres y animales. Estos últimos constituyen un espacio propio del cuento, a menos que el animal haya sido divinizado (como el Jaguar Azul de los guaraníes, por ejemplo, o Ajuntsaj, el Dios Carancho de los wichí), en cuyo caso estaremos en el terreno del mito. Si los personajes son solo dioses, nos hallaremos en el terreno exclusivo del mito. Los relatos que involucran a hombres y dioses pertenecen por lo general a la esfera del mito, exceptuando el caso ya apuntado de que un personaje mítico sea introducido cual un elemento maravilloso dentro del espacio real en que transcurre la historia, como cuando se cuenta como hecho verídico la aparición de un ser sobrenatural, o se usa a éste en una ficción cualquiera, entendida por todos como tal y no como una narración verdadera.

Lo anterior nos lleva a distinguir tres tipos de relatos. En un primer tipo, todos los elementos que intervienen (tiempo, espacio, personajes, hechos, etc.) responden a modelos reales o tenidos por tales. Los del segundo tipo se construyen también sobre modelos reales o tenidos por tales, pero en algún punto de la narración esta estructura es fracturada por la incidencia de lo maravilloso o sobrenatural. Por último, están los relatos que se estructuran sobre lo fantástico,



apelando a pocos modelos reales o tenidos por tales. Es el caso de los cuentos maravillosos, pero sobre todo del mito, pues los dioses lo pueden todo, o casi todo, y no se someten a los límites de la llamada realidad. Claro que este tercer tipo de relato menoscaba el orden fenoménico pero no la esencia de lo real, puesto que fortalece la dimensión simbólica, construyendo los paradigmas que precisa toda cultura para aprehender el mundo. Casi todos los cuentos de animales definen prototipos culturales, mentalidades y formas de conducta específicamente humanas, que sirven para tipificar a las personas. Son pocos los relatos que no cumplen más función que la de entretener, por su falta de modelos.

El paradigma debe ser diferenciado de la ejemplaridad del relato. El mito es casi siempre ejemplar (y digo casi siempre, pues también los dioses se entregan a veces a actos banales e incluso antisociales, aunque en estos casos están tipificando una conducta negativa que solo en el espacio acotado de la risa se admite), ya que propone modelos que orientan la acción y ayudan a significarla. En tal sentido, juega un rol destacado en el proceso de endoculturación. Un cuento puede definir un prototipo humano (paradigma) buscando meramente entretener y no educar ni orientar la acción. Claro que hay también cuentos con valor ejemplar, como en el caso clásico de las fábulas.

El criterio de realidad, usado para diferenciar la esfera mítica del orden cotidiano merece algunas reflexiones. Decía Roland Barthes que la “realidad” de una secuencia no está en la sucesión “natural” de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple.³⁴ Esa lógica no es universal, transcultural, sino que se ajusta a la jerarquía de valores de una determinada cultura. Gente que se siente vivir en un mundo mágico tendrá por normales cosas que para un occidental remiten al orden de lo fantástico. Por otra parte, si a toda acción sigue una respuesta, la proporción entre ambas solo puede ser valuada según los parámetros de la cultura que produjo el relato. Hechos que para un europeo resultan nimios, y por lo tanto muy perdonables, pueden dar lugar a represalias terribles, que se verán desde afuera como formas de salvajismo. El análisis que se haga de un relato indígena debe partir al revés, para conjurar el resorte del etnocentrismo: medir la gravedad de las acciones por la magnitud de la respuesta considerada social, reparadora, y en base a ello establecer el orden de valores, el fundamento axiológico



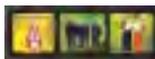
34 Roland Barthes, A. J. Greimas y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 43.



del relato, que nos permitirá entender cuándo estamos en un orden cultural considerado normal o “natural”, y cuándo el relato se sale de él, rumbo a lo extraordinario y maravilloso. Esto último nada tiene que ver entonces con las técnicas de narración, sino más bien con las leyes que rigen el universo en el que la narración se produce.

Tampoco hay leyes universales que todo relato deba seguir so pena de resultar ininteligible. Una construcción puede ser oscura, críptica y hasta errónea vista desde afuera por un no participante, pero resultar clara para un participante de la cultura, por los códigos implícitos y otras referencias con las que cuenta. Porque a menudo se le pide al relato indígena lo que en el relato occidental moderno resulta fatal: que explique sus códigos, el por qué de cada acción, e ilumine las zonas dejadas en la sombra, lo que bien puede pertenecer a una convención del género o un estilo personal. La tan alegada universalidad del relato debe ser tomada entonces con precaución, para evitar los reduccionismos lógicos y no ver como defectos estructurales lo que bien puede ser una estructura diferente o al menos una legítima libertad estilística. Los núcleos narrativos, y en especial los del mito, son flexibles y pueden trasladarse a otros contextos culturales de códigos muy diferentes, sin atarse a expresiones verbales concretas, pero su adopción por la oralidad de otro grupo apareja siempre una adaptación a sus valores y su racionalidad. El cuento popular suele permitirse descripciones que nada tienen que ver con los hechos narrados, y que se justifican como despliegues del estilo o intentos de construir un clima, retardando el final. Y así como se pueden añadir elementos superfluos, se pueden ocultar otros que desde afuera se consideran fundamentales para evitar una quiebra lógica, porque se los interpreta a la luz de códigos diferentes y se carece de las referencias con que cuentan los participantes de la cultura.

El relato es a la vez historia y discurso. Es decir, existe por un lado un hecho o una serie de hechos que se cuentan, y por el otro un narrador que relata esa historia a una o más personas, valiéndose de determinadas palabras y otros recursos. Como ya enseñaba la retórica clásica, la historia depende de una *inventio*, y el discurso de una *dispositio*. Para algunos autores (Chklovski, por ejemplo) la historia no sería un elemento artístico, sino un material preliterario, pues solo el discurso puede ser una construcción estética. Para Todorov (punto de vista al que adscribo), historia y discurso son igualmente literarios, es decir, dignos de ser tomados en cuenta en el análisis de una narración.



Ya vimos que el relato popular no es una estructura cerrada sobre una tradición que se quiere mantener incólume, sino que admite también -y a veces la exige- la innovación. La invención en el cuento es casi siempre alentada y reconocida como elemento de prestigio. En el mito, en cambio, puede tener consecuencias funestas para el narrador y la sociedad. Claro que esto no quiere decir que el mito sea el territorio de la inmovilidad, pues también éste cambia, lo que se hace visible si lo desplegamos en el tiempo. Y no solo en detalles: los cambios pueden llegar a ser estructurales y dar al mito un significado diferente al primigenio. Para explicarse estos desplazamientos del mito hay que ahondar en el proceso de mitogénesis, que actúa tanto en la construcción de un nuevo mito como en la modificación de los ya existentes.

El mito

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 recuperar luego una unidad para nosotros imposible, que mezcla los géneros e inventa órdenes infinitos que duran un instante.³⁵

El mito, en tanto estructura con un significado, puede desplegarse de un modo u otro en cualquier género, pero en tanto relato conforma un género aparte, asociado a la leyenda y el cuento por algunas similitudes. Pero mientras el cuento configura en todos los casos una ficción reconocida como tal por los narradores y receptores, el mito es vivenciado como un relato sagrado, y por lo tanto como una *vera narratio*, tal como lo señalara Vico en 1725. Es que el mito no solo es una parte de la realidad, sino lo más significativo de ella, como si los sentidos se condensaran en él para componer los paradigmas de la cultura e instrumentar esa otra vía a la comprensión del mundo que es el pensamiento (o la “lógica”) simbólico. Éste no sustituye al analítico, sino que lo complementa, recurriendo a la analogía para buscar equivalencias entre los distintos niveles y aspectos de la realidad natural y social.



35 Ticio Escobar, *La belleza dde los otros. Arte indígena del Paraguay*, p. 195.

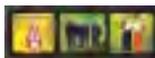


En la medida en que responde a preguntas primordiales que se formulan las sociedades humanas sobre el origen de lo existente, el mito constituye el fundamento de toda verdad, el punto de partida ineludible de una antropología filosófica. A fines de racionalizarlo, el estructuralismo lo descompuso según oposiciones binarias, encorsetando así la complejidad de la vida. Lévi-Strauss, nos dice Walter Ong, prestó poca o ninguna atención a la psicodinámica específica de la tradición oral, pecando no solo por su excesiva abstracción, sino por la omisión de elementos a menudo importantes, que no se ajustan a pautas binarias.³⁶ Por su parte, observa Ticio Escobar que la cultura no admite el vacío: lo recubre con máscaras, lo que equivale a decir que allí donde terminan las posibilidades del discurso formalizable de la lógica comienzan a funcionar los mecanismos del discurso mítico. En la búsqueda de un registro matemático de los mitos, el estructuralismo ignoró los contenidos y contextos históricos, fijándoles un significado unívoco y puntual (como decir, por ejemplo, que “árbol” significa mediación entre el cielo y la tierra). Las ciencias sociales se inquietan frente a todo hecho que funda su verdad en una ficción, y les resulta muy difícil asumir el nivel retórico del mito, así como las estrategias por medio de las cuales la sociedad se autorreconoce y escenifica, se sustrae y se justifica. Acusar al mito de escamotear la verdadera realidad es desconocer la fuerza del lenguaje simbólico, que enmascara sus partes más claras para iluminar las zonas ocultas. Porque cualquier sociedad, concluye Escobar, se muestra ocultándose y se dice a través de sus silencios.³⁷ De hacerse una disección estructural de un mito, debe quedar claro que se trata solo de una lectura posible, y no de la explicación correcta y única del mismo.

Detrás del mito pueden esconderse hechos históricos de un pasado lejano, pero eso no lo convierte en un relato histórico, tal como llegaron a sostenerlo Rivers en Inglaterra y la Escuela Histórica de Alemania y Estados Unidos. Considerarlo así es negar la especificidad del pensamiento simbólico, del que el mito constituye su principal manifestación, y caer además en una incorrección metodológica, pues lo que no fue probado con los debidos procedimientos no puede ingresar en el campo de la historia científica. Ello no obstante, el mito es una vía de acceso a una verdad histórica profunda que se refugia en los sueños y la fantasía. Lo negado por la historia oficial se conserva en la memoria popular por medio de los mitos.

36 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, p. 159.

37 Ticio Escobar, *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, Asunción, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1992, pp. 81-83 y 86-87.



El mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que constituye acaso su más depurada expresión. La palabra “mundo” implica de hecho una conjunción de espacio y tiempo, dos categorías distintas en el pensamiento occidental, pero que se unen en la concepción de varios pueblos indígenas de América (como en la de los quechua, los aymara y los hopi), en la que el espacio no permanece, más allá de las mutaciones que se operan siempre en él, sino que se esfuma con y como el tiempo: un milenio no puede acontecer en el mismo espacio que otro.

El tiempo del mito es el tiempo primordial, aquel en el que las cosas comenzaron a ser, fueron por primera vez. Por lo común es indeterminado y anterior a las cronologías registradas, aunque no faltan casos en los que se le da una ubicación más o menos precisa en dichos registros, como lo hicieron los aztecas con las eras de los soles. Hay quien señala que el tiempo del mito no es un tiempo pasado, sino un tiempo metahistórico, que comprende también el presente y el futuro, por la misma concepción circular que suele regirlo, hasta el extremo de que Mircea Eliade considera al mito del eterno retorno un elemento fundamental de toda mitología. Así, para los mbyá-guaraní, el espacio-tiempo transcurre circularmente, retornando al origen cada año. El invierno es asociado a la tiniebla originaria, y la primavera simboliza la luz de la que se alza la palabra, la creación del mundo. El presente es visto como la repetición del pasado originario, lo que convierte a este último en un eterno presente y también en futuro. Pero la idea circular del tiempo que se observa en los mitos no debe ser entendida como una clausura al cambio, a la innovación, y por lo tanto un ponerse de espaldas a la historia. Conforman a lo sumo un argumento que será cada tanto recreado, reinterpretado para ajustarlo a las nuevas circunstancias de la existencia social. Se puede constatar esto mediante el estudio diacrónico de algunos mitos y de la naturaleza misma de los procesos de mitogénesis. El mito “quiere” que los significados estén dados de una vez para siempre, pero su estructura no es impermeable a todo cambio de significación, aunque el cambio opere en él con mayor lentitud que en el mundo fenoménico (lo que no es de extrañar, pues su función es catalizar en paradigmas los núcleos de las experiencias históricas, más que experimentar por su cuenta). En el mito se puede establecer cierta cronología en algunas de sus partes, pero muchos hechos quedarán fuera de ella, sin anclaje en un orden temporal, lo que no obstante no afecta su comprensión. Por otra parte, el tiempo del mito poco y nada tiene que ver con el tiempo físico o histórico, en el sentido de



la duración. Un héroe puede vivir siglos sin envejecer, y tres o cuatro generaciones de deidades suelen desplegarse en milenios. Cuando un hecho histórico es trasladado a la esfera del mito, puede ser antepuesto a acontecimientos que en verdad ocurrieron después, convirtiendo así al efecto en causa.

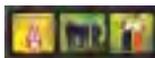
El espacio del mito es también un espacio sagrado, distinto del cotidiano, aunque reproduzca con otro registro y libradas de los males de la historia las mismas referencias culturales, como se observa, por ejemplo, en el caso de los guaraníes. Es común que el narrador se detenga a describirlo, y sobre todo cuando se quiere diferenciarlo al espacio real habitado por el grupo. Estas descripciones son menos frecuentes en la leyenda, y muy raras en el cuento.

Conocer un mito es abordar el secreto de un origen y adquirir de este modo cierto poder o control sobre las cosas a las que se refiere. Sus temas centrales aluden al origen de los dioses (teogonía), del mundo (cosmogonía) y de los hombres (antropogonía), pero también tratan de las hazañas de los héroes culturales y hasta de personajes secundarios. No obstante, son casi siempre etiológicos, desde que buscan explicar por qué algo existe o sucede.

El mito, al igual que el arte, recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación, proyectándola a la esfera de lo durable. Es decir, ciertos hechos que se consideran relevantes son sustraídos de la banalidad, convertidos en imágenes y fijados en el espacio de la intensidad y la luz, como un modelo para emular o para resolver una contradicción. Es por esto que alguien dijo que toda imagen es un mito que comienza su aventura (o sea que puede, con suerte, devenir un mito).

El mito se manifiesta con gran riqueza en el mundo indígena de América, desplegándose en múltiples estilos étnicos de narración aún escasamente estudiados. Se dijo ya que hay sociedades que imponen una fiel y exacta transmisión de los mitos, no permitiendo ninguna frase y ni siquiera una palabra fuera de lugar, mientras que otras valoran la creación poética, convirtiéndola en motivo de prestigio. Por su mismo carácter sagrado, el mito resistió mejor que otros géneros el proceso de aculturación, aunque no se vio por cierto totalmente libre de él. Resulta no obstante significativo señalar que de los 494 seres sobrenaturales argentinos que catalogo en un libro, tomados tanto del imaginario social indígena como mestizo, menos de diez revelan un origen europeo o asiático, aunque sin presentarse aquí con las mismas características.³⁸

38 Ver: Adolfo Colombres, *Seres mitológicos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 2001.



La leyenda

La leyenda es un relato que también da cuenta del origen de una cosa, pero no se remonta con igual fuerza al *illo tempore* y el espacio sagrado, ni posee la compleja estructura del mito. Mientras éste tiende a definir un universo coherente, aquélla toca aspectos aislados, como si fuera un témpano que flota en el mar de los signos, acaso el remanente de un universo simbólico desaparecido o relato nuevo que busca integrarse a un conjunto coherente. Para que exista una leyenda hace falta entonces un olvido previo, una ruptura con un universo mítico concreto que la presente como surgida por generación espontánea. Malinowski observa tal fractura de la continuidad del testimonio en el caso de las leyendas, y destaca que éstas se inscriben en el ámbito de las cosas que ordinariamente experimentan los miembros de una sociedad.³⁹ Aunque tienen asimismo un valor paradigmático, éste es menor al del mito. Se podría decir por eso que la leyenda es un mito parcialmente desacralizado, o, a la inversa, un cuento en proceso de sacralización. Ya se trate de un caso u otro, la leyenda parece ser un inevitable paso intermedio. Al igual que en el mito, interviene en algún momento en ella el factor maravilloso o al menos misterioso, como ocurre también en la epopeya, género con el que se relaciona, por ser esa última una leyenda de tipo heroica.

En Europa, la leyenda hunde sus raíces en lo histórico y aristocrático, apelando más a lo racional que a lo simbólico, como lo ponen de manifiesto las sagas, principal fuente de la que se desprendería. En la saga el hombre se enfrenta con otros hombres y la naturaleza, no con fuerzas sobrenaturales, y a menudo es derrotado, culminando en la tragedia. Nuestras leyendas suelen ser también trágicas, mas por el simple motivo de que algo debe morir para que algo nazca; transformación en la que opera la fantasía creadora de lo maravilloso. Es por eso que en América las sagas son más míticas que históricas y legendarias, y para su comprensión habrá que recurrir, por lo tanto, más al pensamiento simbólico que al analítico.

Pareciera que muchas leyendas que circulan por América, y especialmente las que hablan del origen de una planta, un animal o un accidente geográfico (volcanes sobre todo), provienen de una literatura regionalista de origen ilustrado y tinte romántico. O sea, que no fueron recogidas del medio indígena y popular, sino creadas por escritores que se las adjudican luego a dichos grupos, como una



39 Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Editorial Ariel, 1974, pp. 129-130.

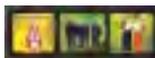


contribución a su imaginario. Hay que extremar el rigor crítico al recopilarlas, consultando fuentes escritas más antiguas o corroborando su existencia con las fuentes orales menos contaminadas por la escritura. La construcción de la realidad que hacen tanto los pueblos indígenas como los sectores populares no suele librarse a estas formas tan edulcoradas de romanticismo.

La fábula

Debemos referirnos aquí también a la fábula, un tipo de cuento originario de Oriente y cultivado en Europa por autores como Esopo, Fedro, La Fontaine y Samaniego. Aún forma parte en este continente de la literatura popular, como una oralidad secundaria. Su paso a América se dio tanto por la vía oral como por la escrita, y de esta manera varias lograron legitimarse a nivel popular. Su principal característica es ocultar una enseñanza moral explícita bajo el velo de una ficción en la que intervienen animales. La literatura culta las registra generalmente en verso, pero a nivel popular se dan casi siempre en prosa. El peligro estriba en llamar fábulas a los relatos indígenas y campesinos de animales, simples divertimentos que carecen por lo común de una intención moralizadora específica (aunque no del ethos que subyace en casi toda literatura popular), no se narran por cierto en verso y responden a una tradición narrativa muy distinta, que colinda a veces con el mito. Hacerlo es alimentar un reduccionismo tan fácil como empobrecedor.

La fábula africana sería más digna de este nombre, pero tampoco se debe homologarla con la europea, por su gran anclaje en los mitos, su nivel de dramatización y su recurrencia constante a la risa (ironía y sátira como crítica a las costumbres). Señala Senghor que en ella los animales parecen más vivos que los hombres. Se trabaja finamente el carácter del animal a partir de cierta base natural, pero de un cuento a otro se modifica y enriquece. Kakatar, el Camaleón de la tradición senegalesa, es por lo común sabio y circunspecto, pero su soledad lo lleva a menudo a cometer imprudencias. Cada personaje animal está caracterizado con rasgos penetrantes, que revelan su alma más allá de lo aparente. Conservando su naturaleza genérica de animal, los personajes de las fábulas viven, sienten, piensan y hablan como hombres, por lo que una compilación de estos relatos configura una verdadera comedia humana.



Casos y sucedidos

Junto a los cuentos populares están también los casos o sucedidos, por lo común menos estructurados que aquéllos, de escaso desarrollo y una pretensión de veracidad que puede resultar cierta, al menos en parte, por transcurrir en una zona fronteriza con lo real, más cerca de la crónica que de la ficción. Dentro de este género, aunque como una categoría aparte o subgénero, se desarrollaron los llamados “cuentos de mentirosos”, en los que se atribuyen a personajes que existen o existieron aventuras inverosímiles o extraordinarias, que nadie tomará por reales, pero que revelan el ingenio del narrador en el arte de mentir, de exagerar hasta el delirio. Así, por ejemplo, en plena noche de tormenta, y en la fracción de tiempo que dura un relámpago, un arriero llega a contar más de novecientas cabezas de ganado, saber que le falta una y hasta determinar cuál es la que se quedó rezagada. Vidal de Battini presenta 126 versiones de estos casos recogidos en la campaña argentina, en el tomo X de su monumental obra.⁴⁰ Los grandes fabuladores que inventan o recrean estos relatos no tardan en hacerse muy famosos en una región, y al morir o ausentarse otros narradores los cuentan en su nombre como si fueran reales. Otra característica de estos relatos es que el narrador suele enojarse cuando alguien del auditorio da a entender que se trata de un embuste. Aunque nadie los tiene por ciertos, la convención exige no ponerlos en tela de juicio, sino en halagar la extraordinaria habilidad del personaje, el que, como se dijo, puede ser, o no, el propio narrador.

La epopeya

La epopeya es un relato de acción escasamente ornamentado, que pone el heroísmo masculino, convertido en virtud suprema, al servicio de una gran causa, la que casi siempre se relaciona con las gestas fundacionales de una sociedad o imperio, y hasta con la creación del universo, cuando comulga con el mito y lo sagrado. Hay quien la ve, en su forma más pura, como una poesía heroica y oral que solo puede haber sido creada en la edad heroica de un pueblo (Hegel, por ejemplo, consideraba a dicha edad como la verdadera cuna de la epopeya), pero esto sería reducir demasiado su espectro, pues hay epopeyas que fueron creadas o recreadas por medio de la escritura, y se refieren a hechos no vinculados a ese tiempo fundacional, y que en algunos casos ni siquiera son heroicos



40 Berta Elena Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de Argentina*, vol. X, Buenos Aires, ECA, 1995.

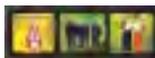


(si asociamos este término a lo bélico), pues lo determinante, en última instancia, es lo narrativo. Existen incluso epopeyas filosóficas, paródicas, satíricas y alegóricas.

En la epopeya, como en todo poema épico, hay alguien que narra. Por lo común se trata de una obra colectiva anónima transmitida oralmente (cuenta o no con versiones escritas) y remodelada a lo largo de los siglos. Otras veces se advierte, por la coherencia del material y la uniformidad y originalidad del estilo, que es obra de un autor único que no se da a conocer, como en los casos de *La epopeya de Gilgamesh* y la *Historia Secreta de los Mongoles*. Las epopeyas de autor conocido son pocas. Se podría citar entre ellas *El Libro de los Reyes*, de los persas, el *Mahavamsa* o *Gran Crónica*, de Sri Lanka, y por cierto, *La Iliada*, *La Odisea* y *La Eneida*. Más que inventar historias, los autores, cuando existen, solo procuran dar una forma escrita o remodelar un patrimonio colectivo al que se considera muy antiguo.

El protagonista de la epopeya es una figura fuera de lo común, admirado aun en la derrota, y que a menudo se despliega casi como un dios, o es incluso un dios transformado en héroe. Estos héroes no son inmortales, pero sí superhombres que se mueven en un territorio que oscila entre la eternidad y el tiempo, y hasta posan de divinos cuando el crepúsculo de los dioses se lo permite. No son tampoco perfectos, ni infalibles, ni invulnerables, pero poseen siempre una fuerza y una inteligencia excepcionales. No obstante el énfasis que a menudo pone en las cualidades personales de los héroes, se podría decir que la epopeya se interesa más en el destino de una comunidad que en el de los individuos que la defienden, difiriendo en esto de la novela, que se centra en personajes singulares, deteniéndose en su destino particular y en su conformación psicológica. El personaje de la epopeya no siempre es único: puede estar protagonizada también por un conjunto de personajes ligados entre sí por lazos de parentesco, pactos de amistad o la persecución de un ideal común. Un buen ejemplo de este protagonismo colectivo sería *El Mahabharata*.

Los héroes de la epopeya suelen ser aristócratas o reyes que nacieron como tales o se alzaron, por sus hazañas, hacia esa condición, pero hay también héroes populares que se mantienen hasta el fin lejos del poder, como el Iliá de Murom de las *bilymas* de Kiev y el Robin Hood de la leyenda inglesa del tiempo de Ricardo Corazón de León. De todas formas, la epopeya tuvo siempre un carácter popular que pocas veces acompañó a la poesía lírica. Mantendrá su condición



aristocrática mientras se refiera a hechos recientes y apunte la gloria de los señores o sus ancestros no muy lejanos, pero se hará más popular cuando aborde sucesos histórico-legendarios del pasado nacional. Los rapsodas griegos asumieron esta última tarea, y lo anterior es lo que hicieron los bardos celtas. Por eso el bardo frecuenta más los palacios que la plaza pública, mientras que el rapsoda prefiere la fiesta popular, por más que a menudo se le abran las puertas de las casas señoriales.

La definición de la epopeya ha presentado dificultades, pues aún se discute si su especificidad reside en la estructura del relato, en un modo de percepción o en una estética maniquea, ingenua, propia de una nación en proceso formativo que se expresa por primera vez. Hay quienes amplifican su campo, para hacerla comprender todo tipo de poesía oral narrativa, y en especial de argumento histórico. Pero centrarse en el término “poesía” como elemento definitorio puede llevar a equívocos, ya que las epopeyas nacieron por lo general como creaciones orales en sociedades sin escritura, sumidas en una oralidad primaria, y que no manejaban por lo tanto las reglas de versificación. En todo caso, el verso es aquí libre y con recurrentes apelaciones a la fórmula y el refrán, e incluso a cierto acompañamiento musical. La epopeya a veces se canta y otras veces se recita. La idea de poesía debe ser asociada en última instancia a la de canto, más que a complejas reglas de composición. El griego *epos* se referiría tan solo, al menos en Homero, a la palabra que porta la voz. Esto alcanzaría también a toda la poesía épica tradicional, que fue igualmente oral. Las epopeyas en la Grecia antigua eran recitadas en público, y casi siempre por un profesional, el rapsoda, cultor de los poemas homéricos. Cuando se recitaban elegías, era común el acompañamiento de una flauta. Luego, con la introducción de la escritura, los griegos compondrían en hexámetros largos poemas narrativos a los que seguirían considerando epopeyas, aunque poco tuvieran que ver ya con el estilo oral.

No hay que confundir entonces epopeya con poesía épica. Las epopeyas clásicas están marcadas por la oralidad –*La Iliada* y *La Odisea* fueron inicialmente poemas orales, como se desprende de su misma estructura–, mientras que en el conjunto de la poesía épica hay lugar para la escritura, cuya ideología suele determinar la construcción.

Por su carácter oral, la epopeya es un relato episódico, pero su fragmentación no hace perder a la historia su unidad, a diferencia de lo que ocurre con el mito, que alrededor de un personaje suele articular relatos distintos, y a veces



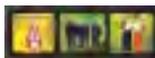
hasta con sentidos contrapuestos, que rompen el carácter unívoco del paradigma. La epopeya, en cambio, casi nunca se permite estos quiebres de sentido que surgen a los personajes en la ambigüedad. Por otra parte, hay relatos míticos que hablan de varios dioses y personajes y cuentan una multitud de historias, como el *Pop Wuj*, al que Garibay considera un poema épico. Tampoco el mito y la epopeya transcurren en el mismo tiempo. Mientras el tiempo del mito es sagrado, el de la epopeya oscila entre lo sagrado y lo profano, entre el mito y la historia, como una zona que sirve de nexo entre el mundo cotidiano y el mundo de los dioses. En dicha zona, observa Zumthor, el pasado y el presente se integran de un modo más natural, como en la historia: no hay ya cortes radicales. Señala asimismo que el mito ocurre en el interior de la cultura, mientras que el canto épico narra el combate contra el Otro, el invasor extranjero que amenaza al grupo social.⁴¹

El vínculo de la epopeya con la historia, como vemos, es variable. Muchas veces solo da cuenta de una realidad simbólica, que guarda apenas una mínima relación con los acontecimientos lejanos que pudieron haberla inspirado. Otras veces tiene un anclaje directo en personajes históricos ciertos, a los que la epopeya teje una leyenda. Sería el caso de la epopeya mandinga de Soundjata, el hijo del búfalo. Se sabe que 16 reyes lo precedieron, y que tras liberar a su pequeño reino, invadido por el rey de Sosso, lo extendió con sucesivas conquistas hasta más allá de la actual Guinea, fundando hacia el año 1230 el poderoso imperio de Malí. Por su fuerza extraordinaria y sus sorprendentes victorias vendría a ser en África el equivalente a lo que representa Carlomagno en Europa. Un superhombre, o casi un semidiós que antes de desaparecer reconstruyó la ciudad de Niani para convertirla en la esplendorosa capital de su reino. Hay varias versiones escritas de esta leyenda, entre las que se destacan la del conocido poeta y griot Massa M. Diabaté y la de Djibril Niane.

La epopeya tiende al heroísmo, pero no tanto de un hombre, sino de todo un pueblo, cuyo espíritu de lucha se quiere exaltar. Afirma Zumthor que ella niega la tragedia, desde que las catástrofes no son más que una oportunidad para desplegar una acción heroica o mostrar el honor.

Hay varios tipos de epopeyas, las que podrían resumirse en dos grandes clasificaciones: la epopeya larga y la epopeya breve. La epopeya larga llega a ser la más extensa composición literaria clásica, como en el caso de *El Mahabharata*, que en su versión original completa, del siglo X a.C., alcanzaba los 120

41 Paul Zumthor, Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* pp. 109-110.



mil versos. Una versión del Ozidi de Nigeria fue recogida en siete noches consecutivas. En Camerún hay epopeyas cuya declamación dura doce horas. Desde ya, las epopeyas largas presentan diferencias entre sí. Por ejemplo, las que podrían llamarse homéricas se caracterizan por no estar centradas exclusivamente en el tema guerrero, ser más diversas y menos lineales. Las epopeyas largas son siempre recitadas o cantadas por hombres. Zumthor no encontró ningún caso en el que intervenga una mujer, lo que reafirmaría su condición universalmente masculina. La epopeya breve, en cambio, en algunas culturas (como la tuareg del desierto del Sahara) puede ser dicha por una mujer. La epopeya larga exige un alto dominio de técnicas precisas, por lo que suele estar a cargo de personas que hacen de su cultivo una profesión, y hasta convertirse en atribución exclusiva de una casta o sociedad iniciática. Por su misma extensión, la estructura de la epopeya larga es forzosamente episódica. Quien recita comunica un episodio cada vez. Puede ocurrir en algunos grupos étnicos que no existan personas que hayan escuchado la totalidad de una epopeya. Tal fragmentación hace por cierto imposible establecer una cronología cierta, lo que por otra parte poco preocupa a los narradores. En algunos casos se podrá inferir el orden de los acontecimientos, pero la mayor parte de los episodios carecerán de elementos que permitan establecer una secuencia. Por eso señala Walter Ong que si tomamos la trama lineal climática como el paradigma de la trama, habría que concluir que la epopeya no tiene ninguna. A la epopeya corta, en cambio, es aplicable la idea aristotélica de unidad, ya que a menudo carece de una estructura episódica. Las epopeyas breves son por lo general melódicas, trascendiendo lo salmódico y recitativo de la epopeya larga.

Si bien en América abundan las gestas guerreras y a nivel tanto culto como popular se desarrolló una vasta poesía épica, que ya analizamos, son escasos los textos que pueden caracterizarse sin lugar a dudas de epopeya. Se observa, no obstante, una tendencia a considerar verdaderas epopeyas populares e indígenas textos que no pasan de ser poemas épicos. Es preciso, en consecuencia, extremar los recaudos al clasificar estos tipos de composiciones.



La novela subalterna

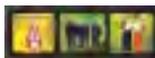
Se podría decir que el nexo entre la epopeya y la novela es en Europa el llamado ciclo de caballería, épica de origen aristocrático que surge en plena Edad Media en el norte de Francia. La caballería, considerada como institución, es de origen germánico. Se regía por determinadas ceremonias, mitad civil y mitad religiosa, que el cristianismo aprovechó para promover el crecimiento de los señoríos feudales y reinos, pero sobre todo para combatir la expansión otomana bajo la idea de liberar al santo sepulcro de su poder. Así, los fines caballerescos se funden con los monásticos de las órdenes militares durante las Cruzadas. Se pueden señalar al menos tres ciclos de novelas de caballería: el carolingio, el bretón y el grecolatino. El ciclo carolingio es el que más llegó a América. Se refiere a las guerras de Carlomagno y las fabulosas proezas de los doce pares de Francia, de los que hay remanentes muy vivos en la cultura popular latinoamericana, aunque incluye también a la *Chanson de Roland* y otras obras francesas, y en España (adonde entró por el camino de Santiago de Compostela, para pasar luego a Portugal) al *Mainete*. Se trata de una literatura eminentemente aristocrática popularizada, que cede poco sitio al imaginario popular y narra sobre todo la lucha entre cristianos y moros.

La novela es un género narrativo pos épico, prosaico y ficticio, al mismo tiempo que de carácter histórico, en el sentido de que se aparta de lo maravilloso e idealista y desmistifica a los dioses, a los héroes e incluso a la misma historia, cuando ésta se aleja de lo real. Como señala Sartre, la novela es histórica porque debe historizar la existencia humana. La contradicción esencial de la novela, observada por Lukács y Lévi-Strauss, es la de poner en escena a individuos históricos que buscan sin embargo alcanzar una verdad no histórica.

La novela, al igual que el cuento, se construye a partir de un mito degradado. Para Lévi-Strauss, la degradación del mito ocurre cuando la estructura de oposición binaria se convierte en una estructura de repetición, en una serialidad que sin mayor rigor encadena episodios a menudo tomados de otros mitos, lo que por cierto afecta al paradigma. Dicho autor relaciona este modelo de mitos “con cajones” a la novela por entregas, degradación del género novelesco que también procede de imitaciones que desnaturalizan su fuente en forma progresiva.⁴² Esta puede ser una forma de degradación del mito, pero no por cierto la única.



42 Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas III. El origen de las maneras de la mesa*, México, Siglo XXI, 1987, 6a. ed., pp. 103-105.



Mientras el mito y la epopeya dan cuenta de un orden establecido que se respeta, la novela se presenta como una corriente impetuosa que disgrega y reorganiza el lenguaje épico-mítico, al que enriquece con relatos históricos, diálogos teatrales y otros artificios que toma tanto de la cultura erudita como de la popular. Hegel la define en su *Estética* como una moderna epopeya burguesa, que expresa el conflicto de la poesía del corazón y la prosa de las relaciones sociales.

Para Bakhtine, es el plurilingüismo lo que caracteriza a la novela, fenómeno al que representa como una convergencia de lenguajes que se critican mutuamente. Se trata sobre todo de desenmascarar a los lenguajes ya constituidos (que tras alcanzar un reconocimiento oficial se fosilizaron y volvieron reaccionarios), con el propósito de renovarlos. Así, en la novela humorística inglesa encontramos una evocación paródica de casi todos los niveles del lenguaje literario hablado y escrito de su tiempo. La intención paródica se sustenta en la certeza de que la verdadera seriedad consiste en destruir toda falsa seriedad, tanto patética como sentimental. Si tomamos en cuenta que hay un lenguaje para cada sociedad, cada época, cada clase social y estamento profesional, y que incluso cada hombre habla de distinto modo en las diferentes edades de su vida, la novela, para asumir tal diversidad, no puede ser otra cosa que un diálogo de lenguajes. Esta diversidad de lenguajes de una sociedad se torna explícita en los diálogos, los que corren ya más por cuenta de los personajes que del autor. Si el mundo es mostrado a través de tales prismas, la pluralidad de perspectivas resulta inevitable. A las voces de los personajes puede sumarse la de un narrador, que para no abusar de ellos se arroga el derecho de instaurar su propio punto de vista, recurso muy utilizado por Fielding.

Mientras el drama mantuvo intacta su esencia hasta el día de hoy, la epopeya debió desaparecer para que pudiera surgir la novela como forma moderna de relato. El individuo, con toda su carga psicológica, tiende a rebelarse contra la sociedad, la cuestiona desde ángulos a menudo solitarios, que expresan el sentir de un personaje y no de una mayoría. La vida real, con sus oscilaciones, es puesta por encima del culto a las esencias trágicas que determinan a los personajes de la epopeya hasta el punto de eliminar de ellos toda debilidad o ambigüedad. La novela abandona los viejos arquetipos univalentes de la epopeya, pero procura a la vez, para perdurar, construir paradigmas de significados más complejos. Al decir de Lukács, la novela no muestra la simple borrachera de un alma de la que el destino se ha apoderado para convertirla en



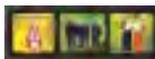
canto, sino el tormento de la criatura condenada a estar sola y que se consume en busca de una comunidad.⁴³ Se inspira en la vida, no en un dato normativo, en un deber ser expresado por un concepto. El héroe de la novela no es ya una comunidad histórica, sino un individuo que con frecuencia padece su opresión e interactúa con otros que no poseen iguales valores ni el mismo lenguaje. Hay quien señala que para que haya novela hace falta una radical oposición entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad. Tal ruptura con la comunidad es lo que vincula la novela a la sociedad burguesa, hasta el punto de que la evolución de ambas se halla estrechamente relacionada.

Este nuevo género no solo confrontará lenguajes, para construirse mediante la interacción dialéctica de ellos, sino que intentará también avanzar sobre los otros géneros, desde el lirismo más extremo al más puro pensamiento filosófico, el que será puesto en boca de los personajes o introducido por el autor o el narrador, quienes no vacilan en entrometerse en el relato con sus lecciones y sentencias; es decir, con un discurso que interrumpe la narración. Por eso afirma Bakhtine que la novela no es solo una enciclopedia de lenguajes, sino también de géneros.

Mientras que las epopeyas son en su mayoría anónimas, casi todas las novelas tienen autor conocido. Por otra parte, los autores de la epopeya carecen de toda iniciativa ideológica, al igual que sus héroes. No hay en ella más que una sola concepción del mundo, indiscutible y obligatoria tanto para el autor y los personajes como para los que escuchan el relato. El héroe de la novela, en cambio, se preocupa por el sentido de su vida en el marco de una comunidad determinada, lo que exige un conocimiento de sí y del mundo desde su punto de vista particular. Cuando los valores establecidos no bastan, se apela a digresiones filosóficas que llegan incluso a ilustrar escuelas de pensamiento, como ocurrió con el idealismo, el romanticismo y el existencialismo.

La novela no se contenta con describir aventuras; se preocupa también por lo que éstas significan para cada personaje, por los procesos psicológicos que desatan en ellos. O sea, el mundo interior pasa a contar tanto o más que el exterior, que el de los meros hechos. El héroe de la epopeya, en cambio, es por lo común plano, aunque no faltan excepciones, como en *La epopeya de Gilgamesh* y *La Eneida*. No sufre, no piensa y ni siquiera tiene auténticos sentimientos. Su función es actuar para transformar el mundo, no para transformarse él.

43 Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 47.



Señala Bakhtine que el relato épico es separado por una frontera infranqueable de las épocas posteriores, y no se devela sino como leyenda nacional. Tal distancia cosifica al relato, lo inmoviliza, ya que no puede ser alterado. La novela, en cambio, no se construye en la lejanía de un pasado inmodificable, sino en un presente que se está haciendo o en un pasado que mantiene con éste un orden secuencial claro, y cuyos significados son continuamente reelaborados por la mirada, que puede construir discursos diferentes sobre los mismos hechos. Por eso la novela carece de convenciones rígidas. Es un género que indaga, que se cuestiona a sí mismo, que critica sus propios procedimientos y todo lo replantea, incluso en el plano formal, donde rige el principio de la innovación.

La novela, añade Lukács,

es la única forma literaria que hace lugar al tiempo real, a la duración bergsoniana. En la epopeya existen ejemplos que podrían inducirnos a creer que hay en ellas un sentido de la duración, como los diez años de *La Ilíada* y los otros diez de *La Odisea*, pero este tiempo carece de realidad, de una efectiva duración, desde que no toca a los hombres ni a su destino ni posee una movilidad propia. La edad de los personajes es recibida junto con sus atributos y no se modifica en el curso del relato, al igual que dichos atributos. Helena de Troya es bella para siempre; nada pueden hacerle los años, porque ese tiempo es en verdad inmóvil, y basta una mirada para abarcarlo en su integridad. La novela, por el contrario, acusa plenamente el efecto del poder destructor del tiempo, y hasta convierte esto en su más íntimo propósito.⁴⁴

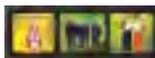
Podría señalarse como otra característica de la novela su mayor alejamiento de la oralidad, hasta el punto de que resulta inconcebible sin la escritura, por más que apele a menudo a los recursos de aquélla, como la estructura episódica, por ejemplo. Si bien hoy, la casi totalidad de las epopeyas subsistentes han sido volcadas a la escritura, en su mayoría fueron relatos orales antes de ser libros, como se vio. Existe el cuento popular como relato de tradición oral, pero no la novela popular de tradición oral. Ello ha permitido a tal género desarrollar una serie de recursos propios, desconocidos por la oralidad, como la alternancia, que hace posible contar dos o más historias en forma paralela, interrumpiendo una para pasar a la otra. Esto difiere de la intercalación, o inclusión de una historia dentro de otra, procedimiento utilizado por la oralidad. Así, en *Las mil y una noches* todos los cuentos están interpolados en el relato de Sherezade. Difere asimismo del encadenamiento, también frecuente en el relato oral,

44 Georg Lukács, *Teoría de la novela*, pp. 131-133.



y que es la simple yuxtaposición de historias que no se cruzan ni se iluminan mutuamente, en las que la unidad se asegura mediante cierta similitud estructural. Ninguna novela clásica revela mejor que *Gargantúa y Pantagruel* (obra que se publica en una fecha tan temprana como 1532) las posibilidades de la escritura respecto a la narración oral, así como las formas de aprovechamiento de los recursos de la oralidad en un género que se ha independizado ya de ella.

El fenómeno de la novela en tanto género de la literatura popular sería de reciente origen, y se daría como resultado de la emergencia de los sectores subalternos, los que empiezan a disputar a las literaturas dominantes sus espacios. Si bien tal ascenso tiene aún un alcance limitado en América Latina, es ya claramente visible en Estados Unidos, en los casos de las literaturas indígenas, negra, chicana y nuyorricana. Esta novela popular se presenta como una apropiación por parte de las minorías étnicas de los recursos de un género que goza del más alto prestigio en el campo de la literatura, con el propósito de difundir su visión del mundo y afirmar su lenguaje. Frente a las corrientes posmodernas, que en buena medida han convertido a sus artificios y mecanismos en el tema central de la creación, esta narrativa vigorosa y no sin logros formales se presenta como una alternativa, como la declaración de una existencia social y una especificidad, y también de una dignidad y una ética. Más adelante nos referiremos a ella.



El teatro indígena y popular

El género dramático se remonta en América a la época precolombina. Su más alto grado de desarrollo se habría alcanzado en el Incario, según se desprende de las crónicas de Sarmiento de Gamboa, Martín de Morúa, Blas Valera y Martínez de Arzans y Vela. Piezas capitales como el *Ollantay* y la *Tragedia del fin de Atawallpa* dan fe de este nivel. El teatro quechua admitía al menos dos subgéneros. Uno era el *wanka*, de carácter eminentemente histórico, que guarda alguna relación con la tragedia, por ser expresión de un duelo. Escenificaba los momentos más gloriosos de la vida de los monarcas y grandes personajes fallecidos, con versos elaborados por los *amautas*. Señala Cáceres Romero que aún se lo practica en Bolivia de un modo espontáneo, ante los restos mortales de un ser querido. Generalmente el doliente, acompañado por las plañideras, gime y canta, evocando la vida del deudo.⁴⁵ El otro subgénero era el *aránway*, de temática más vasta y vinculada a la comedia por su carácter alegre y festivo, aunque sin llegar a confundirse con ésta. Lo cultivaban generalmente jóvenes de ambos sexos, en fiestas y celebraciones que realizaban junto a las sementeras, danzando y cantando los versos en rueda, a veces a la luz de la luna, al son de la queña, el tambor y la zampoña. A éstos podría sumarse el *wawaki*, manifestación lírica de carácter colectivo, que al ser cantada por jóvenes de ambos sexos en forma dialogada adquiere cierta forma dramática.

El teatro aymara no tendría un origen precolombino, sino colonial. Quizás esto explica su temor a representar seres humanos. Al igual que en las fábulas, sus personajes eran todos animales, con lo que se quería probablemente burlar a la censura hispana.

Los antiguos quichés de Guatemala desarrollaron el ballet dramático, subgénero del que nos quedó el *Rabinal Achí*.

El México antiguo poseía también ciertas formas primarias de representación, que se daban sobre todo en la recitación de tres clases de poemas épicos: los *yaocuicatl* (lo más cercano a la epopeya), los *cuauhcuicatl* (cantos de águila) y los *ocelocuicatl* (cantos de ocelote). Su recitación estaba a cargo de varios actores, los que actuaban dialogando entre sí durante las fiestas, con música, canto e indumentarias especiales. Además de esto, estaba lo que Miguel León-



45 Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 129.

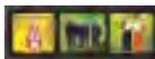


Portilla llama “el drama cósmico del teatro perpetuo”, realizado por “actores” largamente preparados para representar a un dios en una fiesta y unirse a él en el sacrificio, que era real, no figurado, por lo que venían a ser grandes actores de una sola actuación. Los misioneros católicos adoptarían y adaptarían luego esta tradición dramática, conservando las escenografías al aire libre, las habilidades histriónicas de los indígenas, sus mímicas, onomatopeyas y también la lengua, aunque sustituyendo sus sistemas simbólicos por el dogma cristiano. Estos dramas religiosos se representaron en mixteco, mixe, zapoteco, paine, matlazinca, tarasco, cora, mayo, yaqui, tepehuano y otras lenguas.

Los pueblos afroamericanos desarrollaron una serie de rituales de hondo contenido dramático, en buena medida inspirados en sus culturas de origen. Uno de los casos más complejos fue el de los ñañigos o abakuás, una sociedad secreta de hombres solos fundada en Cuba hacia 1830, por esclavos negros procedentes de Calabar. Los ritos ñañigos son numerosos, pero están siempre basados en la presencia y acción de los *ireme* o espíritu de los antepasados, representados por actores extrañamente vestidos y con máscaras muy expresivas, que realizan bailes de ultratumba. Mímica, canto, lenguajes crípticos, bailes de muertos, altares, ofrendas, abluciones, sahumerios, episodios de magia, procesiones, sacrificios de animales, comuniones de sangre, juramentos terribles, actos iniciáticos y otros recursos dramáticos convergen para dar al ritual un carácter altamente espectacular, de drama supremo en el que comulgan los vivos y los muertos. El rito ñañigo llamado “sacrificio” era acaso el más teatral de todos, por su desarrollo en forma episódica y la dimensión trágica que adquirió. En él intervenían sacerdotes, acólitos, hechiceros, músicos, coros, diablitos y otros personajes. Los diablitos representaban a varios personajes y cada cual tenía su nombre africano, su indumentaria y atributos peculiares, destacándose todos por su extravagancia y la función litúrgica que cumplían.⁴⁶ Otro ritual afroamericano de hondo contenido dramático, por el gran despliegue de elementos que realiza, es el vudú haitiano.

Lo que se dijo a propósito del México antiguo y de los ñañigos nos recuerda que el rito está en la esencia del teatro, idea que toma especial gravitación en el teatro popular, el que transcurre más cerca de los paradigmas de la cultura que de las convenciones del género y el afán lúdico. De ahí que el estudio del teatro popular, en general y en cada caso particular, debe arrancar de los ritos, y también de los mitos que éstos ponen en escena. Otra característica del teatro

46 Ve: Fernando Ortiz, “Los ñañigos o abakuás: el culto a los antepasados”, en *Etnia y sociedad*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1993, pp. 219-228.



popular es la de ser una creación colectiva, realizada sin la intervención de un dramaturgo, en lo que hoy se llama “dramaturgia de actor”. El argumento puede provenir de la tradición o ser concebido por alguien en particular, pero todos los participantes efectuarán aportes. Rara vez este teatro intenta profesionalizarse, por ser generalmente ajeno a la lógica del espectáculo, que toma a la representación como una mercancía que genera ganancias. Aspira solo a satisfacer una necesidad colectiva en el plano de la comunicación, escenificando sus valores culturales y creando conciencia sobre su situación social. Claro que afirmar esto no implica descalificar al teatro popular profesionalizado, que en Europa se remonta a la antigüedad, con los mimos ambulantes, que al no tener el problema del idioma podían ejercer su arte en cualquier ámbito del mundo conocido, y en Argentina alcanzó expresiones muy valiosas, como el teatro criollo. En el teatro popular es frecuente el recurso de la risa, pero ésta no busca solo divertir, sino también atraer la atención hacia verdades a menudo trágicas, por la misma dureza de la vida de dichos sectores.

El teatro popular, al igual que la canción, conforma un género mixto, desde que no se construye en función de una pura palabra nombradora, sino tomando en cuenta las exigencias de su representación. No obstante, hay veces en que se torna oscura la frontera entre el teatro popular y una narración oral realizada con un gran despliegue de elementos. La diferencia residiría en que en el relato oral el narrador cuenta desde sí, asumiendo sucesivamente la gestualidad, la voz y los movimientos corporales de sus personajes, pero siempre estará claro que remeda a éstos, no los representa. En una obra de teatro unipersonal, el actor representa todo el tiempo un personaje, se mete en su piel, es él, con lo que desaparece como narrador.



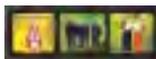
Literatura testimonial y periodismo popular

En últimos tiempos han emergido en los sectores populares géneros nuevos, como resultado de la incorporación de la escritura, entre los que están la literatura testimonial y el periodismo gráfico popular. Tales géneros se revelan fecundos para el conocimiento de la realidad de dichos sectores, y podría considerárseles el equivalente de las memorias o relación autobiográfica de las elites, así como del periodismo ilustrado.

En lo que hace a la literatura testimonial, cabe destacar que no es frecuente todavía que ésta sea producida en forma espontánea por los mismos sectores populares. Por lo común se da la intervención de un escritor, un periodista, un antropólogo u otro científico social. Aunque dichos libros lleven casi siempre impreso en la tapa el nombre de quienes los escribieron o transcribieron y no de quienes los dijeron, pueden considerarse un legítimo género de la literatura popular si en definitiva el dueño de la palabra es un individuo del pueblo, pues cuenta más, como se dijo, la palabra viva que el artificio de la escritura.

Pero ocurre además que estos testimonios son vistos hasta ahora más como documentos antropológicos que como obras literarias, pese a que resultan a menudo más conmovedores y bellos que un cuento, sobre todo si en el traslado a la escritura se les elimina el ripio, todo lo que sobra del discurso oral. El testimonio crudo, descuidado en lo formal, puede servir para su uso científico, en tanto fuente de información que convierte al narrador en informante, pero si se lo presenta como literatura testimonial hará falta un tratamiento especial. Este tratamiento puede aplicarse incluso a los textos testimoniales escritos por los mismos sectores populares, por más que en éstos se haga manifiesto la intención estética, o sea, el cuidado de la forma.

Lo que aquí denominamos literatura testimonial intenta ensanchar el cauce, hasta ahora estrecho, que tienen los testimonios populares en tanto género literario y ya no solo como práctica de la antropología, en lo que se dio en llamar “historia de vida”, aunque a ello hay que añadir el relato de un hecho puntual. A lo interesante del testimonio de los sectores subalternos, se une una fuerza expresiva e incluso, en algunos casos, una intención estilística que legitiman el carácter literario de estos textos. Años atrás, el cubano Miguel Barnet desarrolló teóricamente en el campo de la novela lo que llamó “realismo testimonial”, como un



modo de fundamentar sus novelas-testimonio, entre las que sobresalió *Biografía de un cimarrón* (1966). Barnet definió a esta corriente como una reelaboración del realismo autobiográfico, que reformula el nexo entre la ficción y la historia y procura conciliar las tendencias sociológicas y antropológicas con las literarias, que corren por cavernas subterráneas, buscándose y nutriéndose en jubilo- sa reciprocidad, por lo que a su juicio era ya hora de que marcharan juntas, sin negar una a la otra. Su propuesta pasa por contar con el lenguaje del sujeto tomado como personaje sin adulterar sus esencias idiosincrásicas. El equilibrio —lo recalco ya entonces— no se logra con un magnetófono, sino con la afinación de un oído capaz de captar la entonación y la música de la historia y lo más recóndito del discurso oral e introspectivo.⁴⁷ Se parte siempre de un individuo real, pero no con el propósito de resaltar su individualidad y explorar sus aspectos más subjetivos, sino como un modo de abordar por su intermedio los patrones culturales de conducta y la memoria compartida. De ahí que no importen tanto los personajes atípicos o muy particulares, que interesan, sí, a la novela. La escritora mexicana Elena Poniatowska explotó también con notable éxito esta veta en varias de sus obras, entre la que se destaca, por su valor testimonial, *Hasta verte Jesús mío*. Oscar Lewis, sosteniendo tal enfoque, afirma en su célebre libro *Los hijos de Sánchez* que el testimonio supera a la novela realista. Pero cabe destacar, en honor a la verdad, que se tratan de autores pertenecientes al sector ilustrado y que escriben desde él y para él, por más fieles que puedan llegar a ser a sus personajes. No renuncian por eso a la condición de autor, puesto que su nombre está bien impreso en la tapa, y si se menciona en ella al que enuncia la palabra, será en el título del volumen, no como autor. Esto lleva a preguntarnos quién es efectivamente en dichos libros el dueño de la palabra, porque opera siempre un artificio literario sobre el discurso real del personaje. No estamos, en verdad, ante una literatura popular.

La verdadera literatura testimonial de carácter popular exige que no exista una recreación del lenguaje realizada desde la atalaya ilustrada, sino que las palabras pertenezcan por completo al narrador, al igual que la estructura sintáctica. Las intervenciones en el texto se limitarán a los recursos de la transposición a la escritura que antes anunciamos y luego estudiaremos. La intervención realizada en aras de la literatura pasa tan solo por la eliminación de palabras y fragmentos que abaten el nivel narrativo. Es justamente esto lo que permite considerarlos un género de la literatura popular y no del realismo testimonial ilustrado. Quienes



47 Miguel Barnet, *Cimarrón*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987, pp. 212-215.



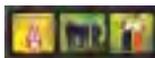
se ocupen de recoger tales testimonios para tratarlos como textos literarios, deben cuidarse de no desplazar al narrador como dueño de la palabra ni disputarle un ápice los méritos del resultado obtenido.

Próximo a esta literatura testimonial se halla el periodismo popular. Si ya el periodismo culto es tenido por un género menor por las bellas letras, nada cabe esperar de aquél. No obstante, los periódicos (por lo general mal compuestos y diagramados y peor impresos) se multiplican entre los sectores subalternos, con un lenguaje directo que no enmascara la realidad con eufemismos y metáforas, sino que la desnuda con crudeza desde su punto de vista desgarrado. Se libera así a la palabra del ropaje de la mentira para devolverle su función nombradora. A menudo estos grupos obtienen espacios radiales, lo que les permite llegar a un vasto público sin pasar por la escritura, abriendo así un nuevo espacio a la oralidad.

El proverbio

Mientras que en Europa los proverbios, al igual que el conjunto de las fórmulas, son considerados un lenguaje literario estereotipado, en América y África alcanzan vida propia, y con el relumbre y el ritmo de la poesía vuelan como abejas de boca a oído. Están allí presentes tanto en la literatura escrita en lenguas europeas como en los discursos de los políticos y las homilías de los religiosos. Como señala un autor africano, el proverbio juzga, condena, fustiga, se sorprende, sonríe, se burla, hace muecas. Ningún aspecto de la vida escapa a su veredicto: en él los dioses son adorados, el destino es interpelado, el hombre desnudado, la costumbre exaltada o despreciada y la juventud apercebida.

El proverbio es acaso el más antiguo de los géneros literarios. En las más de cinco mil tabletas de arcilla con escritura cuneiforme que dejaron los sumerios, inscrita en forma de cuña entre los años 2700 y 2300 a.C., se encontraron ya largas series de proverbios, como una literatura epigramática. O sea, son contemporáneos de *La epopeya de Gilgamesh*, la obra de este tipo más antigua que registra la literatura escrita. Desde ya, antes de alcanzar las primeras formas de escritura el proverbio debió circular muchos siglos, y quizás milenios, por el sistema oral. Por su brevedad y densidad de sentido, no solo logró atravesar casi indemne los abismos del tiempo, sino que actuó como elemento generativo tanto de la poesía popular como de la culta, y se lo ve también citado, a menudo como factor estructurante, en los relatos en prosa. Por la sabiduría que expresa, fue



adoptado por los libros sagrados. Está así presente en El Antiguo Testamento en el libro titulado precisamente *Proverbios*, una serie de exhortaciones atribuidas a Salomón. Pero no solo allí se los encuentra: buena parte de *La Biblia* está escrita con un tono proverbial, propio de esos saberes que, por haber sorteado casi todas las pruebas, se presentan como eternos.

Tanto los griegos como los romanos cultivaron el proverbio con especial dedicación. Plinio, Séneca, Horacio, Virgilio y Lucrecio recogieron las expresiones proverbiales populares y crearon otras que alcanzaron gran difusión, popularizándose. Esto nos muestra que por el ancho río de los proverbios corren pensamientos originados tanto en los sectores subalternos como en los ilustrados, y que ambos se fecundan mutuamente. Claro que no todos los letrados reconocieron el valor de los proverbios. El gran ascendiente que posee este género entre los sectores campesinos los hizo desconfiar. Se distinguió entre proverbios vulgares y proverbios letrados, para afirmar a estos últimos y despreciar a los primeros, situándolos en el terreno de la no-literatura, cuando no de la ignorancia. Racine hace hablar en proverbios a los personajes presentados como ridículos. Alfred de Musset los menosprecia, por ser a su juicio alocuciones banales y conformar un lugar común. Si algún sentido se alza de ellos, arguye, éste resulta pronto anulado por otro proverbio de sentido contrario, lo que negaría su pretendido carácter de verdad incuestionable.

Pero más fueron los panegiristas que los detractores de los proverbios. Erasmo, valorizando esta zona del lenguaje que el pueblo comparte con los letrados, publicó varios volúmenes de adagios, comentándolos para revelar toda su riqueza. La Fontaine, que también los admiraba, hizo de ellos la trama de sus fábulas. Otros autores clásicos los convirtieron en ejes de obras teatrales, tomándolos ya sea de la veta culta o de la popular. El romanticismo recuperó y valorizó tanto a los viejos cuentos populares como a los proverbios, cuya antigüedad no era menor. Al acercarnos a nuestra época, los sainetes y otros tipos de obras consustanciadas con lo popular los utilizaron como bases de construcción.

Más allá de sus contenidos ético-filosóficos, los proverbios se revisten con la oscuridad del símbolo, y a menudo significan la realidad por la vía de la elipsis, o sea, por lo que sugieren o callan. Participan así, tanto o más que la misma poesía, de la naturaleza de lo poético. A tal punto, que son muchas las poesías construidas sobre proverbios, puntas de diamante que se destacan entre la hojarasca de su glosa. Lo curioso es que a pesar de su margen de misterio y poesía



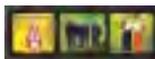
logran mantener su valor didáctico, que sirve para socializar a los niños y recordar a los adultos las normas sociales que no se pueden violar impunemente.

La facilidad con la que se apela al proverbio en una conversación es una de las marcas específicas de las sociedades orales. Es que no solo habla de sus costumbres y valores, sino que nos permite intuir o percibir la estructura de su pensamiento.

Por naturaleza, el proverbio es afirmativo, apodíctico. Pero no siempre nombra las cosas de un modo directo: con frecuencia se vale de metáforas, y hasta se recubre de un aura enigmática a fin de ampliar su campo semántico y ser utilizable en más de una situación. A veces va tan lejos en esta aventura del lenguaje, que el sentido no surge ya de un modo explícito, sino que depende de sinuosas interpretaciones que terminan por diluirlo. Pero este exceso de simbolismo no es común, pues cuando los proverbios dejan de cumplir una función son librados al olvido. Es que casi siempre éstos se presentan como un mensaje social útil, que describe una realidad y busca operar sobre ella para modificarla. Es fundamental entonces que el receptor entienda al proverbio como tal, lo que no resulta del todo fácil. Si el auditor no lo reconoce, no puede ser considerado un receptor, y la comunicación no alcanza su objetivo. Pero quien no lo conoce, puede reconocerlo por su estructura, por su ritmo, o por la frase que lo precede o lo sigue, señalando que se trata de una sabiduría ancestral.

El hecho de que existan proverbios que se opongan frontalmente a otros no convierte a este género en banal, como creyera Alfred de Musset. Tal oposición permite entender que toda verdad es relativa, que lo que resulta verdadero en un contexto social y en una situación determinada, puede no serlo en otros contextos y situaciones. El discurso del poder se presentó siempre como verdad única, incontestable, y lo que quieren decir los proverbios es que la realidad tiene más de una cara, y que en vez de quedarnos con la interpretación más lata y primaria debemos indagar la complejidad de los sentidos, hasta llegar a esa zona fronteriza en que la verdad deja de ser verdadera, tal como lo hacen el arte y el pensamiento profundo. O sea, que no hay verdad que no posea un cono de sombra. La circunstancia de que estos dichos populares constituyan lugares comunes no los priva de valor filosófico ni de belleza.

En este florido campo de los adagios, sentencias, máximas y juegos verbales la cultura ilustrada y la popular comparten sus creaciones de un modo que no se repite en otros terrenos del arte y el pensamiento. Cuando alguien proclama



“Los antiguos dicen”, nadie preguntará de qué ancestros se trata, si eran del campo o la ciudad, letrados o analfabetos. Lo único que cuenta aquí es el valor de la palabra, no su origen, el que por otra parte rara vez podrá ser precisado.

No obstante, no se puede interpretar esto como que el proverbio sea una zona en la que se concilian las clases sociales. Estas pueden, sí, comulgar en buena parte de ellos, pero quedará siempre una franja contestataria, que suele coincidir con la visión más profunda de la condición humana, donde el proverbio trasciende los juegos del lenguaje para tornarse altamente sentencioso y reflexivo. Desde la sociología de la literatura y la antropología se ha criticado la costumbre bastante generalizada de analizar los proverbios como un texto separado de su enunciación social, de sus formas de utilización concreta y el discurso que lo acompaña. Trasladarlos a otros contextos sin tomar en cuenta estos aspectos implica de hecho una resemantización que nos aleja de su sentido original. Y por esta vía, también, lo que se creó para cuestionar un tipo de opresión puede ser neutralizado políticamente, leído como una metáfora sin destinatario, que se complace en sí misma, en el puro gusto de decir. Se habla por eso de situación de origen y situación de empleo, a fin de establecer una dialéctica entre ambos polos. A veces se modifica la situación de origen para ajustar el proverbio a una nueva situación, a la que se quiere criticar con las armas prestigiosas de la tradición. Otras veces, por el contrario, se lo emplea en situaciones nuevas, desactivando su vieja carga contestataria para afirmar solo el aspecto estético o abrir el cauce a otro tipo de risa, a la risa idiota y no filosa. Como el poder suele ser superficial y serio, las armas con las que el pueblo lo combate son la profundidad y la risa. Cuando los juegos de la palabra queman, desmantelando los pomposos tinglados de la dominación política y religiosa, estamos ya ante el fuego de la palabra, ante metáforas a menudo enigmáticas pero que no dejan de revelar no solo la ambigüedad de lo real, sino también la falsedad del poder.

Desde el punto de vista estructural, el proverbio se compone de dos secuencias relativamente simétricas (se subraya por eso su carácter binario) y a menudo ritmadas por un juego de aliteraciones, asonancias o repeticiones, donde el sentido surge como efecto de un paralelismo o de una oposición. Por su brevedad, la fuerza de las imágenes a las que apela y sus numerosos recursos estilísticos, se fija con facilidad en la memoria. A su vez evidente y enigmático, conforma una obra de arte en miniatura, que fortalece el ethos social en los sectores populares y suscita la admiración de quienes exploran su sabiduría y su estética desde la cultura ilustrada.



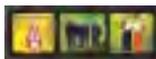
Por lo común, el proverbio no se propone emular el rigor de la ley ni se postula como un dogma inquebrantable. Por eso no apela normalmente a una imagen acabada, sino que pone en contacto dos o más imágenes, confiando en la capacidad de las mismas de instituir un sentido. O sea, mediante la asociación de ideas activa los mecanismos del pensamiento. Su intención es transmitir una experiencia antigua a quien quiera oírla, y no suplir a la ley. A pesar de su valor universal, tal experiencia se presenta como regionalizada, y expresa por lo tanto una racionalidad anclada en un territorio, o más precisamente, en un sistema simbólico específico. En esto no cuenta su origen, pues cuando llega de otra parte es legitimado por la vía de la adopción, la que suele incluir una adaptación y una resemantización.

A menudo los proverbios tienen una función más lúdica y catártica que social, al producir un relajamiento de las tensiones generadas por el rigor de los códigos sociales. Además de ayudar a resolver una situación conflictiva trayendo a colación la sabiduría de los antiguos, sirven para ejercitar la memoria, enriquecer el vocabulario, facilitar el aprendizaje al fijar conceptos en los niños y jóvenes y mejorar su articulación de los fonemas de la lengua.

Por su carácter simbólico, los proverbios, como se dijo, son polisémicos, pero su polisemia se restringe y hasta desaparece en el marco de la situación concreta en que se emplean, tanto social como cultural. Cada cultura jerarquiza los objetos y las conductas de un modo particular, no homologable al de otras. Elementos cargados de significado en un ámbito pueden no tenerlo en otro, y en esto radica la mayor dificultad de las transferencias.

Los griegos llamaban *paremia* a estas fórmulas lapidarias, y hoy se denomina paremiología a la disciplina que estudia los proverbios. Ésta comenzó a desarrollarse en Europa en base a los ejemplos y tradiciones de la cultura occidental, pero en los últimos años se dio un notable avance de la paremiología africana, que abre nuevos puntos de vista y permite una confrontación. En América Latina el tema ha sido menos estudiado en sus aspectos teóricos, aunque no faltan importantes recopilaciones de proverbios, llamados aquí por lo común “refranes”, palabra que proviene del francés “refrain”, y que significa estribillo, cantinela, o sea, algo que el proverbio no es con exactitud.

No resultaba fácil distinguir entre refranes, proverbios, adagios, sentencias, aforismos, preceptos, máximas o apotegmas. Tampoco, en muchos casos, diferenciar lo que es un simple giro o modismo del lenguaje de lo que sería ya un



refrán, indeterminación que nos alienta a descender aún más a la raíz formula-ria del lenguaje y poner una simple muletilla de uso común en una misma lista en que encontraremos verdaderos proverbios de una gran sabiduría. Es que de un modo u otro, todos juegan el mismo papel gestáltico al que nos referimos al principio. Si ya de por sí el proverbio es, como vimos, la más sintética de las composiciones literarias, se recomienda adoptar en su abordaje un enfoque aún más minimalista. Rubén Pérez Bugallo divide su refranero de la provincia de Buenos Aires en Paremias comparativas de igualdad, Paremias comparativas de superioridad, Paremias comparativas de inferioridad, Giros, modismos y frases refranescas y Frases atribuidas a determinadas personas o estereotipos humanos.

Las adivinanzas

Las adivinanzas están lejos de ser un simple entretenimiento infantil, por más que posean la virtud de sumergirnos en la magia de esa edad y deleiten a los niños. Tienen toda la sutileza de la metáfora, y comulgan en consecuencia con la poesía. Lo que las caracteriza es ser un enunciado alegórico, breve y generalmente rimado, de una idea, cosa o acontecimiento. Prefiere siempre el camino intrincado, elíptico, al recto, poniendo así a prueba el ingenio del receptor y su sentido de orientación mental, hasta el punto de que lo más frecuente no es acertar, sino equivocarse en la solución, por lo que se presentan como verdaderos enigmas a resolver.

Al parecer, se habrían originado en el Antiguo Egipto, de donde pasaron a los hebreos y se extendieron a la India. Atraída por la fama de Salomón, la reina de Saba quiso conocerlo y lo consiguió tras una fastuosa expedición. Mas para poner a prueba el talento del rey filósofo, le presentó varias adivinanzas. Salomón acertó todas las respuestas, y la reina, maravillada, le dijo que su inteligencia superaba a su fama.

Los griegos llegaron a tener una gran afición por ellas, hasta el punto de incorporarlas a su mitología, como el caso de la Esfinge que aterrorizaba a Tebas, y que fue vencida por Edipo. Cuando éste le dio la respuesta adecuada, se quitó la vida. Los romanos también las cultivaron, y grandes poetas como Virgilio se ocupaban de ellas. Para el pueblo era una diversión edificante, que agudizaba el ingenio.

La adivinanza fue muy usada en las cortes europeas, en las que incluso se recurría a filósofos para incrementar su densidad conceptual. Eran verdaderos

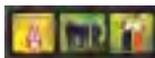


exámenes de capacidad, en los que se demostraban no solo conocimientos, sino también aptitudes psíquicas. Otras veces se suponía que si la verdad estaba de parte del interrogado, éste debía acertar, pues los dioses no dejarían de iluminarlo. De ahí que no acertar podía costar la vida, como surge de numerosos relatos. Esas respuestas contienen la esencia del saber humano, al igual que el proverbio. Las adivinanzas daban así lugar a verdaderos duelos, en los que se podía perder todo, desde la mujer amada a la vida. Un monarca podía quedar reducido a vasallo como resultado de su derrota en una de estas justas de agudeza mental.

En *Las mil y una noches*, libro máximo de la literatura árabe, que recoge antiguas tradiciones persas y de otros pueblos de Oriente, muchas de ellas preislámicas, son frecuentes las adivinanzas, que se presentan bajo la forma de enigmas que desafían la sabiduría y la inteligencia del requerido. En un tiempo en el que el discurso científico estaba lejos de haber definido claramente su método y se confundía con el literario y filosófico, todo abordaje al saber acumulado tenía algo de enigmático, de críptico, pues no había una única respuesta establecida para cada pregunta, y en muchos casos la respuesta se presentaba como un tanto subjetiva, por ser también un tanto subjetiva la pregunta.

La adivinanza tiene asimismo arraigo en África y Oceanía, tanto en los medios cultos como populares. Por su espesor simbólico, cumple en muchas culturas una función mágica, pues el enigma se utiliza como recurso para suscitar el favor de los espíritus. Las palabras que constituyen el enigma, pronunciadas en determinadas circunstancias, asumen el papel de verdaderos conjuros por medio de los cuales el hechicero o sacerdote manipula a las potencias del bien y del mal. En África fueron incluso incorporadas a los ritos fúnebres. Por razones mágicas, se alude a menudo al objeto tabuado por medio de fórmulas enigmáticas.

No se puede soslayar el papel pedagógico de la adivinanza, pues lleva a indagar en los atributos de un ser para buscar los elementos semánticos que llevarán a la solución, lo que desarrolla la conciencia analítica. La adivinanza posee la esencia del juego, fundamental en la infancia, y que en el adulto potencia ese sentido lúdico que es inseparable del arte y de la amplitud de espíritu que caracteriza al humanismo. Y aunque de hecho, como se dijo, la adivinanza es una fórmula, muchas de ellas suelen comenzar con una fórmula más breve, cuya única función es crear un clima propicio, como decir, por ejemplo, “Veo, veo. ¿Qué ves?” o “Adivinanza, adivinanza”.



El culto a la adivinanza tenía aún una gran vigencia en la España del Siglo de Oro, y de ahí ese acervo llegó a América, como parte de una poética de gran valor. El indígena andino poseía enigmas y juegos de ingenio, por lo que ambas tradiciones se imbricaron, como se lo puede observar en algunos cuentos de *Las mil y una noches argentinas*, de Juan Draghi Lucero. Los mapuche cultivan este género con gran entusiasmo hasta el día de hoy, llamándolo *cuneo* o *koneu*. Quienes se especializan en ellas son llamados *koneufe*. También los guaraníes las utilizaron, y su comienzo no difería mayormente al parecer de las de los quechuas y mapuche.

Es que desde el punto de vista estructural las adivinanzas o enigmas no tienen rasgos diferenciales en las diversas partes del mundo, y tanto en la antigüedad como en los tiempos modernos. Hay en ellas una música peculiar, un acento misterioso, cierta reminiscencia infantil que nos sumerge en el tiempo inicial, en nuestra propia mitología personal, al igual que el cancionero y la narrativa infantiles. En los cuentos maravillosos que circulan en América son harto frecuentes los enigmas, que los héroes deben develar para obtener el amor de una muchacha, una gracia o bien, o para salvar su vida. La adivinanza se halla no solo emparentada con el cuento, sino también con la leyenda y el mito.

Lehmann-Nitsche divide su recopilación de adivinanzas rioplatenses en 16 grupos, a saber: Biomórfico, Zoomórfico, Antropomórfico, Fitomórfico, Poikilomórfico, Comparativo, Descriptivo, Narrativo, Aritmético, Parentesco, Criptomórfico, Homónimo, Burlesco, Doctrinal, Artificial y Erótico.⁴⁸ Ismael Moya va más lejos en su pretensión clasificatoria, dividiéndolas en 33 categorías, como Universo en general, El mundo sideral, Los fenómenos físicos, La religión y sus ritos, El hombre y su cuerpo, El mundo vegetal, El mundo animal, etc.⁴⁹ Pero tal vez sea mejor eliminar en las recopilaciones que se encaren todo intento de sistematización, para no someter a las adivinanzas a esquemas racionales, de carácter científico, y poder leerlas como textos literarios que se suceden con el mismo bello desorden con que se dan en el calor de la oralidad.

48 Robert Lehmann-Nitsche, *Adivinanzas rioplatenses*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1911, Tomo VI de folclore Argentino.

49 Ismael Moya, *Adivinanzas criollas*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1949.



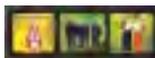
Otros géneros epigramáticos

Hay otros géneros epigramáticos, de menor cultivo, que parecen perseguir un propósito distinto al puramente literario, aunque a menudo terminan cristalizando en obras de un alto valor poético. En primer lugar estaría el *conjuro*, poemas a veces largos y de estructura acumulativa, cuyo destinatario puede ser Dios u otros seres sagrados. La palabra se carga en ellos de fuerza mágica, pero no se trata de la simple fascinación que puede suscitar una obra de arte, sino una fórmula que busca alejar un mal que se considera inminente o posible. Defenderse de los espíritus malignos es una de sus principales vetas, pero también se usan para sortear los peligros de la naturaleza, como los conjuro para combatir el granizo, fórmula que se repite en ocasiones doce veces para obtener resultado.

Así como el conjuro trata de evitar un mal, la *oración* pide un bien, y por lo tanto persigue asimismo un objeto distinto al literario, aunque siempre está presente en ellas, la idea de que las bellas palabras tienen más probabilidades de ser escuchadas que los balbuceos desarticulados. A Dios también le gusta la buena literatura, como lo muestra el estilo metafórico que imprimió a *La Biblia*.

Otro uso mágico del lenguaje es el *ensalmo*, que atribuye a la palabra un poder curativo a menudo inmediato, o casi. Se lo considera, al igual que el conjuro, como una “superstición”, aunque tal vez no sea más que nostalgia de los tiempos iniciales, cuando el poder de la palabra era infinito, como que Dios creó el mundo con solo nombrarlo, y Cristo hizo sus milagros con puras palabras, no con gestos y escenificaciones rituales.

El *pregón* popular, otro género que podemos incluir aquí, no constituye un uso mágico del lenguaje, aunque su fin último no es literario, sino práctico, utilitario: anunciar que se vende algo. Pero este mensaje se ve potenciado por la descripción de circunstancias existenciales o recursos estéticos que procuran dotar a las palabras de eficacia. O sea, la literatura se pone aquí al servicio expreso de la vida, aunque en verdad siempre, por más que no se atine a saber cómo, ella está a su servicio.



Los personajes

Sin personajes pueden haber “textos”, pero no relatos, una historia. Los personajes son los agentes de la acción, los sujetos a los que se vinculan los verbos. Para Aristóteles la noción de personaje es secundaria y está sometida al concepto de acción, desde que puede existir una fábula sin caracteres, pero no caracteres sin fábula. Tal criterio es aceptable cuando se trata de personajes planos, es decir, sin caracterización psicológica ni mayor complejidad, lo que los hace univalentes y sustituibles. El deber del héroe de la epopeya es actuar, no formularse preguntas. Tal acción confirma su sencilla identidad, no la construye ni la modifica, ya que ésta no puede sufrir mutaciones de ningún orden, ni siquiera con el paso del tiempo: los que son jóvenes y hermosos no pueden nunca envejecer, porque eso sería someter un paradigma a las miserias de la historia. O sea, el personaje plano es un personaje tipo, sin profundidad. Porta valores fijos, definidos por su mundo cultural, por lo que aparece caracterizado de una vez para siempre. Cada personaje lleva inscripto su carácter moral, y los cambios, si los hay, no son más que una inversión o sustitución de roles (por ejemplo el amigo que traiciona); no se apoyan en un proceso mental.

Se podría decir que la caracterización psicológica y la apertura de la dimensión de profundidad se inicia en Occidente con el drama griego. Si comparamos a los principales héroes de Homero con los personajes de las tragedias de Eurípides –Efígenia y Orestes, por ejemplo–, resulta fácil observar la mayor complejidad de estos últimos, en los que aparece ya la angustia interior. Los personajes homéricos, en cambio, no son más que auténticas máquinas de guerra, cuyos sentimientos casi no se modifican en el curso de la epopeya, y tampoco su conducta. En el drama griego, lo que determina el destino de los personajes es su voluntad, la pasión inscrita en su carácter. De este último, y de los fines que se proponen, dependerá el orden de los acontecimientos. Virgilio (70-19 a.C.) irá más allá del drama griego, al insuflar a sus personajes toda la compleja psicología de un ser humano, con sus incertidumbres y desalientos, lo que es impropio del género épico. Esto, lejos de apañarse, resulta destacado por la técnica narrativa, que no es en tercera persona. El relato se hace desde un yo conmovido por las peripecias que ha vivido. Desde el comienzo se establece cierta intimidad entre el lector y el héroe, quien se dirige a aquél casi personalmente, hasta el punto de que esta intimidad inicial impregna el resto del relato. Su interés por la dimensión psicológica permite a Virgilio superar el maniqueísmo propio de la

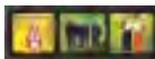


epopeya, y contribuir, junto con Ovidio, al desarrollo de la instropección, a la que luego San Agustín (354-430) dará la fuerza de un método.

“Personaje redondo” es para Walter Ong el que nos sorprende con sus hechos y posee la fuerza de la vida, por lo que no se lo puede encerrar en un estereotipo. Tal personaje se desarrolla en la época de Shakespeare con el teatro isabelino, que define los caracteres con tal precisión, que se proyectarán en el tiempo como grandes paradigmas culturales. Serían los casos de Hamlet, de Otero, del Rey Lear, de Macbeht. Podría afirmarse que la novela moderna se construyó sobre estas bases, al abandonar toda concepción maniquea, univalente, de los personajes y optar por la polisemia y la ambigüedad de sus construcciones. La consistencia psicológica hace que el personaje deje de ser el mero agente de una acción y quede homologado a un individuo que piensa y siente, como si tuviera un ser preconstituido, independiente del relato. Este “personaje-persona”, como lo llama Roland Barthes, reina en la novela burguesa. En *La guerra y la paz*, por ejemplo, Nicolás Rostov es un muchacho leal, valeroso y de carácter ardiente, así como el príncipe Andrés es un aristócrata desencantado. Lo que luego les sucede vendrá a ilustrar su personalidad, no a construirla.

Los personajes de las narraciones orales compensaban en cierta forma la simpleza de su carácter con acciones exageradas hasta lo inverosímil, lo que para Ong es también, o sobre todo, un recurso mnemotécnico. Los héroes son sacados así de la vida corriente y situados, mediante hipérboles, en el espacio de los grandes arquetipos. Los que no son fuertes, hermosos, inteligentes y capaces de realizar las más temibles hazañas no merecen entrar en el mundo mágico de los relatos. Lo que la cultura prestigia no es lo humano, sino lo sobrehumano, lo excepcional. Se podría decir que se trata de una regla universal, que aún tiene plena vigencia en las tradiciones narrativas del mundo periférico.

La humanización del personaje fue obra de la novela moderna europea, realizada sobre la brecha abierta, como se dijo, por el teatro griego e isabelino. Este paso implica sacrificar la acción al conflicto interior, o buscar un equilibrio entre éstos, como en los casos de Conrad y Stevenson. La acción deja ya de convalidar meramente una identidad dada *ab initio* y se convierte en el elemento primario de la construcción de la identidad, por las opciones previas que implica y los compromisos que genera. Se registra también una huida de los personajes capaces de realizar prodigios, o se utilizan los paradigmas para describir vidas anodinas, sin nada excepcional, como las de Bloom y su mujer en el *Ulises* de Joyce. En la literatura moderna abundan así los personajes enfermizos, quebrados



por la represión, el fracaso de su deseo y el derrumbe de las grandes causas por las que lucharon. En la obra de autores como Kafka, Beckett, Thomas Pynchon y Peter Handke encontramos personajes deliberadamente aplanados, reducidos a los aspectos más exteriores de la conciencia, lo que lleva a sacar la atención de ellos y ponerla en el mundo absurdo en el que se debaten. Es decir, la visión de profundidad en la existencia humana se logra aquí mediante la descripción de mecanismos no reductibles a la psicología de los personajes, y ni siquiera observables en ella. El Señor K es un hombre sin atributos, al igual que el personaje de la célebre novela de Musil, y ni siquiera posee un nombre propio.

Tales tendencias de la literatura moderna llevaron a Tomachevski a afirmar (aunque luego él mismo atenuó este punto de vista) que el héroe no es casi necesario a la historia, ya que ésta, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente tanto de él como de sus rasgos característicos. Todorov niega la validez de este aserto para la literatura occidental clásica que se extiende de *Don Quijote* a *Ulises*. Los personajes y sus caracteres seguirán siendo necesarios en las historias que se narran, aun cuando se los reduzca al papel de meros actantes. Roland Barthes afirma sin titubeos que no existe en el mundo un solo relato sin “personajes”, a al menos sin “agentes”. Incluso los intentos de descaracterizar a los personajes, como el de Kafka, no apuntan a destruirlo, sino a despersonalizarlo, como parábola de una modernidad que también despersonaliza al hombre. Por otra parte, tales obras hallan su sentido en el marco del proceso histórico de la literatura, en el que se presentan como novedosas y atípicas, algo que vale como excepción pero no como norma. Es que al desaparecer los caracteres la literatura dramática se torna casi imposible, pues no habrá ya forma de registrar la modificación de éstos producida por las relaciones entre los personajes.

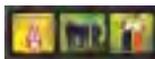
Si incorporamos al análisis las tradiciones orales, el concepto de personaje —o sea, de sujeto que tiene a su cargo la acción del relato— debe incluir tanto el orden sagrado como, en el otro extremo, los animales que ponen en escena pasiones, actitudes e intereses humanos. En el orden sagrado se debe comenzar por los dioses principales, los que a menudo no son descritos físicamente, de lo que cabe inferir que en su estado “natural” poseen una forma humana o son solo espíritus, capaces de manifestarse bajo distintas apariencias. Si se les da una forma humana fija, ésta adoptará rasgos arquetípicos sobresalientes e incluso extraordinarios. En algunos casos pueden llegar a tener la forma de un animal, como ocurre con el Aguará-Tunpa o Zorro-Dios de los chiriguano, deidad maligna antagónica a Tunpa, y también con el Ajuntsaj o dios Carancho de los wichí



del Chaco argentino, que no son dioses secundarios ni simples personajes míticos, y su forma no resulta de la amalgama de dos o más especies, como sería el caso del Kai Kai Filu de los mapuche, descrito como mitad caballo y mitad cu-lebra. Recuérdese que los antiguos egipcios adoraban a perros y gatos como encarnaciones de la deidad.

Es preciso distinguir a los dioses no caracterizados en lo físico o definidos como principios abstractos e invisibles de los simples espíritus. En el esquema evolucionista de Tylor, éstos serían los ancestros de los dioses. Los espíritus tienen un nombre genérico, y por esta misma razón una personalidad indefinida. Los dioses, por el contrario, poseen un nombre propio y una personalidad definida, aunque sean invisibles. Sin embargo, ambos pueden, según su arbitrio, asumir una forma humana, animal o vegetal, e incluso animar lo inanimado. En los simples espíritus, toda forma es asumida con un carácter fugaz, adecuado a la coyuntura de un relato, mientras que los dioses suelen realizar encarnaciones estables: son los personajes divinos (o divinizados), que vienen al mundo con una misión histórica que los justifica, y no tan solo a vivir la vida, a experimentar la humanidad. Tal encarnación puede darse mediante una aparición súbita en el escenario humano, sin parto alguno, o bien nacer del vientre de una mujer fecundada por un dios. Cuando nace de mujer, deberá luego crecer hasta alcanzar la edad de la acción, y realizada ésta, regresar al mundo de donde vino o morir como un hombre, aunque esto último no es frecuente. La madre del dios suele tener un origen regio o aristocrático, pero también puede ser de humilde origen. La religión quechua distingue entre seres divinos que no afectan en forma directa la vida de los hombres, que son los del *hanaq pacha*, y otros que sí intervienen en ella, los *apus* del *kay pacha*, con los que es preciso tener especial cuidado. Estos últimos podrían asimilarse a los espíritus, y su misión sería cumplir roles de menor cuantía que los dioses desdeñan. Si los dioses, tanto principales como secundarios, se involucran por completo en la vida cotidiana de su gente, la función de los espíritus decae y puede incluso casi desaparecer, como en la religión griega.

Hay casos en los que la deidad se posesiona de un ser humano durante un tiempo limitado, asemejándose en esto a los simples espíritus: es lo que hacen los “orixás” o “loas” de los cultos de origen yoruba-dahomeyano. La personalidad del poseído queda entonces en suspenso hasta el final del trance, ya que todo lo que diga o haga se considerarán palabras y acciones del dios que se ha alojado en su interior. Según Frazer, la noción de un “dios-hombre” o de un ser humano dotado de poderes sobrenaturales pertenece esencialmente al período



más primitivo de la historia religiosa, en la que dioses y hombres eran todavía como seres casi de la misma clase. El hombre primitivo atribuiría al dios corporizado los poderes sobrenaturales que él mismo se arrogaba, aunque en un grado mayor, sin encontrar mucha diferencia entre un dios y un hechicero poderoso.⁵⁰ Es que tampoco existe una ley natural clara, como la que heredamos del Siglo de las Luces, que permita saber a ciencia cierta cuándo se pisa el terreno de lo sobrenatural o se infringe esa ley. Las grandes religiones se ocuparán luego de abrir un abismo entre hombres y dioses, aunque éste nunca llegará a ser infranqueable, como surge del análisis del imaginario popular, e incluso de la experiencia histórica de culturas que en modo alguno pueden ser tildadas de primitivas. La misma Europa divinizó a sus reyes, y no solo en épocas remotas. El Dalai Lama de Lhasa era considerado como un dios vivo, cuyo espíritu renacía a su muerte en otra criatura igualmente divina, por lo que no pierde su condición de tal. La tesis de Frazer naufragaría en la India, donde aún hoy existen hombres divinizados, sin que eso nos autorice a hablar de la subsistencia de una “mentalidad primitiva”.

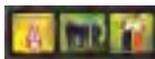
Los dioses secundarios resultan a menudo difíciles de separar de los que llamamos simples personajes míticos. Los dioses principales son los grandes creadores y destructores de la religión de un pueblo, los que juegan los roles protagónicos más destacados en el orden cultural, pues sin ellos el mundo no hubiera existido. Los dioses secundarios pueden tener también una función creadora, aunque en esferas subalternas. Sin ellos, el mundo no sería tal como es, pero de todas maneras existiría. Los personajes míticos pueden tener un propósito puramente ético —es decir, como paradigma de comportamiento—, pero a menudo se los relaciona con el origen de determinadas cosas, costumbres y descubrimientos. Se los llama entonces héroes “civilizadores” o “culturales”, y vendrían a completar la creación original en aspectos que los dioses creadores descuidaron. No se debe confundir al dios civilizador con el héroe humano que se aventura en el mundo de los dioses en busca de algo de lo que su pueblo carece. El primero se mueve desde la altura de su poder, mientras que el segundo parte del orden cotidiano y va accediendo con su acción a la zona de los prodigios sobrenaturales. Se enfrenta así con fuerzas fabulosas y las vence, pero no para quedarse entre los dioses, sino para volver al sitio del que partió y beneficiar a los suyos con los frutos de su gesta. En cuanto a su representación formal, vale en líneas generales con los

50 Sir James Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE, p. 123.



dioses secundarios lo dicho respecto a los dioses principales. Señalaba Frazer que tanto los dioses principales como secundarios no están restringidos a departamentos delimitados de la naturaleza. Aunque lleguen a presidir algún dominio especial, no quedan confinados a él. Se podría decir que su poder es amplio, casi total, mientras que los simples personajes míticos tienen por lo común delimitada su acción a una determinada esfera, fuera de la cual su poder es relativo o nulo. Tal recorte de poder está diciendo de algún modo que hay una fuerza superior que lo regula, personificada en los dioses.

Al hablar de los dioses y personajes mitológicos es preciso detenerse en las ideas de bien y mal, presente en casi todas las religiones. Así, los impulsos ligados a un ideal de bondad y pureza (variables de una cultura a otra) cristalizan en deidades benignas, que forman con las del mal oposiciones binarias, un antagonismo cósmico que moldea el destino del mundo. Aunque a veces la lucha parezca sin cuartel, ambos principios se complementan, en la medida en que todo conflicto prolongado crea dependencias, teje redes solidarias que integran a los contendientes en un mismo sistema. Esto es necesario, porque sin oposición no puede haber identidad. En lo estético, el bien se asociará a la belleza y el mal a lo que la cultura considera monstruoso, temible o despreciable. En lo ético, el bien representa la conducta ejemplar establecida por la cultura, y el mal la conducta desviada que procura arrastrar hacia la transgresión y la perdición. Pero este principio general no suele funcionar en la práctica con total claridad, de modo taxativo. O sea, la separación de poderes y funciones casi nunca es absoluta. La guerra no puede ser a muerte, desde que ambas partes comulgan en un mismo espíritu, en una naturaleza única. Ambos principios no solo establecen treguas y se reconocen territorios en una especie de acuerdo de caballeros, y aun de pactos más formales, sino que intercambian métodos operativos. Dioses creadores y benignos resuelven de pronto aniquilar a la humanidad, y lo hacen con una saña o una despreocupación que estremecería a un demonio. En el lado opuesto encontramos a menudo demonios volubles que, cediendo a una promesa, una tentación o a la vanidad del culto, resuelven beneficiar a un mortal, ayudándolo a salir de un trance difícil o a obtener éxito en una empresa sin pedirle el alma en cambio. Es que al final se impone la dialéctica de lo real, una síntesis que va de lo abstracto a lo concreto, situando tal lucha en la naturaleza humana y en la esfera de lo cotidiano. Y esto sin contar que hay mitologías en las que la relación entre el bien y el mal es secundaria o casi no existe, como en el caso de la griega, tan cara a Occidente. En ellas los



dioses se hacen a semejanza de los hombres, con todos sus apetitos y pasiones. Son así capaces de amar y de odiar, de crear y destruir lo que les disgusta, de sentir celos, envidia y deseos carnales nada moderados, de matar a sus enemigos y a los que estorban de algún modo la concreción de sus designios. También entre los dioses africanos se dan estas pasiones. En tales órdenes divinos, no importa tanto saber si un dios se dedica al bien o al mal, ni en qué medida, sino el paradigma que representan y el dominio en el que ejercen su poder, el que con frecuencia puede ser disputado por otro dios ansioso de acrecentar el suyo. Lo que en principio se advierte es que las castas sacerdotales y los shamanes y brujos poderosos se esfuerzan en separar de un modo radical las ideas del bien y del mal, a fin de situarse en un polo de la dialéctica y negociar desde allí con los fieles, pero éstos tratan siempre de hacer a los dioses y demonios a su imagen y semejanza, por lo que el bien y el mal pueden convivir en un mismo personaje, aunque en combinaciones variables. Se podría decir entonces que los dirigentes religiosos piensan a los seres sobrenaturales según sus puntos de vista e intereses, mientras que los pueblos los experimentan según los suyos, y los humanizan para poder hablar con ellos en un pie de igualdad y establecer una relación no mediada por los sacerdotes y shamanes, en la que les comunicarán sus miedos y esperanzas, les pedirán gracias y protección, ayuda para asimilar sus atributos y ceñirse a la conducta propuesta como ejemplar.

Frente a tal ambigüedad, más atinado sería hablar de seres predominantemente benignos y predominantemente malignos, y no de puristas y obsesivos personajes del bien y del mal. Hay veces en que está normado cuándo la deidad hace el bien y cuándo el mal: sería el caso de un dios que instituye un orden ético y castiga a los transgresores, así como premia a los obedientes. Otras veces –lo que es bastante común entre nosotros– todo parece quedar librado a un capricho impredecible de la deidad, a razones inescrutables que el hombre no trata de inteligir, y menos de discutir. La conducta del personaje puede variar también con la hora, como sería el caso de la Yacumama o Madre del Agua de los diaguitas, quien protege al hombre a la luz del día, pero al caer la noche asume las características de los seres maléficos, sin que exista más motivo para explicar esta mutación que el viejo terror humano a las tinieblas, que vuelve sobrecogedores en la oscuridad, espacios y seres a los que no se teme durante el día. A menudo, elementos que la cultura considera muy valiosos provienen de seres malignos, como sería el caso del mito chorote que narra el origen del tabaco: dicha planta nace de las cenizas de una mujer canibal que había depredado una aldea, a la que dos shamanes lograron matar.



El relato popular se arma a menudo sobre personajes legendarios, que inspiran temor por el peligro que representan, pero no parecen pertenecer al mundo sagrado ni lo comprometen con sus acciones, las que no responden a menudo a un objetivo ético. La tarea de castigar a los transgresores queda por lo común a cargo de los dioses, aunque hay excepciones. La defensa de determinados valores de una cultura estaría indicando ya cierto anclaje en una religión. Sería el caso del Pombero, del área cultural guaranítica, que se ocupa, entre otras funciones, de proteger a los pájaros de las depredaciones de los niños. Aunque en castigo por esto puede llegar a matarlos, no se lo considera un ser maligno.

En cuanto a su aspecto físico, estos seres legendarios parecen ser el campo más propicio para desplegar el imaginario social del horror. Las acciones terribles son así ligadas a una forma monstruosa, que combina distintos elementos de la naturaleza y a menudo hasta suma, para extremar el efecto, algún rasgo humano.

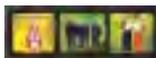
Otras veces estos seres legendarios toman una forma humana no mezclada con rasgos animales, pero incorporan elementos exagerados, disminuidos o añadidos para destacar su carácter anormal, y por lo tanto monstruoso.

Con frecuencia estos seres legendarios tienen forma de animales conocidos, aunque con algunos rasgos exagerados para hacerlos más temibles.

Otras veces el imaginario popular combina elementos de dos o más animales conocidos.

Por último, hay seres legendarios con forma vegetal, como el Petey del área guaraní, que se asemeja a un tronco cubierto de pelos (o sea, se suma aquí un elemento animal a su condición vegetal).

La literatura popular es rica en relatos protagonizados por animales comunes, es decir, carentes de todo aspecto legendario y sobrenatural. Dichos personajes reúnen las cualidades consideradas prototípicas de su especie, aunque casi siempre se destaca una virtud o un defecto para marcar el símil con una actitud humana. Porque en definitiva, todos estos cuentos deben leerse como una parábola de la vida social, en la que se ve al débil burlar o vencer al fuerte, aunque no siempre la razón, la justicia y la ética están de su lado. Así, por ejemplo, en el ciclo de Juan el Zorro éste burla a su tío, el Tigre, acostándose con su compañera, que es su tía. O sea que a menudo los cuentos de animales no son paradigmas de conductas a seguir, sino concesiones que se hace la cultura en función de la risa. Los cuentos de animales con una clara moraleja no



abundan en la literatura popular americana, que prefiere tomarlos como espacio para el divertimento y la transgresión del orden social. De ahí que se deba ser muy cauto al llamar fábulas a nuestros cuentos de animales, los que aún en los casos en que prescriben una conducta ética, justa, carecen de una clara intención moralizante, la que es, sí, patente en los relatos en que aparecen los seres sobrenaturales. Cuando éstos entran en escena, es casi siempre para establecer o reforzar el orden normativo.

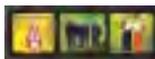
Los cuentos populares que tienen por protagonista a un árbol son escasos, aunque es común en los mismos que las plantas, y en especial los grandes árboles, dialoguen con los personajes. Pero su intervención, salvo excepciones, es fugaz, secundaria, desde que se limita a transmitir información o dar protección, solidarizándose así con los personajes humanos o animales. Para los bororo, las plantas eran antes seres pensantes, y el hombre podía hablar con ellas en un lenguaje silbado. Un mito machiguenga presenta a las plantas como hijas de un dios, con el que dialogaban en una lengua incomprensible para los hombres. Se cree que en un tiempo remoto, antes de que aparecieran cometas en el cielo, los hombres pudieron también dialogar con ellas, pues eran casi como personas y se hallaban dotadas de lenguaje, aunque éste era primario y defectuoso, lo que dificultaba la comunicación.

También los seres inanimados, como las piedras, pueden llegar a cumplir una función semejante, sin convertirse por eso en verdaderos personajes. Muchas leyendas se refieren a los accidentes geográficos (ríos, lagunas, cerros, volcanes, etc.), pero por lo común se tratan de historias con personajes humanos, hombres y mujeres que defienden un ideal ético y al ser muertos o derrotados se convierten en ellos, como una manera de alcanzar la inmortalidad y resultar útiles a su gente. También suele ocurrir que esos personajes, tras derrotar a las fuerzas adversas, resuelvan, por tristeza o decepción, transformarse en un ser inanimado. Menos frecuentes son los casos en los que personajes éticamente valiosos terminan convertidos en un accidente geográfico por las fuerzas contraculturales, pues esto implicaría cosificar una derrota nada ejemplar, y cargar al elemento geográfico de connotaciones un tanto negativas. Los personajes malignos pueden ser condenados a asumir para siempre la forma de un accidente geográfico, pero en dichos casos éste es un elemento negativo para la cultura, una cosa o espacio temible por los males que encierra. Tampoco un personaje maligno puede convertirse por su propia decisión en un elemento natural considerado valioso, pues eso sería enraizar un bien en un mal. No obstante, hay excepciones.



Para varios grupos indígenas de América, tanto los animales, los árboles y frutos, las plantas y las flores como las montañas, ríos, lagos y demás elementos de la naturaleza que hablan y actúan en los mitos fueron personas en el *illo tempore*, o se consideran personas por un mecanismo que encarna los símbolos. Por esta razón los huicholes añaden al nombre del objeto natural el término *tewiari*, que quiere decir “persona”. Así, el agua pasa a ser en un relato la Persona Agua. En los grupos cazadores no se da por lo general una gran oposición entre el mundo animal y la sociedad humana, como lo pone de manifiesto la incertidumbre de los límites. En los relatos de los bororo del Brasil, los hombres entran sin dificultad en el mundo de los animales, pues la diferencia entre unos y otros es de naturaleza secundaria. Lo que más contribuye acaso a considerarlos seres semejantes es la creencia de que, al morir un hombre, su alma se encarna en un animal. Con frecuencia, observa Egon Schaden, los bororo –al igual que otros grupos selváticos– hablan de una transformación pasajera de hombres en animales, ya sea como castigo o por otras razones. Tal mutación temporaria es común en los cuentos maravillosos. Es también frecuente en las mitologías americanas la presencia de animales míticos que aportan a los hombres elementos culturales, lo que los convierte en héroes civilizadores.

Consideración aparte merecen el sol, la luna, las estrellas y constelaciones, a los que muchas culturas tomaron como dioses, desarrollando en torno a ellos ricas mitologías. Estos pueden permanecer en lo alto, con su propia forma, o encarnarse en seres humanos, como en el caso de las mujeres-estrellas, que toman la forma humana cuando quieren seducir a un hombre. Lo más frecuente es que se explique el origen de los astros mediante personajes humanos o deidades antropomorfas, que al final de sus andanzas por el mundo suben al cielo y se convierten en ellos. Aunque su naturaleza siempre será divina, no siempre se los adorará como a dioses. En su vida terrena, el sol y la luna (más divinizados que las estrellas) pueden haber sido una pareja (por lo común el hombre se convierte en sol y la mujer en luna, pero hay casos en los que el principio masculino queda representado por la luna, y el sol pasa a simbolizar lo femenino), o hermanos (Yasí y Kuaraky en la mitología guaraní), o simplemente personajes enfrentados, de signo opuesto, como son opuestos el calor y el frío, la noche y el día, la luz y la sombra. Las estrellas, en cambio, están casi siempre asociadas al principio femenino, aunque tampoco faltan casos de niños y hombres que se convierten en estrellas, e incluso en constelaciones, como los cuatrocientos muchachos a los que mató Zipacná al salir del pozo, puestos como estrellas en el lugar de las Siete Cabrillas (que en maya se llaman Motz, montón), según el *Pop Wuj*.



Nos toca ahora hablar de los personajes que son seres humanos, es decir, no dioses, ni héroes míticos, ni seres legendarios sin apariencia humana, ni animales. Todo personaje principal de un relato literario, oral o escrito, puede ser llamado “héroe”, aunque solo en un sentido figurado de la palabra. Los griegos denominaron héroes a los grandes hombres divinizados, no por sus cualidades espirituales, sino por las acciones extraordinarias que realizaban, desplegando fuerza e inventiva en defensa de una comunidad agredida, o en guerras ofensivas que eran una respuesta a violencias ejercidas contra ella, o se legitimaban en última instancia con razones religiosas, políticas, económicas y culturales. O sea que la acción heroica, además de su carácter excepcional, debe tener un fundamento ético y traducirse en un bien para la sociedad. Esta base ética es lo que torna valioso el coraje del héroe. El coraje de los “malos” (guerreros enemigos, delincuentes y asociales) no puede dar lugar a una acción heroica, por más extraordinaria que sea. Ésta solo devendrá heroica si es reivindicada desde otra perspectiva, como sería, por ejemplo, el caso de Robin Hood, y también el de los maleantes muertos por las fuerzas del orden y luego canonizados por los sectores populares de América.

La forma de heroísmo más exaltada es la militar. Vimos ya que el héroe de la epopeya es un personaje plano, sin complicaciones psicológicas ni una identidad personal muy caracterizada. Lo que cuenta en él es su condición de ejecutor de hechos heroicos que de algún modo ponen en escena los argumentos de la cultura. “El héroe solo es acción, la acción lo hace heroico”, escribe Maurice Blanchot. “solo el acto es heroico, y el héroe no es nada si no actúa y no es nada fuera de la claridad del acto que ilumina y lo ilumina”.⁵¹ Esto, que vale para la epopeya clásica, se podría decir también de los héroes de los mitos, leyendas y cuentos populares, donde el héroe personaliza el sueño (o el deseo) colectivo. Se sacrifica para ello lo particular a lo general, o sea, deja de lado toda apetencia o anécdota infiel al paradigma que se quiere construir, aunque suelen con frecuencia filtrarse hechos que lo cuestionan. Por lo común el héroe (o la heroína) parece casado con la victoria, pero triunfa después de haber pasado pruebas muy difíciles. Las excepciones a esta regla son raras, y a menudo obedecen a una alteración voluntaria o involuntaria de un intérprete, o a que éste ha perdido u omitido el final de la historia. En Blida, Argelia, se comprobó que algunos narradores, para conmover a su auditorio, daban un final trágico a relatos que siempre tuvieron un final feliz.



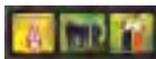
51 Maurice Blanchot, “El fin del héroe”, en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 572.



La novela psicológica es occidental y erudita en su origen, y cumple el proyecto burgués de privilegiar lo individual sobre lo colectivo. Esto no quiere decir que no existan, especialmente en la esfera del mito, personajes ambiguos, que junto a una función ética cumplen una función transgresora del orden social, cierta desacralización circunscrita a una esfera de la cultura y que se asocia a la risa. Pero de todas maneras, tales héroes, más allá de esta ambivalencia, no son afectados por conflictos morales. El Cufalh de los nivaclé puede, transformado en abuelo, violar a su nieta sin que le remuerda la conciencia, para salir luego a escarpelar a los tobas, enemigos de su pueblo.

Lo que inspira a los héroes clásicos es el espíritu trágico. Se entregan tanto a lo social, que no pueden atender sus necesidades personales. Deben así sufrir intensos fríos y calores agobiantes, hambre, sed, fatigas, y sobre todo sortear infinitos peligros en los que a veces dejan la vida, por pura vocación de justicia o por la libertad de su pueblo, sin esperar un resarcimiento que solo serviría para aniquilar su condición. Es que si el héroe se casa, se entrega a los placeres del amor y de la mesa, al cultivo de la amistad y de las artes, se acaba en cuanto tal, ya no interesa a nadie y hasta deja de cumplir con la intención paradigmática de la cultura que lo crea para anclar su origen y exaltar sus gestas.

El espíritu trágico se construye al tomar en serio los ideales y leyes de la sociedad. El héroe trágico no es jamás un marginal que busca burlar los paradigmas que a su juicio ya no funcionan, sino un valiente que se enfrenta a ellos y procura cambiarlos, aun al costo de su vida. Tampoco relativiza un problema para justificar una actitud prescindente. La libertad de sustraerse al orden social escabulléndose por las grietas que éste siempre deja no es más que ilusoria, ya que su ejercicio resulta culturalmente neutro, tanto para el héroe trágico como para el *ethos* comunitario en general. La huida no cambia nada, deja todo como está, y en consecuencia carece de sentido. Los paradigmas son importantes, porque solo se considera real, significativa, la acción que se ajusta a ellos. Pero los paradigmas no son eternos: lo que fue bueno y justo en un tiempo puede dejar de serlo en otro. La injusticia o caducidad de un paradigma suele patentizarse en el marco de un conflicto, donde lo transgresor puede llegar a proponer un modelo de conducta superior. Si el héroe percibe esto, no se pondrá del lado de la tradición agotada, sino que luchará por la imposición del nuevo paradigma. Éste triunfa al final, aunque a menudo la sangre del héroe, o su desdicha, debe abonar el cambio, conforme a la lógica del sacrificio. De acuerdo con esta concepción, es el rechazo de la verdad de una norma (o un mito), o su deliberada



transgresión, lo que marca el origen de la tragedia. Sería, entre otros, el caso de Antígona. Por medio de este mecanismo la cultura renueva sus fundamentos, ensambla los valores emergentes con los antiguos, para no perder vitalidad y eficacia.

Este héroe épico y trágico puede ser una mera ficción, pero lo más frecuente es que se vincule de algún modo a la historia de un pueblo. Si tiene un origen histórico, su destino casi seguro es alcanzar las alturas del mito, desde que es el mito lo que da a la historia un sentido trágico. Por eso alguien dijo que el mito es la última etapa en la construcción del héroe, y no la antesala de la historia, como creen quienes se empeñan en diferenciar la mentalidad “arcaica” o “primitiva” de la supuestamente lógica del hombre moderno, como si éste último no fuera también un animal simbólico. Mircea Eliade, dentro de un esquema un tanto evolucionista, sostiene que la mentalidad arcaica no puede aceptar lo individual y solo conserva lo ejemplar. Interpreta así como una carencia lo que es más bien expresión de un pensamiento no analítico, que privilegia lo simbólicamente verdadero frente a la verdad histórica. A veces esta sed de paradigmas no solo sacrifica en sus construcciones la exactitud de la historia, sino también a los mismos acontecimientos que inspiraron el relato, con lo que un pueblo termina actuando con el pasado como un novelista con su material. Pero mientras el escritor reconstruye la historia según pautas estéticas, el pueblo lo hace según ejes paradigmáticos, como si la única o la principal función de los acontecimientos históricos fuera actuar como disparadores de una imaginación poética ávida de símbolos que den sentido a la existencia. Se llega por esta vía al “absurdo” de que la historia verdadera es vista como ficción, mientras que el mito elaborado a partir de ella se erige como una verdad incuestionable. Lo más frecuente es que el mito conserve lo esencial de los acontecimientos, añadiéndoles detalles que completan su sentido o lo embellecen, porque en él, a diferencia de la historia, la poesía se arroga un papel destacado.

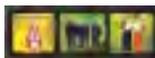


Las literaturas indígenas

La Contrarreforma, emulando a la Reforma protestante, impulsó no solo la introducción en América de *La Biblia* y otros textos religiosos en castellano, sino también su traducción a las principales lenguas indígenas. Pero hubo un gran control para impedir o restringir al máximo la utilización de esta lengua para difundir las literaturas indias. Así, por ejemplo, a pesar de que el guaraní fue el único idioma usado en las misiones y el principal medio de comunicación del Paraguay, ni una sola producción literaria de esa lengua se transcribió de la oralidad durante la Colonia. Existió, sí, una profusa literatura en guaraní impresa en las misiones de textos católicos que servían a los fines de la evangelización. Las misiones ayudaron a fijar la lengua para valerse de ella, pero vaciándola de sus valores originales.

La introducción de los libros cristianos vino acompañada por la destrucción de los libros americanos por “herejes”. Ya Cortés se ocupó de quemar cientos de códices del archivo de Texcoco, y fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, dio cuenta del resto. Más célebre es el Auto de Fe de Maní, realizado en 1562 por fray Diego de Landa, tras valerse de la tortura y el crimen para encontrar los códices mayas. Poco se salvó del fanatismo de los misioneros, aunque la escritura de caracteres latinos serviría luego para recuperar a algunos de ellos. Claro que este trabajo se hizo en forma clandestina o se enmascaró con otros propósitos. Sahagún disimula su tarea etnográfica con el argumento de que al recopilar los textos indígenas se podrá combatir mejor la idolatría. Sin embargo, en 1577 una real cédula interrumpió la redacción de su *Historia General de las cosas de la Nueva España* (obra bilingüe con ilustraciones de tradición mixta), prohibiendo en forma terminante esa tarea “diabólica” que se proponía consignar todo el patrimonio verbal náhuatl “antes de que desaparezca” y disponiendo la inmediata destrucción de los “testimonios del paganismo”. A causa de esta cédula, los textos permanecieron cientos de años en el silencio. Recién en el siglo XIX es exhumado el *Popol Vuh* de los kichés, mientras que *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, concluido en 1615, deberá esperar hasta 1936 para ver la luz. Los textos clásicos de la cultura náhuatl recopilados por Sahagún, Durán, Olmos y otros, debieron esperar también a que el padre Ángel María Garibay los rescatara.

Al desarrollo actual de las literaturas indígenas precedieron corrientes literarias ilustradas, como el indianismo y el indigenismo, que trataron de quebrar



—y en alguna medida lo lograron— las tendencias hispanistas y occidentalistas en general, que negaban al indio un lugar en la conformación nacional, asimilando lo propio a la barbarie y lo ajeno a la civilización. Se partió siempre del presupuesto de la superioridad de la cultura europea, y se trataba de suplir ese vacío imaginario con reverencias, con miradas extrañadas, exotistas, como si fuésemos viajeros de paso y no nativos de este suelo. Se vio así al indio, al mestizo, al gaucho, desde afuera, con ojos ajenos. Se tejieron versiones románticas del indio, como en *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, *El guaraní* (1857), de José de Alençar, *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, influenciado por el *Attala* de Chateaubriand, y *Tabaré* (1886) de Juan Zorrilla de San Martín, tributario de Bécquer. Mientras los plásticos pintaban al indio como un héroe griego, ajustándose a las leyes de la Academia, la literatura se complacía con indios nobles y valientes, colmados de virtudes occidentales y cristianas, porque todo lo considerado moralmente rescatable debía identificarse a la postre con ellas. La dignidad de quien resiste, defendiendo su cultura frente a los modelos impuestos por el conquistador, no se concebía siquiera. Si el indio era verdaderamente noble debía aceptar de buen grado los valores de “la civilización”, como se ve en casi todas esas primeras aproximaciones a la identidad americana conocidas hoy como “indianismo”.

El realismo socialista vendría tiempo después a desplazar esta visión romántica, semejante al nativismo que operaba en el ámbito rural-mestizo, para impulsar el crecimiento del indigenismo y el regionalismo. Dichas corrientes aparejaron un avance significativo, pero terminaron traicionando su causa. Es que el realismo socialista, al fin de cuentas, es más una degradación maniquea del realismo burgués que su superación. La estética que lo rige es la del pintoresquismo, que asimila el hombre al paisaje, como lo ponen de manifiesto las opciones lexicales. Fue incapaz así de ir más allá de la falsificación del lenguaje del campesino, del indígena, del obrero y el minero, mutilando ese plano interior que constituye a menudo el único patrimonio de los oprimidos. Si es la palabra lo que humaniza, despojar al otro de su palabra, hablar por él, es deshumanizarlo, y más si ese otro carece de toda intervención en el proceso, puesto que al no ser siquiera lector de dichos textos quedará fuera del circuito comunicacional. Así, en *Huasipungo* (1934) y *Huairapamushcas* (1948) de Jorge Icaza no se ve la humanidad del indio, sino más bien la bestialidad en que fue sumido. Señala Cornejo Polar que *Huasipungo* es una novela endeudada con el positivismo. Aunque destinada a condenar la crueldad de los terratenientes, acaba por

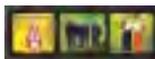


condenar también a los indios, como grupo social primitivo y cruel, carente de valores culturales, y cuyo accionar se da en términos fundamentalmente reactivos.⁵² Icaza quiere despertar la compasión del lector, sin comprender que lo verdaderamente movilizador es la visión de una dignidad pisoteada, de una humanidad humillada, lo que sí resulta patente en la obra de José María Arguedas, y especialmente en una novela como *Los ríos profundos* (1958), que marca a mi juicio la culminación del indigenismo literario, al fundar, con una base antropológica y un lenguaje pleno de belleza, que conjuga mito y realidad, una visión desde adentro, compleja y múltiple, del hombre andino, y alcanzar así un punto insuperable, que despeja el cauce a una literatura india. En verdad, recreaba en español el lenguaje de los quechuas, como poco antes lo hiciera Asturias con el lenguaje de los textos kichés (tomando su aliento torrencial, su urdimbre metafórica y el tono esotérico propio de los discursos sagrados) y lo haría después Roa Bastos con el guaraní. Este último no vacila en mostrar el perfil paraguayo desde lo indígena, cuyos elementos culturales asimila a una creación de síntesis nacional. Junto al trabajo estilístico, hay un trabajo lingüístico, que se orienta a transmitir las esencias estructurales e ideológicas del guaraní dentro del español, a lograr un español habitado por el guaraní, lengua hablada por la enorme mayoría de la población. Aunque con menor alcance y trabajo formal, este recurso es utilizado por algunas literaturas marginales, sobre todo en los diálogos. Un ejemplo serían las narraciones chicanas en inglés, donde en ciertos momentos se imita la sintaxis castellana, para indicar o bien que se “traduce” del castellano, o que los personajes hablan en inglés pero con la estructura gramatical del castellano. Obras como *Yo el Supremo* (1974), de Roa Bastos, dejan ya atrás la estética del realismo socialista y del indigenismo clásico, razón por la cual, para caracterizar a la nueva corriente renovadora que dicho autor preside, alguien acuñó el término “neoindigenismo”, pero más correcto sería llamarla “posindigenismo”. Señala Bareiro Saguier que en Roa Bastos se reconocen las inflexiones profundas de un habla constelada de imágenes, cercana de las cosas, como si las fuera inventando a medida que las nombra. Una lengua metafórica con su carga de olores, de sonos abruptos, de susurros y silencios, marcada por los estratos subterráneos del idioma indígena.⁵³



52 Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo andino”, en Ana Pizarro, organizadora, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, Campinas, Memorial da América Latina/Editora Unicamp, 1994, pp. 731-732.

53 Rubén Bareiro Saguier, “Asunción de la lengua”, en *ibidem*, vol. 3, 1995, pp. 571-572.



La literatura indígena contemporánea ha tenido un especial desarrollo en Estados Unidos y México, aunque también comienza a despuntar en otros países. Un indio kiowa, Scott Momaday, recibió el Premio Pulitzer con su novela *House made of Dawn*, y hay varios escritores indígenas que se han ganado ya o buscan ganar un sitio en el mundo de las letras, como el sioux Vine Deloria Jr. (autor entre otros títulos, de *Custer murió por vuestros pecados y Dios es rojo*), el dule Arysteides Turpana, los zapotecos Víctor de la Cruz, Juan Gregorio Regino, Enedino Jiménez y Desiderio Gyves, el maya Miguel May May y el tzotzil Jacinto Arias. En tiempos más recientes, se publicaron en Estados Unidos, *Siete flechas*, de Hyemeyuhsts Storm, y *Mujer chamán*, de Lyn V. Andrews, obras que alcanzaron gran éxito.

El problema de la incorporación de las literaturas indígenas lleva a trabajar al menos en cuatro líneas. La primera sería la literatura de tradición oral de estos pueblos, narrada o cantada en su lengua y con la totalidad de los elementos que definen el estilo social y aportan unidades semánticas no verbales. La segunda está dada por el tránsito de los relatos y cantos de tradición oral a la escritura, lo que obliga a distinguir los casos en que dicho tránsito fue realizado por personas ajenas al grupo de los que fue obra de miembros de él, y a preguntarse si se utilizó la lengua materna o una segunda lengua. La tercera línea sería la creación literaria escrita en lengua indígena, actualmente en emergencia, y que reclama un sitio en la literatura de América Latina que vaya más allá de contar sus mitos y cuentos a los niños mediante adaptaciones estereotipadas. Una última línea de trabajo serían las creaciones literarias escritas en los idiomas coloniales (español, portugués, inglés) por miembros de dichas minorías, quienes se apoderan así de lenguas de gran difusión para poder publicar sus obras y encontrar un público lector que de otro modo no tendrían, por pertenecer a pueblos ágrafos o que carecen de la práctica de la lectura. África y Asia optaron por esta línea, no sin desatar encendidas polémicas en el seno de las sociedades nacionales y hasta en los mismos grupos tribales. Por otra parte, no se trata solo de realizar un buen traspaso de la oralidad a la escritura y los nuevos medios —lo que se ha dado en llamar oralidad mediatizada—, sino de retroalimentar el sistema de la oralidad con la devolución de todo lo que se registró y publicó por los diferentes medios, como parte de un proceso de reculturación y apuntalamiento de su propia lengua, la que deberá jugar un rol fundamental en la alfabetización.



Señala el escritor zapoteco Víctor de la Cruz que

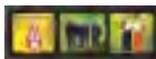
la literatura india contemporánea se plantea en primer término el problema del alfabeto. Los escritores comienzan a escribir utilizando las letras del alfabeto latino, pero adaptándolas o combinándolas para adecuarlas a los fonemas de su lengua materna y formar así un alfabeto práctico. Pero ocurre a menudo que éste no se encuentra uniformado, y surgen criterios disímiles al respecto que se disputan la primacía y hasta producen confusiones en el sentido, ya que a los serios desacuerdos sobre cómo resolver un problema lingüístico se suman las variantes dialectales de una misma lengua. Tales dificultades llevan en la mayor parte de los casos a utilizar la lengua colonial, donde los criterios, sí, son uniformes.⁵⁴

Sucede así que muchos alfabetizados pueden leer sin problema el español, pero tropiezan al leer textos en su propia lengua, por falta de costumbre y de criterios compartidos. Mas ocurre asimismo, como contrapartida, que los grupos indígenas con mayor dominio de la lecto-escritura en su lengua la están usando no solo para escribir cuentos y poesías, sino también ensayos científicos y textos oficiales. Ésta es sin duda la mejor vía para lograr que dichas lenguas dejen de ser vistas como “dialectos” sin posibilidad de escribirse y proyectarse fuera del ámbito doméstico.

En relación a los problemas que plantean las variantes dialectales, se podría señalar que el quechua, el idioma indígena más importante de la región andina, tendría alrededor de 37. Su gran cantidad de hablantes (no menos de 13 millones) le permitiría, una vez generalizada la educación bilingüe, alcanzar un amplio uso literario y científico, mas para ello habría que instituir una lengua literaria uniformada, como fue el árabe clásico, el mandarín, el sánscrito y el latín de iglesia; o sea, una lengua más para escribirse que para hablarse. En la vida cotidiana de las distintas regiones pueden seguir usándose las formas dialectales propias, sin reprimirlas en absoluto y hasta preservándolas como un valioso patrimonio cultural intangible, pero en la escritura se adoptaría la lengua uniformada. Tal podría ser la principal tarea de las academias ya constituidas y a constituirse, las que tendrían también por función enriquecer esa lengua convencional con neologismos tomados de su propio horizonte lingüístico, a fines de evitar que sus idiomas se colmen de vocablos tomados del español, el portugués, etc., tornando así evidente las miserias del colonialismo. Tal lengua uniformada, por cierto, tendría que publicar diccionarios modernos, realizados por personas que



54 Víctor de la Cruz, “Literatura indígena: el caso de los zapotecos del Itsmo”, en Carlos Mnontemayor, coord., *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 141.



hayan recibido el idioma por vía materna, y también gramáticas y libros de textos para la educación básica y media.

El concepto de aculturación en el campo de la literatura parece gozar del prestigio que perdió ya en el campo de las relaciones interétnicas. Aguzar la crítica en este sentido permitirá ir más allá del mero señalamiento de una influencia como quien da cuenta de un hecho objetivo y supuestamente positivo, por el enriquecimiento que entrañaría, para abrir, junto con una visión crítica, la posibilidad de una intervención correctora (o descolonizadora) por parte de los miembros de la misma cultura, y sobre todo cuando se trata del universo mítico. Es decir, este concepto de aculturación (o colonización) literaria se propone como un instrumento válido para la defensa de los patrimonios narrativos groseramente alterados por el proceso colonial, y como una forma restablecer tanto su dignidad perdida como su coherencia.

En el terreno del cuento no ofrece en principio mayores problemas, por ser allí más amplios los criterios de validez, y por tratarse de un ámbito propicio para la incorporación de elementos ajenos, sobre todo si se da en ellos un verdadero proceso de apropiación cultural. Pero a medida que se asciende hacia la zona sagrada, se precisa tener más cuidado. Por lo general los mitos se sitúan en un tiempo anterior al histórico, y por lo tanto, en el caso de los indios americanos, anterior a la llegada de los conquistadores. Ese tiempo fundacional es una referencia de gran valor para los pueblos oprimidos, ya que les da fuerzas para enfrentar la dominación y sólidos valores a los que aferrarse. Pero como toda historia, por más sagrada que sea, depende de un discurso, se pueden filtrar por esta vía elementos que no la enriquecen sino que le quitan brillo, al patentizar las marcas de la dominación. Por ejemplo, cuando en el *illo tempore* aparecen instrumentos, animales o plantas traídos por los europeos, lo que nos sumerge de pronto en un contexto histórico: ese tiempo se presenta ya como posterior a la conquista, pues antes, por ejemplo, no habían caballos, escopetas ni carabelas. Un extraño mito recogido por López Austin entre los tzeltales de Pínola, en Chiapas, habla de una mujer que se va con su hijo al pueblo y ambos se suben a la rueda de la fortuna. Algunos envidiosos que no podían subir a ella les arrojan piedras, hiriendo a la madre en un ojo. Resentida por esto, la madre hizo que la rueda subiera a los dos al cielo. El niño se convirtió en Sol, y la madre en Luna. La madre se llevó un conejo, al que aún se puede ver en la Luna.⁵⁵



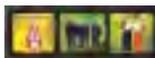
55 Alfredo López Austin, "El conejo en la casa de la luna", en *México Indígena*, México, No. 12, septiembre de 1990.



Desde ya, el antropólogo se limitará a registrar el relato mítico de un narrador, y luego lo analizará para sacar conclusiones sobre el universo simbólico del grupo y medir el grado de aculturación. Pero desde una perspectiva literaria (estética), para un participante de la cultura es perfectamente válido corregir el discurso desviado con otro que recupere la verdadera historia, y sobre todo si la desviación del discurso significó un empobrecimiento del relato o la destrucción de su sentido. Porque donde hay colonización, puede (y debe) haber descolonización, recomposición de lo fragmentado y empobrecido para devolverle su antiguo esplendor. De más está decir que casi todos los libros sagrados de la humanidad fueron y son defendidos de estas impurezas, empezando por *La Biblia*, y el derecho a hacerlo es inalienable. En América, este derecho fue ejercido, por ejemplo, por el maestro kiché Adrián I. Chávez con el *Popol Vuh*, al que comenzó rebautizando como Pop Wuj, lo reescribió con un alfabeto correcto y modificó aspectos sustanciales del texto que habían sido mal interpretados y peor traducidos. Pero hay mitos que arrancan ya de una situación de contacto intercultural, como el de Inkarrí, registrado por José María Arguedas en los Andes peruanos, que es justamente un mito de descolonización, de recomposición histórica. En casos como éstos no se justifica una mayor intervención, a menos que se adviertan detalles introducidos que quiebren la coherencia interna del relato y diluyan su sentido.

Por cierto, los narradores orales y escritores de los grupos étnicos pueden recrear los mitos originales en el nuevo contexto, o valerse de algunos mitemas para crear historias actuales. El tema de la depuración se vincula más bien a los relatos clásicos de las sociedades orales, que no tienen anclado su origen en un libro fundacional, lo que hizo posible la colonización de los mismos pilares sobre los que se estructura su identidad.

En lo que se refiere a los mundos clásicos, hay que estar también alertas frente a ciertas formas de contaminación de los relatos por valores que no son propios del grupo. Berta Koessler Ilg habla, en la leyenda del pehuén, de un dios mapuche de ojos azules, aunque no hay ojos de este color entre los mapuche, y tampoco éstos convirtieron a dicho color de ojos en un ideal de belleza. Es evidente aquí que la narradora –que no era por cierto mapuche– introdujo en la historia sus propios patrones estéticos. Cabe preguntarse si el Wiracocha de los Incas tenía en realidad la piel blanca y la barba larga, lo que no podía existir antes de la llegada de los españoles. También aquí deberán afilar el estilete los narradores indios que quieran recuperar su herencia clásica.



Et tema de la descolonización del relato se relaciona estrechamente con el del sincretismo religioso, tan elogiado por la ideología mesticista pero cada vez más cuestionado por los grupos secularmente oprimidos que hoy tratan de recomponer su matriz simbólica. A veces el choque cultural puede llegar a generar una nueva cultura de carácter mestizo, que sea una superación y no una degradación de las matrices que intervinieron. Pero en la mayoría de los casos, el sincretismo no es más que una burda superposición de concepciones del mundo en verdad inconciliables, como ocurre, por ejemplo, entre el cristianismo y las religiones negras, lo que ya pusieron de manifiesto algunos padres y madres de santo en San Salvador de Bahía décadas atrás. Lo que fue un producto de la represión y el miedo, ¿no puede, llegada la libertad de elegir, ser eliminado, para devolver al universo simbólico su prístina coherencia? Las formas sincréticas que se registran no hacen más que patentizar una enfermedad del imaginario. Jehan A. Vellard encontró entre los aymaras creencias en las que San Pedro, San Pablo y Santo Tomás aparecían como héroes civilizadores indígenas cuyo nombre se había olvidado. Daban a los hombres la cultura, las técnicas y a veces hasta el Evangelio, y después volvían al cielo a rendirle cuenta a Jesús de su misión. En otros relatos recogidos en la Isla del Sol, Santa Teresa y Santa Helena eran dos de las tres esposas del Inca. Santa Teresa personificaba el fuego, el hambre y la miseria, y Santa Helena la lluvia y los relámpagos. Cada una le daba al Inca un hijo y una hija.⁵⁶ Aun haciendo a un lado los aspectos ideológicos (los santos cristianos trayéndole la cultura a los indígenas como héroes civilizadores), no se puede dudar que estamos ante un burdo pastiche, producto de un trauma cultural, que de nada puede servir a un grupo que se halle en un proceso de recuperación de su historia, que ha de ser a la vez una recuperación de sus historias, es decir, sus relatos, cancelando estos engendros a los que cierta antropología quiere revestir de dignidad.



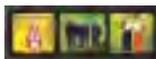
56 Jehan A. Vellard, *El hombre y los Andes*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, p. 129.



Literatura afroamericana

Faltó recalcar que el fenómeno de la novela en tanto género de la literatura popular es de reciente origen, y se da como resultado de la emergencia de los sectores subalternos, los que empiezan a disputar a las literaturas dominantes sus espacios. Si bien tal ascenso tiene aún un alcance limitado en América Latina, es ya claramente visible en Estados Unidos, en los casos de las literaturas indígenas, negra, chicana y nuyorricana. Esta novela popular se presenta como una apropiación por parte de las minorías étnicas de los recursos de un género que goza del más alto prestigio en el campo de la literatura, con el propósito de difundir su visión del mundo y afirmar su lenguaje. Frente a las corrientes formalistas, que en buena medida han convertido a sus artificios y mecanismos en el tema central de la creación, esta narrativa vigorosa y no sin logros formales se presenta como una alternativa, como la declaración de una existencia social y una especificidad, y también de una dignidad y una ética.

Los afroamericanos tienen su más lejano antecedente literario en *Hamel the obeah man*, novela de autor desconocido escrita en inglés y publicada en 1827. Se presenta allí al esclavo por primera vez como un ser humano complejo, y en lo ideológico se confronta a un misionero blanco con un sacerdote de un culto negro del Caribe. Cabe destacar que entre los pueblos esclavizados solo poseían escritura algunos mandingas islamizados, que escribían suras y versículos coránicos. A partir del éxito del “Renacimiento negro” en los Estados Unidos de la década de los 20, con figuras como Langston Hughes y Countee Cullen a la cabeza, y de la Négritude que surge en el Caribe en 1939 (año en que Aimé Césaire publica en París su *Cuaderno de un retorno al país natal*), les tomaron la delantera a los indígenas, contando ya con un buen número de autores importantes. En los primeros tiempos, además de Césaire en la Martinica, tuvieron a Tirolien y Niger en la Guadalupe, a Leon Damas en la Guyana y a Jacques Roumain –el autor de *Gobernantes del rocío*, novela ya considerada un clásico–, Laleau, Camille y Brière en Haití. El estilo de Roumain contribuyó fuertemente al advenimiento en ese país, en la década de los 50, de una literatura en lengua *créole* o que trabaja con el aliento de la misma, como se advierte en las obras de Jacques Stephen Alexis, Marie Chauvet y René Depestre. Tal movimiento –que vino a revitalizar así una corriente ya arraigada en la oralidad desde el siglo XVIII, aunque discontinua– se extendió en los años 70 por todo el Caribe francófono, con autores como Joby Bernabé, Georges



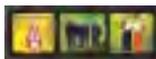
Mouvois y Raphaël Confiant. La primera novela en *créole* de esta región es Atipa (1885), de Alfred Parépou, de Cayena. Cabe señalar que además del *créole* haitiano existen el guayanés, el guadalupano y el martiniqueño, y que todos ellos cuentan hoy con textos escritos que contribuyen a su afianzamiento como lengua literaria. En Estados Unidos se consagró la obra de James Baldwin, Ralph Ellison, Richard Wright y Elridge Cleaver. En los últimos tiempos se destacaron en este país varias mujeres, como Alice Walker, autora de *El color púrpura* (1981), novela que se llevó al cine con gran éxito; Lorraine Hansberry, quien ganó el Premio Pulitzer como dramaturga; Bebe Moore Campbell, autora de *Brother and Sisters*; Gloria Naylor, Toni Cade Bambara, Leslie Morrison, autora de *Ceremony*, y la muy vendida Terry McMillan. Al frente de ellas se halla Toni Morrison, quien tras recibir primero el National Book Critics Award en 1977 con *La canción de Salomón* y el Pulitzer con *Beloved* en 1987, ganó en 1993 nada menos que el Premio Nobel de Literatura. En esta autora se exagera la dialéctica para separar lo negro de los modelos occidentales propios de los blancos, y también de ciertos negros aduladores y de mentalidad colonizada, llamados “de pluma blanca”. Si bien la fuerza expresiva que alcanzaron estos escritores y poetas no bastó para abolir el racismo, valorizó en varias instancias el hecho de pertenecer a una cultura de origen africano, convirtiéndolo en un especial motivo de orgullo. A propósito de Cuba, señalaba Fernando Ortiz la dificultad de trasladar el habla negra a la escritura, por la carencia de una grafía española que exprese las verdaderas modalidades fonéticas y rapsódicas, los acentos y hasta las entonaciones de la narración. También ocurre esto en el inglés, pero los escritores han encontrado formas de sortear tales escollos.

Los casos de Toni Morrison, así como el de Aimé Césaire, Jacques Roumain y otros autores de proyección internacional aquí citados, puede llevar a pensar que es incorrecto situarlos en la condición subalterna. Pero que un autor negro o indio gane el Premio Nobel no cambia su pertenencia étnica, su visión del mundo ni la condición subalterna de la sociedad a la que pertenece y la tradición literaria en que se inscribe. Los reconocimientos artísticos, en este caso, tienden a reducir los niveles de discriminación, pero afirmando y no soslayando su otredad, su aporte específico a la humanidad. Pero hay también otra cuestión, que se extiende a todas las literaturas subalternas en su relación con la base popular, y que obliga a reconocer que también en los márgenes hay una literatura ilustrada, especializada, “cultura”, y una literatura popular, basada en la oralidad y en formas de circulación masiva de la escritura. Lo que mantiene a



los autores antes citados en el plano subalterno, el de su etnicidad, es que ponen todo su aprendizaje y desarrollo intelectual al servicio de su identidad, escribiendo desde ella y en defensa de sus valores estigmatizados, por más que la mayoría de sus lectores, por esa censura estructural a la que antes nos referimos, pertenezcan a otros ámbitos culturales. Esto, por otra parte, resulta inevitable en un caso como el de Toni Morrison, quien al ganar el Premio Nobel fue traducida a varias lenguas y leída en todo el mundo. Los que en todo caso quedarían afuera serían esos escritores negros “de pluma blanca” a los que refería dicha autora, pues estarían ya absorbidos por la cultura dominante, y el color de su piel se desvincula por completo de la cultura y la literatura.

Si bien la literatura afroamericana alcanza su máxima expresión en las lenguas francesa e inglesa, no se puede menoscabar la escrita en español por afrodescendientes, a cuya cabeza estarían Nicolás Guillén con la música de sus sonetos, los puertorriqueños Luis Palés Matos y José de Diego Padrós, los ecuatorianos Adalberto Ortiz (quien a los 28 años de edad escribió su célebre novela *Juyungo*, premiada en 1942 como la mejor novela ecuatoriana, sobre el destino de la minoría negra de su país) y Antonio Preciado, el peruano Nicoemedes Santa Cruz y otros. En sus orígenes esta literatura se alzó como un correlato del indigenismo, pero después tomó el nombre de “negrismo”. Mientras el indigenismo es una literatura de blancos y mestizos sobre indios, que no puede considerarse subalterna ni confundirse con la literatura indígena, el negrismo es una corriente sustentada por afrodescendientes, y en este sentido sí lo es. Por eso habría que dejar afuera del negrismo obras como *Ecue-yamba ó*, de Alejo Carpentier, por no pertenecer este gran autor cubano a dicho pueblo.



Otras literaturas subalternas

Es fuerte hoy en Estados Unidos la presencia de “la raza”, o sea, de los escritores chicanos. Julio Rodríguez-Luis sostiene que si bien ya antes de 1900 aparecen algunos libros de relatos en lo que hasta entonces, y durante varias décadas, había sido una narrativa casi puramente oral, solo después de 1943 puede hablarse con propiedad de una literatura chicana.⁵⁷ La primera novela data de 1959, y es *Pocho*, de José Antonio Villarreal. La misma influenciaría luego a varios autores, como al Rudolf Anaya de *Bless Me, Ultima*, y a Nash Candelaria, quien se dio a conocer con *Memories of the Alhambra*. Entre los escritores más destacados están Rolando Hinojosa (quien luego de publicar con éxito *Estampas del Valle* y otras obras, recibió en 1976 el Premio Casa de las Américas por *Klail City y sus alrededores*), Tomás Rivera (su novela *Y no se lo tragó la tierra*, que mereció el Premio Quinto Sol 1970-1971, ha sido considerada la obra maestra de esta narrativa), Ron Arias (autor de *The road to Tamazunchale*), Richard Vázquez (autor de *Chicano*) y Sandra Cisneros, quien alcanzó un gran éxito con *The House on Mango Street*. La narrativa chicana se escribe tanto en castellano como en inglés, y a veces un autor produce textos bilingües. Resulta extraño comprobar que mientras los hombres escriben en ambas lenguas, las novelistas chicanas lo hacen en inglés. Corresponde también a una mujer, Margarita Cota Cárdenas, el mérito de haber recreado, en su novela *Puppet*, un lenguaje “verdaderamente chicano”, basado en la alternancia y fusión de los códigos del inglés y el español. Los escenarios de esta novelística son ahora predominantemente urbanos, y su calidad desaparece, pues junto a obras de un verdadero valor literario surgen otras colmadas de lugares comunes y mal estructuradas, que revelan más la intención de explotar un tema que de escribir una obra artística.

Se llama literatura “nuyoricana” a la que producen los portorriqueños en New York, cuyos antecedentes se remontan a la obra de los exiliados de Puerto Rico de la segunda mitad del siglo XIX, y que se complementa con lo escrito en la isla sobre la vida de los emigrantes boricuas de New York, como *Spiks*, novela de Pedro Juan Soto. El narrador “nuyoricano” más destacado es Nicholasa Mohr, autora de *Nilda*, novela de carácter autobiográfico que recibió en 1973 el premio del New York Times. Publicó también colecciones de relatos como *In New York*, *El Bronx Remembered* y *Rituals of Survival. A Woman's Portfolio*.



57 Julio Rodríguez Luis, “Sobre la literatura hispánica en Estados Unidos”, en *Casa de las Américas*, No. 193, La Habana, diciembre de 1993, p. 39.



Otros autores de importancia son Edward Rivera, quien publicó *Family Installments*, novela un tanto autobiográfica, y Ed Vega, quien en su novela *The Comeback* y su libro de cuentos *Mendoza's Dreams* apela a la ironía y lo caricaturesco. Dicha literatura está escrita en inglés, o más bien en “spanglish”, el lenguaje coloquial de dicho grupo social. Éste no puede ser tomado como una verdadera lengua, ya que carece de reglas sintácticas propias, y tampoco, en sentido estricto, como un dialecto, ya que se trata de un inglés combinado con español, o “violado” por éste.

A las literaturas chicana y “nuyoricana” cabe sumar la cubano-americana, también producida en Estados Unidos. Se podría remontar sus orígenes a la segunda mitad del siglo XIX, incorporando la producción de los escritores cubanos que se exiliaron en Estados Unidos, como José Martí, Cirilo Villaverde, Morúa Delgado y otros. *The Mambo Kings Sing Songs of Love*, de Oscar Hijuelos, que mereció en 1989 el Premio Putitzer, es uno de sus mayores logros. Se puede citar también a *Creazy Love* y *The Greatest Performance*, de Elías Muñoz, *Raining Backwards*, de Roberto Fernández, *Latin Jazz*, de Virgil Suárez, *Dreaming in Cuban*, de Cristina García y *Skin Deep*, de Guy García, en su mayoría publicados por prestigiosas editoriales, aunque todos ellos, salvo Hijuelos, aprendieron el inglés como segunda lengua.

Esta producción literaria de sustrato hispánico puede considerarse popular en la medida en que se halla escrita por personas que pertenecen por su origen a un sector subalterno y reivindican sus valores culturales, debatiéndose en una dialéctica de dos mundos y afirmándose en un lenguaje por lo común híbrido, al que la literatura culta sitúa en un plano inferior. Por lo general, expresan una experiencia colectiva, una visión del mundo con raíces sociales definidas, por más que abunden las concesiones al individualismo y algunas formas estén amenazadas por una dilución a mediano plazo. Cabe recalcar que sus lectores no son exclusiva y acaso tampoco predominantemente los miembros de dichas comunidades. Ron Arias confesó en un reportaje que los escritores eran vistos entre los chicanos como “bichos raros” por haber estudiado, viajado y asimilado otras influencias; entre ellas, la de la literatura mexicana moderna y la historia y cultura del México antiguo, como el mito de Aztlán, que por tratarse de una tierra situada en el suroeste de Estados Unidos sirvió de anclaje de identidad a la cultura chicana, pues de allí provendrían justamente los aztecas. Esto reafirma lo que se dijo a propósito de la literatura afroamericana, o sea, de que existe en las culturas subalternas un sector ilustrado que escribe desde su identidad para fortalecerla,



poniendo su formación y capacidad creativa al servicio de ella, sin usarla como trampolín para ingresar a la literatura dominante, sometiéndose a sus cánones estéticos y su ideología.

Frente al problema que plantea la literatura popular, habrá que preguntarse siempre en primer término quién la define, y en base a qué criterios. Algo similar ocurre en el terreno del arte, donde se aplica la teoría renacentista a la producción plástica de los sectores subalternos, la que por lo común carece de un propósito predominantemente estético. Así —y sirva esto de ejemplo—, el relato mítico no responde a la idea de ficción, pues los que lo vivencian lo sienten como una *vera narratio* de función eminentemente religiosa, por lo que no puede homologarse con la convención literaria. El mismo concepto de literatura que hoy se maneja, como vimos, es de origen occidental y elitista, y por lo tanto extraño a los sectores populares, por más que éstos cultiven géneros admitidos como literarios, o al menos como integrantes de una literatura “folclórica”. Por consiguiente, no sería del todo correcta la afirmación de algunos sociólogos de que literatura es lo que una sociedad acepta como tal. Ello puede ser válido para el sector dominante, mas no para el subalterno, donde existe una literatura no aceptada, la que para lograr un reconocimiento mínimo debe someter las formas heterogéneas que asume su lenguaje (tanto poético como en prosa) a categorías y enfoques ajenos a su sistema comunicacional, en base a los cuales se los juzgará. A causa de esto precisamente se puede tildar a tal literatura de “bárbara”: porque es valorada desde afuera, por un otro que además de desconocer sus códigos se siente superior, pues su etnocentrismo le impide entender la diferencia como una especificidad digna de respeto. Especificidad, por otra parte, propia de una práctica que nunca se piensa a sí misma como literaria ni teoriza sobre sus principios formales, pero a la que podemos considerar como tal, con el mismo derecho que se arrojan los que incluyen en la historia de la pintura, obras de carácter religioso realizadas en la Edad Media, es decir, antes de que se creara el concepto de arte, que, como sabemos, es hijo del Renacimiento.

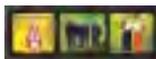
O sea que resulta perfectamente lícito incorporar al concepto de literatura discursos escritos y orales creados fuera de sus convenciones, como de hecho se viene haciendo, siempre que se evite el reduccionismo fácil en lo que respecta a los géneros, y no se homologuen las leyes de la oralidad con las de la escritura. Lo grave es que dicha incorporación no se realice comúnmente en términos de igualdad, de coexistencia e intercambio en similares condiciones, sino dentro de un sistema jerarquizado, donde las creaciones populares son tilda-



das de “folclóricas” y consideradas de segunda mano, algo que no puede codearse con las bellas letras, que son las letras de los que ejercen (o pretenden ejercer) el monopolio de la palabra. A quienes de un modo expreso o tácito alimentan la asimetría cabe hacerles dos advertencias, como llamado a la reflexión. La primera, que tomen en cuenta que en tanto *outsiders* de la cultura popular no comparten la totalidad de sus referencias (lo que sí ocurre entre el narrador oral y su público), por lo que toda desvalorización queda viciada de etnocentrismo hasta que no se pruebe lo contrario, recurriendo a las leyes propias del sistema comunicacional en cuestión, o a pautas que a todas luces puedan admitirse como universales. La segunda, que en el contexto de América Latina, al igual que en los de África y Asia, la literatura popular da buena cuenta, tanto en sus contenidos simbólicos como en sus manejos de lenguaje, de las distintas vertientes del imaginario social, a las que ninguna auténtica literatura puede ignorar, y máxime si aspira a afirmar su especificidad frente a otras literaturas. Y no se trata de tomar solo de ella la información que contiene, sino también de prestar especial atención a sus modos de decir las cosas, como lo hicieron Rabelais, Joyce y muchos otros grandes escritores.

Tomando en cuenta la base etnolingüística, se podrían caracterizar cinco tipos de literaturas populares en América, a saber:

1. Literaturas no indígenas ni afroamericanas orales o escritas en español, portugués, inglés, francés y holandés, es decir, en las lenguas metropolitanas del continente;
2. Literaturas fuertemente enraizadas en culturas de la oralidad, dichas o escritas en los *créole* de Haití, Guadalupe, Martinica y Guyana, en el *papiamento* de Curaçao y Aruba, en los *pidgins* antillano y guyanés, en el *yopará* paraguayo, el *spanglish* “nuyorricano”, el chicano y otras lenguas o formas dialectales híbridas que se han propuesto conquistar la escritura para salir de la marginalidad y lograr un reconocimiento mayor;
3. Literaturas indígenas en lenguas europeas, escritas por los participantes de dichas culturas o traducidas por sus recopiladores;
4. Literaturas indígenas en lenguas indígenas, que están teniendo en México un importante desarrollo, y para las cuales la Casa de las Américas llegó a instituir una categoría especial de su célebre premio;
5. Literaturas afroamericanas, narradas o escritas en lenguas europeas aunque casi siempre con un grado variable de hibridación, que puede llegar a incluir oraciones compuestas en alguna lengua africana, como



la yoruba, la fan y otras. Por cierto, cada tipo admite múltiples literaturas específicas, y cada una de ellas funciona como un sistema autónomo enfrentado al dominante, con sus propios géneros y modos de cultivarlo, lo que nos coloca ante una verdadera constelación de formas, exigiéndonos criterios teóricos para orientar su comprensión y sistematización.

El concepto de subalterno fue utilizado como sinónimo de popular a lo largo de este informe, pero se los puede diferenciar, a fines de nombrar como subalterna a la literatura producida por un pequeño sector ilustrado perteneciente a las minorías étnicas y nacionales discriminadas, y dejar el adjetivo “popular” para la literatura que circula por vía oral o en formas más simples y no especializadas de escritura. Pero se debe tener presente que toda literatura de carácter ilustrado que quiera inscribirse en el ámbito de lo subalterno debe estar en primer lugar escrita por un miembro legítimo de esos grupos, y en segundo término responder a sus valores culturales y su condición social. Quien se haya asimilado a la cultura dominante, sirva a sus intereses y escriba bajo su canon, no hará literatura indígena o afroamericana por más que porte esa piel, como los “negros de pluma blanca” de los que habla Toni Morrison.

Debe quedar claro, a modo de síntesis final, que la literatura popular (concepto que viene a reemplazar al folclore literario) puede ser tanto tradicional como contemporánea, tanto anónima como autoral, y tanto oral como escrita. En el caso de esta última, cabe distinguir si se trata de una escritura realizada por un miembro del grupo, o si la palabra fue recopilada de la vía oral y transcrita por personas ajenas al grupo.



El traslado de la oralidad a la escritura

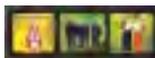
La tradición oral está siendo revalorizada como una parte especialmente significativa del patrimonio cultural intangible de los sectores populares e indígenas, por el papel que juega en la definición de su identidad específica, y también de las localidades, regiones y naciones que éstos habitan. Por otra parte, brinda poderosos recursos para hacer frente a la cultura de los medios, cuyos contenidos sirven por lo general a las nuevas formas de dominación simbólica. Los elementos más sensibles del sector ilustrado han comprendido ya que provocar o permitir el naufragio de la tradición oral es una forma de suicidio cultural. Por su lado, las sociedades tradicionales observan con tristeza el creciente deterioro de su oralidad como medio de conservación y transmisión de su cultura, ante el escaso interés que muestran los jóvenes por sus contenidos, lo que ha llevado a decir que cada viejo que muere es una biblioteca que arde. A causa de esto, muchos artistas, intelectuales y educadores han acudido en apoyo de los sectores populares en su empeño por rescatar y revitalizar la tradición oral, valiéndose tanto de la escritura como de los nuevos medios. Las buenas traducciones y recopilaciones que se lograron por esta vía influenciaron a la literatura ilustrada, transfiriéndole nuevos recursos formales y núcleos temáticos, por lo que se trata, en todo caso, de una interacción recíproca que beneficia a ambos sectores por igual. Definido el propósito, la cuestión pasa a ser el cómo, es decir, de qué manera se debe o se puede realizar este traslado de la oralidad a la escritura, realzando el valor de los textos sin adulterarlos.

El problema no es nuevo, desde que fue ya advertido por Ramón Pané, el ermitaño a quien Colón encargara transcribir a la escritura la tradición oral de los taínos. Aunque de un modo confuso, Pané intuye la diferencia radical que existe entre los discursos oral y escrito, lo que veía como un gran escollo para su tarea. Optó por ser fiel al discurso oral indígena, por el desafío de la otredad, sin hacer mayores concesiones a los códigos de la escritura y la racionalidad occidental.⁵⁸

Hablamos ya de la segunda oralidad, que es la que se recompone a partir de la escritura, lo que implica cierto grado de apropiación popular de dicha técnica. Mediante ésta, los sectores subalternos se aseguraron por una parte la fiel transmisión de su legado, y por la otra lo enriquecieron con los aportes de la



58 Martin Lienhard, “Los comienzos de la literatura latinoamericana”, en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. I, 1993, p. 51.



lectura, relatos que adecuaron a su realidad y resignificaron según su visión del mundo. Solo por mecanismos como éste pudo, por ejemplo, llegar a los grupos campesinos e indígenas de América la historia de Carlomagno y los doce pares de Francia. Pero las huellas gráficas de un poema o un relato que el pueblo asienta en un cuaderno no han de ser vistas como un intento de congelar la dialéctica propia de la oralidad. Las tachaduras, añadidos y modificaciones de otro tipo que se observan con frecuencia en los manuscritos, están probando que no son más que borradores, obras transitorias, “en progreso”, cuando no una mera “partitura” que apoya un ritual. Contra la relatividad de estos textos abiertos a las nuevas necesidades expresivas conspiran quienes fosilizan lo popular desde una pseudoe-rudición sustancialista, apurándose en folklorizar tal literatura mediante versiones que se presentan como paradigmáticas e incluso como fieles fotografías del habla, útiles en todo caso para lingüistas y filólogos, pero no para la literatura y el arte. Porque lo que en el narrador está integrado a la totalidad y resulta garantía de verosimilitud, elemento de comunicación real, en la cruda abstracción del papel y ante la mirada crítica de los cultores de las bellas letras termina siendo a menudo una parodia de la literatura. Este recurso de la transcripción “exacta” o mecánica se torna aún más arbitrario cuando el relato se recoge en segunda lengua, la que no puede ser considerada de por sí una lengua literaria, con validez de tal, salvo en muy raras excepciones, como bien se sabe.

Frente a estos textos pasados al papel tal cual salen de la grabadora, si se los toma como literatura y no como simples fuentes de información, hay que abandonar la idea de que el acto fiel es no tocarlos en absoluto, para apoyarse en el criterio de traducción, aun cuando se trate de un mismo idioma, pues es la idea de transposición y sus reglas lo que mejor puede orientar el pase de un sistema a otro. Reglas que exigen una mayor fidelidad a la sustancia dramática del relato y los mecanismos del pensamiento del narrador que a todas las expresiones circunstanciales que adopta, pues de lo contrario se corre el riesgo de vaciarlo de su vitalidad y fuerza expresiva. La idea de publicar un relato oral tal como fue recogido de la boca del pueblo, sin cambiar nada, arranca de los hermanos Grimm, aunque ellos mismos no la cumplieron al pie de la letra (de sus doce “informantes”, solo una mujer era una campesina inmersa en una cultura de la oralidad), razón por la cual los etnólogos contemporáneos los acusan de deshonestidad intelectual. Ya a fines del siglo XIX, se había consolidado el criterio de que la transposición de la oralidad a la escritura ha de ser mecánica, “fiel”, con lo que se sacrificó el aspecto estético al documental o folclórico. La transposición

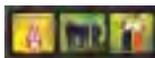


mecánica, exacta, de la oralidad a la escritura, puede cumplir con los objetivos científicos, pero aparece una destrucción del plan o estético del relato.

No se debe por cierto encorsetar los textos en la gramática de la lengua recipiente, pero tampoco convertirlos en caricaturas de sí mismo. La solución pasa entonces por la flexibilidad. De lo que se trata es de mantener en el papel la altura que posee el relato en su versión oral, pensando que será leído también, o principalmente, por personas que tienen otro sentido de la literatura, y que se hallan predispuestas a menospreciar este tipo de narrativas. Si por ejemplo un campesino, al narrar un cuento, pronuncia “ushtë” en vez de “usted”, “güeno” por “bueno”, “áhi” por “ahí”, y se lo transcribe tal cual en la escritura, en tributo a un aspecto lingüístico (que a menudo es algo propio de un narrador particular o una impostación nativista de éste y no del habla de la comunidad a la que pertenece el relato) de escaso o nulo valor literario, no se estará siendo fiel al relato, sino trabando la comunicación y universalidad a la que aspira. Quiero decir con esto que no es del todo legítimo presentar a un vasto público lector un patrimonio colectivo por medio de una sola versión recogida al azar, pues se termina así sacralizando como un “clásico” o versión príncipe lo que no pasa de ser una de las tantas versiones posibles, por lo general ni la más rica ni la más correcta. El habla de la comunidad debe estar presente, pero no hasta el punto de distraer al buen lector de lo universal del relato, de su sustancia dramática, ni de reforzar en su conciencia el estereotipo de que esa gente nada tiene que ver en verdad con la literatura. Es que el estilo no pasa por el “güeno” (siempre en la comunidad habrá quien lo pronuncie bien) sino por el ritmo, la metáfora y ciertos aspectos sintácticos, para no citar más que elementos que pueden transvasarse fácilmente a la escritura.

Resulta también una infidelidad al relato mantener en el texto escrito recursos y muletillas que son efectivos en la oralidad, en la medida en que sirven para manipular a un auditorio, pero que en la escritura se convierten más bien en un ripio que distrae, acabando con su belleza y eficacia. ¿Y qué decir de las frases truncas, de los atajos sin salida que obligan a veces a retroceder para retomar el hilo del relato, lo que equivaldría a los párrafos suprimidos en la escritura? Por cierto, son cosas que cualquier narrador oral eliminaría de tener un mínimo manejo del lenguaje escrito.

Tal idea de traducción en la transposición de un sistema a otro debe llevar, más que a una reescritura que diluya el estilo étnico (o social) y personal, acercándose a lo que sería ya una adaptación, a una serie de pequeñas intervenciones



bien meditadas que permitan eliminar de la versión escrita todo aquello que tal vez pueda justificarse o pasar en la oralidad, pero que de asentarse en el papel solo serviría para opacar el estilo, quitándole buena parte de su fuerza. Ello implica, por cierto, un sentido estético del que por lo general carecen los antropólogos y estudiosos de las narrativas marginales, a los que, por otra parte, sus criterios científicos les impiden alterar las fuentes de información. Su metodología es antropológica, no estética, y nunca sacrificarán la primera en tributo a la segunda.

El paso de una lengua a otra no presenta mayores complicaciones dentro de los mecanismos de la oralidad (es decir, cuando no interviene la escritura), pues no hay una redacción a la cual el traductor deba ceñirse. El intérprete aprehende la estructura del relato que escucha y luego lo cuenta a su modo, ajustándolo a las pautas narrativas y los elementos culturales de su grupo social. Ni siquiera el poema debe sortear dificultades verbales o métricas de ningún tipo, y el ritmo suele ser recreado con facilidad. Pasar, en cambio, de lo oral a lo escrito, presenta más dificultades de lo que por lo común se cree. En el prólogo a su compilación de cuentos cusqueños, Johnny Payne señalaba que

la mayor parte de la literatura etnográfica es traducida por *amateurs* de distinta laya, que no se plantean en modo alguno los problemas propios de la traducción. Para dicho autor, el traductor será incompleto si no se hace también etnógrafo o se apoya en un trabajo etnográfico, y el etnógrafo será incompleto si no se hace también traductor literario.⁵⁹

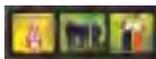
Pero como ya vimos, no es nada fácil que un etnógrafo pueda dejar a un lado la conformación científica de su pensamiento y sacrificar la “verdad” antropológica a las necesidades expresivas. Más apropiado me parece incorporar al proceso de traslado a la escritura la figura o el rol del traductor, alguien formado especialmente para realizar esta tarea, o que posea al menos un buen sentido de lo literario y un manejo de la lengua receptora en el nivel estético, como para poder recoger los matices. Es que el arte reside en la forma, y quien no esté capacitado para captar todos los aspectos de este tipo no puede cumplir dicho rol. Ello salta a la vista cuando se traducen con pocas palabras y de un modo desmañado y plano largos discursos que en la lengua de origen están colmados de sutilezas. Más que traducciones artísticas, son resúmenes de un relato que apuntan más a la información que a la expresión, dado su escaso o nulo valor literario.

59 Johnny Payne, *Cuentos cuzqueños*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1990, p. 26.



A tal desviación científicista se debe sumar la esteticista, que ocurre cuando el traductor se toma demasiadas libertades creativas, utilizando la versión original como simple guía de un relato que ya será otro, y que en verdad se trata de una adaptación, aunque no se lo presente así. La adaptación es un recurso por cierto legítimo, que cualquiera puede encarar con todo derecho, pero no es válido presentar como literatura étnica versiones estilizadas o traducciones muy libres de los relatos indios realizadas por escritores ajenos a esas culturas. Y decimos ajenos, porque los participantes de ellas tienen pleno derecho a producir, desde adentro, una versión “ilustrada” tan válida como las transcripciones que se hacen de la oralidad. Estos trabajos literarios suelen estar a cargo de escritores de la misma sociedad, que narran sus tradiciones orales con un estilo más elaborado y en una lengua que les asegura mayor difusión, como en los ya célebres casos de *Les contes d'Amadou Koumba* y *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, del senegalés Birago Diop, quien, respetando el francés, no se aleja de los recursos del *griot* ni de las virtudes de las lenguas africanas. Además de transvasar los cuentos orales a la escritura, dichas obras renuevan y fortalecen el género, convirtiéndolo en un factor de reculturación. En la traducción un tanto libre, embellecida, que hizo Adrián Recinos del libro sagrado de los antiguos kichés, Adrián I. Chávez, indígena de dicha parcialidad étnica, vio una forma de colonización del texto, y presentó su propia versión como su descolonización. La clásica obra de Bertha Koessler Ilg, *Cuentan los araucanos*, que funcionó durante mucho tiempo como referencia fundamental de la literatura mapuche, no es en verdad literatura mapuche, sino un conjunto de mitos y leyendas de este pueblo contados libremente, mediante convenciones estilísticas occidentales por una autora ajena al grupo. Solo podrá haber una literatura mapuche cuando sea un mapuche el dueño de la palabra. Claro que en toda traducción hay un margen de adaptación, pues se deben buscar las equivalencias no solo de las palabras, sino también de la estructura y musicalidad de las frases y todo lo que conforma el estilo. Tal adaptación puede ser vista como una traición, pero se trata en todo caso de una traición tan necesaria como relativa, pues el traductor apunta a restituir en otro nivel el contenido de verdad y belleza de las expresiones “traicionadas”. Estas “traiciones” de quienes se sujetan con todo a un texto y procuran ser fieles a él no pueden ser equiparadas a las versiones libres de un relato étnico o popular realizadas por personas ajenas a la cultura.

Tal crítica a la traducción muy libre no debe entenderse como un elogio a la traducción literal, la que por apearse demasiado al texto no intenta una verdadera transposición. Es que para alcanzar un efecto comunicativo es preciso



situarse en la lengua receptora, y desde ahí recrear la belleza formal del relato, sin caer en esa excesiva literalidad que interesa más al antropólogo, ni traicionar a la lengua de origen más allá de lo necesario.

Si la lengua materna del narrador es otra, se deberá partir de una versión en esa lengua y no en una segunda lengua, la que, como se dijo, no será tomada como válida para producir un discurso artístico, por más que esa persona se maneje bien con ella en la comunicación diaria. El traductor puede conocer poco la lengua original, pero ha de ser sensible a su sonoridad, a su ritmo y melodía. Para suplir sus carencias, trabajará con el mismo narrador, si éste es bilingüe, o con alguien que lo sea. Lo mejor será siempre realizar esta tarea con el narrador, para consensuar con él los cortes y mutaciones que requiera el paso a la escritura. Tratándose del mundo mítico, conviene formar un grupo de tres o cuatro narradores, para armar con el trabajo conjunto una versión “clásica” de cada relato, que incorpore todos los elementos narrativos que se consideren pertinentes y alcance un consenso en el aspecto formal.

Se presenta también el problema de determinar a qué idiolecto de la lengua receptora se ceñirá la traducción. Un idiolecto, como se sabe, es el habla, el modo especial que tiene un individuo (o cierto grupo de individuos) de utilizar el lenguaje. A mi juicio, debe primar el habla del sector bilingüe del mismo grupo étnico, ya que éste, al utilizar la segunda lengua, tiende a emplear la estructura gramatical de su lengua materna, con lo que imprime a aquélla una fuerza estilística especial, que José María Arguedas explotó como recurso literario en el caso del quechua, con sorprendente resultado, y Roa Bastos en relación al guaraní. De lo contrario, si se vuelca el relato indígena a un español (o portugués, inglés) muy correcto, muy culto, los protagonistas, al hablar, perderán poder de convicción, verosimilitud. Claro que tampoco se pueden llevar las alteraciones sintácticas más allá de ciertos límites, para no caer en esa folklorización del lenguaje propia del viejo regionalismo y de cierto indigenismo pintoresquista. Se puede tomar así la riqueza de vocabulario de la lengua original, y apelar a las formas sintácticas de los hablantes bilingües, modelo que permitirá al traductor limitar el alcance de su propio idiolecto, salvándolo a la vez de caer, en la búsqueda de formas más neutrales y objetivas, en un lenguaje anodino, afectado, nada convincente y sin vuelo literario.

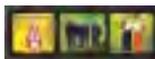
Si el traductor carece de una discreta base antropológica y desconoce los códigos de la cultura que produce el relato, incorporará un antropólogo al grupo de trabajo, a menos que un participante de la cultura tenga una clara conciencia



de ella y pueda suplantarle, proporcionándole la información que precise. Siempre lo mejor será esto último, o que el traductor se compenetre de los secretos de la cultura.

El relato, en tanto literatura, debe ser accesible a todos y capaz de atrapar al lector del mismo modo en que el narrador oral lo hace con su auditorio. Ello implica, como se dijo, no priorizar el aspecto informativo o científico sobre el estético. Las explicaciones que ayuden a la comprensión de los sentidos no deben ser incorporadas al texto sino puestas como notas o dar pie a textos complementarios de interpretación, como hicieron, por ejemplo, con los himnos guaraníes León Cadogan en el *Ayvu-Rapyta*, Pierre Clastres al traducirlos al francés en su obra *Le grand parler*, y Carlos Martínez Gamba en *El canto resplandeciente*. De esta manera, la hermenéutica antropológica enriquece los sentidos del texto sin contaminar su estilo, es decir, el aspecto formal. No obstante, se debe tener en cuenta que estas notas siempre restringirán la circulación del relato, al sustraerlo del gran público para orientarlo más hacia los especialistas. Si a causa de dicho intento hermenéutico el relato termina en mano de un reducido número de lectores, no se habrá realizado un gran servicio a estas literaturas marginales, que necesitan, antes que nada, difusión. Más vale entonces publicar por separado, en una revista literaria o antropológica, tales estudios. A menudo estos discursos hermenéuticos se nutren en el afán de evitar una pérdida de comunicación, sin comprender que ésta resulta inevitable en casi toda traducción. Si algún dato se considera fundamental para la comprensión del relato y no está mencionado en la versión oral pero sí implícito en ella, se puede introducirlo de un modo que parezca espontáneo, es decir, que oculte la intención informativa. Esto, por cierto, no invalida la traducción. A menudo el traductor o compilador recurre a glosarios que ubica al final del libro, aunque la tendencia moderna es eliminarlos y dar por conocidos los vocablos, con lo que se los naturaliza, quitándoles su aura exótica.

Hay veces en que un discurso oral puede ser totalmente críptico para alguien ajeno a la cultura. Así, muchos pasajes de los cánticos de los shamanes huicholes parecen versiones taquigráficas, por su estilo sumamente abreviado y aforístico que se apoya en lo sobreentendido, o en la inteligencia de que luego de cientos de horas de cantos y relatos el neófito terminará de entender el mito. Sí, el neófito alcanzará a la postre tal comprensión, pero los extraños tendrán escasas posibilidades de hacerlo a través de un texto que no es más que un fragmento de ese largo discurso. Frente a esto, la solución puede ser preparar una



versión especial del relato en un taller interétnico, que proporcione las claves para la comprensión sin traicionar el estilo. Ello exige, claro, un gran poder de síntesis, en el que el traductor deberá jugar un rol muy activo.

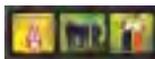
Otro problema a tomar en cuenta es lo que podríamos llamar la descolonización del relato, a la que ya aludimos. Se dijo que esto resulta de especial importancia cuando se trata de los mitos indígenas, pues transcurren en un tiempo original, anterior al histórico, que es donde se inscribe la irrupción del blanco. Toda conquista implica para el pueblo sometido un bombardeo abrumador de elementos extraños, algunos de los cuales logran filtrarse en la esfera de lo sagrado, como secuela de esa violencia ilegítima, no de una elección legitimante. Aparecen así gallos que cantan anunciando una nueva era (como entre los uros de Bolivia), toponimias cristianas (San Juan Teotihuacan, San Pedro de Rucullacta), cargos políticos (como el de presidente) que no existían entre ellos, etc. Un relato recogido por Jorge A. Lira en el Alto Urubamba cuenta, por ejemplo, que el primer venado se originó como castigo del Dios de los cristianos, y en cierta forma también de una Señora que sería la Virgen María, al hermano envidioso e indiscreto de un humilde cazador de vicuñas, que fue transformado en dicho animal. Aquí no solo se observa el reemplazo de la deidad quechua por la cristiana, sino también una aculturación en la estructura misma del relato, que responde ya a tipos y motivos introducidos durante la Colonia, o incluso después. Los mayas de la Península de Yucatán usan las palabras “rezo” y “sacerdote” para referirse a las plegarias y curas católicos, diferenciándolos así de sus propios sacerdotes (*J-men*, en singular, y *J-meno'ob* en plural) y plegarias (a estas últimas llaman *payalchi*). Pero tal separación en lo formal, por cierto interesante, no se mantiene al abordar el contenido de sus plegarias, donde aparecen, en medio de su propia discursividad religiosa, que se refiere a Chaakes y Balames, el Padre, El Hijo y el Espíritu Santo, así como vírgenes y santas católicas (Virgen Rosario, Virgen Santa Ana, Virgen Rosa). Lo curioso es que estos símbolos coexisten sin conflictos, aunque predominan los elementos cristianos, usados de un modo heterodoxo que da cuenta de un proceso sincrético. Desde luego, ello resta coherencia y esplendor a dichos mitos en el plano simbólico, al margen de la información que arrojan sobre los alcances del proceso aculturativo, sin duda útil para el antropólogo. Las literaturas indígenas no tienen por qué permanecer impávidas ante tal empobrecimiento de su mundo simbólico, por lo que resulta no solo lícito, sino también muy conveniente, sustituir dichos términos por los correctos, eliminarlos y hasta recomponer las estructuras narrativas



alteradas. Esto, como ya se dijo, no regirá en los casos en que el mito o leyenda se origine en una situación de contacto cultural, interviniendo en su composición factores de ambos contextos, como ocurre, por ejemplo, en los relatos que cuentan cómo los dioses indígenas crearon a los blancos.

Otra tarea fronteriza con la descolonización del relato sería la reconstrucción parcial de los mitos y leyendas, a fines de restituirles la coherencia y esplendor perdidos a causa de la represión del imaginario de los sectores populares. Tal intento reculturativo operaría a partir de los restos de dichos relatos, así como de las referencias de todo el sistema simbólico. Claro que esto es ya un trabajo para los miembros del grupo étnico, no para los extraños que colaboran con ellos o los cultores de la literatura folklórica, aunque a menudo los mismos se arroguen tal derecho sin aclarar los términos de su intervención. Recuerdo una iniciativa de este tipo realizada por los mazahuas del Estado de México, en torno a la leyenda de su montaña sagrada (Tata Nguemore). Tras un intento fracasado de rescatar la totalidad de la leyenda, apelaron, como último recurso, a su reconstrucción imaginaria. Claro que esto será visto por la antropología como una burla a su objeto, pero de ningún modo se riñe con la literatura, y menos aún con la función fabuladora del imaginario, que no puede ser congelada en un pasado remoto, negando a los contemporáneos lo que se exalta en los antepasados. Además, estos pueblos tan agredidos en el plano simbólico tienen el pleno derecho a reconstruir los relatos en que anclan su origen, para devolver un sentido sagrado a su existencia. Cabe señalar por último que la teoría antropológica nació y se desarrolló más sobre la base de conjeturas que de probanzas, y que tales conjeturas se tradujeron con harta frecuencia en acciones contrarias a los intereses de los pueblos colonizados.

Otro tema de crucial importancia es el que hace a la superación de la vieja dicotomía informante/recopilador y su reemplazo por la de narrador/“traductor”. En el plano literario hay narradores, dueños de la palabra, y no “informantes” de un mito o cuento, pues este criterio, además de extrapolar un método científico a un terreno artístico, minimiza al dueño de la palabra y sobredimensiona el rol de quien maneja la técnica de la escritura, presentándose como recopilador. El traductor puede ser una sola persona, pero lo más apropiado es plantear esto como una tarea grupal, al estilo de un taller literario. Participarán en él, por un lado, tres o cuatro cultores de una determinada tradición oral (número que permite confrontar sin diluir), y por el otro una (o más) persona especializada en el arte de la escritura, que puede ser un miembro de ese mismo sector popular



que haya cursado estudios suficientes, o bien un agente externo dispuesto a colaborar. El perfil ideal de este último es el de un escritor o poeta que tenga un buen conocimiento de la cultura étnica o popular y sensibilidad para captar sus sutilezas conceptuales y manejos del lenguaje, tarea en la que la literatura se amalgama con la antropología. Si se trata de grupos indígenas u otras minorías lingüísticas, será necesario también que el traductor conozca al menos las estructuras elementales de la lengua —es decir, cómo ésta construye sus frases— y un vocabulario mínimo. El trabajo grupal interétnico suplirá sus carencias, al proporcionarle las múltiples acepciones y matices de cada vocablo, entre los que tendrá que elegir. Su función específica será dar en su propia lengua con palabras de similar valor metafórico, para no empobrecer el relato, y registrar todos los matices expresivos. En este caso su traducción será ya doble, porque además de pasar de una lengua a otra deberá consumir el tránsito de la oralidad a la escritura, sobre las bases ya señaladas. Para que esta doble traducción en equipo dé buenos resultados, es preciso que los integrantes del sector subalterno tengan cierto conocimiento de la lengua a la que se transvasará el relato, lo que siempre es más fácil de lograr que lo opuesto, es decir, que un escritor o un antropólogo lleguen a hablar discretamente una lengua india. Lo positivo del trabajo grupal es, por una parte, la interacción de los miembros del sector popular entre sí, y por la otra, la de éstos con el traductor. Las numerosas cuestiones que plantea el tránsito a la escritura, y más aún el traspaso de una lengua a otra, serán allí discutidas, sopesadas. El traductor propondrá, y ellos aceptarán o no. También podrán proponer, y hasta exigir al traductor que se ciña a lo que consideran correcto.

Cabe señalar que este método de trabajo no es nuevo, desde que fue usado ya en la antigüedad para pasar textos sagrados a la escritura, y en América lo practicó Sahagún en el rescate de la literatura nahua. Este mecanismo reflexivo permite explorar mejor la riqueza de la tradición oral y elevar el nivel del resultado, eliminando esos relatos truncos, abortados, sin desarrollo narrativo, que siempre hay en las recopilaciones realizadas mecánicamente por recopiladores solitarios. La importancia del grupo será menor cuando se esté ante uno de esos grandes narradores orales que se presentan como indiscutibles especialistas de la palabra, pero ni siquiera esta circunstancia justifica prescindir de él, aunque más no sea para no perder en el paso a la escritura esa participación que está siempre en la base de la oralidad. Aun cuando se trate de una creación personal de un narrador y no de un relato tradicional, será de suma utilidad la intervención del grupo para enriquecerlo y filtrar sus fallas. Lo fundamental de estos



procedimientos participativos es que desplazan a esas viejas prácticas tan arraigadas, inherentes a una situación de colonialismo interno, que aún convierten a los sectores populares en objetos de la ciencia y el arte, y no en sujetos de conocimiento y de la creación simbólica, o sea, de su propia historia e imagen. Este tipo de trabajo conjunto es en realidad lo único que puede convalidar plenamente las intervenciones en los textos que aquí se señalan.

En lo que hace a la poesía, la traducción de una lengua a otra exige extremar el esfuerzo para alcanzar un valor metafórico semejante, pero el tránsito de la oralidad a la escritura presentará problemas menores. Y no solo porque siempre hallaremos en ella menos “ripio” a eliminar, sino también porque ya la poesía, como decía Abraham Moles, en tanto arte del habla está hecha para ser mensaje sonoro, y quien la lee evoca las cadencias que deben corresponder a un lenguaje sonoro potencial. El texto poético, tanto en la literatura ilustrada como en la popular, funcionaría como una partitura o esquema operativo del habla. Es que mientras en el relato en prosa nos encontramos solo con mensajes lingüísticos, en la poesía hay también un mensaje sonoro, que toma de la música el ritmo y el timbre.⁶⁰

La repetición suele ser un recurso muy efectivo de la oralidad, que puede mantener su eficacia en el plano de la escritura siempre que se lo use a conciencia, como un modo de producir un efecto estético similar al que tiene en la oralidad y preservar así el estilo. Pero es preciso evitar que el exceso de repeticiones quiebre el equilibrio interno del relato escrito y llegue a anular la fuerza expresiva de este recurso. Las demás repeticiones —o sea, las que carecen de una función estética deben ser eliminadas de la versión escrita. Si en la oralidad pueden justificarse por su función referencial, en la medida en que evitan equívocos al precisar lo que tal vez antes no se comprendió o registró del todo, en la escritura pierden sentido, pues en ella es posible volver atrás. A menudo las repeticiones de la oralidad son meros abortos expresivos, intentos frustrados de decir algo. Al percatarse de tal falencia, el narrador retrocede e intenta un nuevo modo de expresión, que logra ya su objetivo. ¿Qué sentido tendrá entonces dejar huellas de este tropiezo?

No hay que confundir la repetición de elementos en un relato con las fórmulas, que constituyen modos de anclaje en los aspectos sociales del estilo, como ya vimos. Las fórmulas deben mantenerse por completo, o casi, en la versión



60 Abraham Moles, “El análisis de los estudiosos del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad”, en varios autores, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.



escrita, para no lavar a ésta de tan importantes factores de identidad. Las intervenciones pueden llegar a lo sumo a la reiteración de ciertas fórmulas, si se piensa que están usadas de un modo escaso o desparejo en la versión recogida, a la supresión de otras que aparezcan demasiado reiteradas o a la introducción donde deben ir de las que hubieren sido omitidas por el narrador. Un ejemplo en relación a esto último sería el caso de que se comience o concluya un relato sin apelar a las fórmulas establecidas para el género.

La traducción de una lengua a otra de los aspectos humorísticos de un relato debe ser objeto de especial cuidado, por la importancia que alcanza la risa en la cultura popular. Algunas veces la comicidad de una escena o una frase será bien entendida en el marco de la cultura receptora, pero en otras puede pasar un tanto desapercibida sin una intervención que refuerce el rasgo humorístico, añadiéndole unidades de sentido (semas), o incluso sustituyéndolo por otro de una intensidad semejante y que pertenezca a un orden similar. Cuando el humor descansa en un juego de palabras, la cuestión se torna más compleja, y el traductor, como señala Payne, debe estar dispuesto a realizar los cambios que sean necesarios en la sintaxis, la gramática y hasta en los contenidos semánticos, a fin de conservar o reformular el chiste.

Ya vimos que las explicaciones del traductor no deben ser incorporadas al texto, y menos entre paréntesis, pues este tipo de intervención evidencia una presencia extraña en el relato, que se interpone entre el narrador y su público. A menudo lo que se coloca entre paréntesis son palabras que faltan, y cuya ausencia dificultaría la comprensión de la frase. Este recurso suele ser frecuente cuando un antropólogo u otro recopilador recoge un relato oral en una segunda lengua, la que, reiteramos, no puede ser tomada como una lengua literaria. Es ya abusivo reparar este error de método con esa especie de paleontología del lenguaje, que desprestigia a la cultura que produjo el relato y vuelve a éste ilegible. La omisión de palabras en la frase, la falta de concordancia y otros vicios sintácticos originados en el conocimiento imperfecto de la segunda lengua deben ser eliminados por completo de la versión que se pretenda literaria, en la que solo se pueden dejar algunas formas no correctas si caracterizan a un estilo, dándole una fuerza especial, y esto a fin de no encorsetar a éste en la gramática de la lengua receptora o en las características del habla dominante.

Otro vicio común en las traducciones de relatos indígenas es saturar el texto de palabras no traducidas, lo que vuelve al lenguaje original demasiado



visible. Es preciso traducir a la lengua receptora todas las palabras que tengan su equivalente en ella. Cuando se traduce una novela del inglés, francés o alemán, encontraremos muy pocos términos que se conservan en estas lenguas, y con las literaturas indígenas no tiene por qué ser distinto. El hecho de que una palabra carezca de una traducción exacta (es decir, que el vocablo que más se le aproxime no posea la misma cantidad de elementos semánticos) no puede ser un argumento para no traducirla. Se debe elegir el vocablo más parecido, y tratar de que los semas diferenciales surjan del propio contexto o de otra palabra añadida a la frase. La excepción estará dada por los nombres propios, a los que es mejor no traducir, y las palabras ya asimiladas a la lengua receptora, que no requieren traducción o son casi imposibles de traducir.

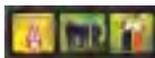
Esto último nos pone ante los vocablos culturalmente restringidos, por ser instituciones o elementos de una cultura que no poseen un equivalente real en otras. Claro que éstos deben ser seleccionados con un criterio restrictivo, pues de lo contrario se dará una profusión de palabras extrañas que dificultará la lectura del relato, quebrando su efecto estético, y obligará a añadir un extenso glosario. De igual manera, se deben evitar en la lengua recipiente las palabras muy marcadas culturalmente, por remitir a factores históricos, religiosos o ideológicos muy concretos, como “caballero”, “príncipes”, “pecado”, etc.

Otra excepción podrían ser palabras cuyo sonido resulte poético y contribuya a dar fuerza al relato, recordando que se está en el campo de otra lengua, de otra cultura. Tales voces pueden quedar incluso sin traducción, pues no están a menudo puestas para ser comprendidas, sino, como se dijo, por una cuestión sonora, cuyo sentido, en todo caso, se deducirá del propio contexto, o carecerá de importancia. Por cierto, este último recurso debe ser utilizado con economía.

El relato oral suele recurrir muy a menudo a la onomatopeya, como una forma de enriquecer el ritual de la narración. Éstas no deben ser eliminadas de la escritura, pero sí manejadas con un sentido restrictivo, ya que en la abstracción del papel es escasa su función. Se dejará las que se justifiquen plenamente, en la medida en que se presenten como un recurso estético valioso.

En cuanto a los símbolos, señala Johnny Payne la dificultad, e incluso la imposibilidad, de dar una estricta interpretación de un término cargado con valores de este tipo. Los símbolos derivan frecuentemente de una asociación libre, y resultan por lo tanto ambiguos y hasta herméticos.⁶¹ El intento de elucidarlos

61 Johnny Payne, *Cuentos cusqueños*, p. XXXV.



puede ser objeto de una nota al texto que se presente como una de las múltiples lecturas posibles, y no como “la” interpretación. Tanto el estructuralismo como el psicoanálisis se han arrogado de un modo insistente el derecho a dar interpretaciones de esos símbolos que parecen suprimir todo marco de duda, lo que además de un abuso teórico constituye una intromisión en el aspecto estético. Como bien señala Ticio Escobar, se hace tal disección con los relatos indígenas pero no, por ejemplo, con la obra de Shakespeare, campo de las bellas letras en el que se abstienen de interferir. ¿A qué antropólogo o crítico se le ocurriría, por ejemplo, desarmar los elementos constitutivos de *Hamlet*, reagrupándolos en columnas y enfrentándolos en parejas de conceptos tales como alto/bajo o derecha/izquierda? Y si alguno lo hiciera, se consideraría excesiva y rechazaría de plano su pretensión de explicar por esta vía la profundidad de dicho drama y las razones que mueven al personaje.⁶² El poder y salud de los símbolos se relaciona con su ambigüedad, lo que permitirá continuas reinterpretaciones, que sigan la evolución y las necesidades de la cultura. Si se destruye su ambigüedad mediante una interpretación que se pretenda unívoca, se los despoja de toda fuerza y se congela su sentido. Resulta preferible en consecuencia que la traducción amplíe el espacio de la ambigüedad a que lo reduzca. La excepción a esta regla poética podrían ser los símbolos que resulten claves para la comprensión del relato, y en especial cuando éste se presente como hermético para los no participantes de la cultura. De todas maneras, coincido con Payne en que no es tarea del traductor interpretar todo el nivel simbólico del lenguaje que traduce, aunque sí procurar en lo posible que los símbolos resulten comprensibles dentro del mismo contexto. solo si esto no es posible, por la exuberancia simbólica del relato, se apelará a las notas.

Cuando los indígenas bilingües se ponen en la tarea de traducir a su segunda lengua un relato o poema tradicional ya volcado a la escritura en su lengua original, suelen verse a menudo en la necesidad, como tarea previa, de enmendar grañas y hasta de rectificar su propio alfabeto, si se halla mal elaborado por lingüistas ajenos al grupo. Es que una buena traducción debe descansar en una también buena versión original, pues resulta un despropósito trabajar la primera hasta la perfección y dejar la segunda colmada de fallas, como si importara menos por ser una lengua minoritaria. Un caso paradigmático en este sentido es el de Adrián I. Chávez, quien antes de abocarse a la traducción al castellano del *Pop Wuj* reescribió el texto original con un alfabeto rectificado, al que añadió



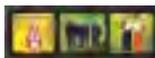
62 Ticio Escobar, “Las otras máscaras”, en *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, p. 81.



siete consonantes y dos tildes propiamente kichés; estos últimos para marcar la velocidad de las vocales, ya que la pronunciación lenta o acelerada de una vocal cambia a menudo radicalmente el sentido. Y como no convenía hacer tal reescritura a mano, gestionó en Alemania una máquina de escribir especial, que contenía esos signos.

Los problemas de esta doble transposición quedan zanjados por el surgimiento, en algunos países de América, de una literatura india en lengua colonial, algo similar a lo que ocurre en África –donde la mayor parte de las obras literarias que se publican están escritas en inglés, francés y portugués– y también en Asia. En dichos casos el escritor conoce bien ambas culturas y puede buscar por sí solo la mejor forma de mostrar su realidad a lectores ajenos a su mundo. Claro que estas obras corren el riesgo de ser mayoritariamente consumidas fuera del ámbito de la cultura que las produce.

El relato escrito se abstrae por lo común de los aspectos no verbales de la narración, pero en algunos casos puede darse la necesidad de registrar por medio de la escritura no solo lo que el narrador dice, sino también la *performance*. Para ello lo más aconsejable es recurrir a un método semejante al de la dramaturgia, que separa por un lado lo que es voz, mensajes lingüísticos, y por el otro el conjunto de elementos que hacen a las circunstancias de tiempo y lugar, a los movimientos y gestualidad del narrador, a los objetos escénicos de los que se vale y las prendas que usa, la música, los ruidos, las formas de intervención del auditorio, etc. Todo esto puede ser descrito en un texto añadido por el recopilador entre paréntesis y, de publicarse, puesto en cursiva, para que quede claro que se trata de una palabra ajena. Pero si se quiere registrar todos los aspectos estilísticos de una *performance*, lo mejor será el video, medio que se ha democratizado lo suficiente como para servir al proceso educativo de los mismos sectores subalternos, además de difundir sus relatos en otros ámbitos.



La mediatización de la oralidad

En los últimos años, tanto el avance sorprendente de la informática como el proceso de masificación de la cultura van relegando a un segundo plano la idea de una escritura erudita opuesta a una oralidad popular, pues los cultores de las bellas letras van siendo convertidos en un núcleo irrelevante en lo que se ha dado en llamar la era posalfabética, es decir, en una minoría que defiende un sentido más sagrado de la vida frente a un mundo que todo lo relativiza, banaliza y degrada, hasta el punto de que Gilles Lipovetsky habla de “la era del vacío”. Estas elites, antes las principales opresoras y detractoras de la cultura popular, siempre esmeradas en definir un *ars* que las distanciara de ella, acuden con creciente frecuencia en su apoyo, buscando el sustento de una tradición, una historia concreta y diferente desde la cual articular una praxis alternativa y una resistencia.

La euforia que despiertan las artes de la imagen ha llevado a pensar que no solo ya la literatura, sino también la misma palabra deben subordinarse a ellas, renunciar a su poder, sin advertir que se trata del poder nombrador por excelencia, la piedra sobre la que se fundó la humanidad. Sí, el mito arranca siempre de una imagen fuerte, pero para ponerse en movimiento y devenir un relato precisa de las palabras. Sin duda las palabras ganan mucho con el complemento de las imágenes, pero éstas, sin aquéllas, lo pierden todo. Desde ya, lo más enriquecedor será la complementación de ambos elementos, dejando el papel regulador del sistema al hombre de la Galaxia Gutenberg, que ejercita la capacidad de pensar en un mundo cada vez más dopado por el sofisticado simplismo de las imágenes venales, que alimentan los nuevos mitos y ritos del consumo. Lo determinante de los medios audiovisuales es que imponen una imagen real, inhibiendo o imposibilitando la elaboración de una imagen mental. Ante lo ya dado, la conciencia, si no fue adormecida, solo le cabe el ejercicio de la crítica a las manipulaciones de la realidad en las que se complace la imagen visual.

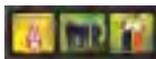
Si la cultura de masas crece a expensas de la cultura popular, fagocitando y resemantizando sus contenidos, la mejor defensa frente a esto no será la fuga y el acuartelamiento en torreones efímeros, sino el contraataque semiológico, lo que implica tomar al toro por las astas. Una vez dueña del espacio necesario en los medios y fortalecida por la tecnología, la cultura popular terminará desplazando con la dignidad de sus propuestas a los subproductos de la cultura de masas, desmistificándolos, para resignificar y refuncionalizar luego lo que ellos puedan tener de positivo. Se acabaría así con esa unidireccionalidad de sus



mensajes que ha llevado a confundir a éstos con el medio, para consumir una real democratización en lo comunicacional.

Tal conquista de espacios en los grandes medios por parte de los sectores populares es acaso tan necesaria como la apropiación que los mismos empiezan a hacer de la tecnología audiovisual para ponerla al servicio de su cultura y sus intereses. Lo que cuenta en la primera vía es el efecto masivo que se puede lograr, aunque demande un alto precio. La segunda vía tendrá siempre un mayor contenido de verdad, pero su alcance será selectivo y minoritario, más una forma de comunicación interna de los mismos grupos que de articulación social. Abundan ya las experiencias de radios y canales de televisión étnicos, que si bien postulan por lo general el pluralismo y el diálogo con otros sectores de la sociedad global, casi no llegan a ellos.

Son múltiples los factores que traban el éxito de tal empresa, y van de lo político y económico a lo teórico y técnico. A esa oralidad que se recompone a partir de la escritura y se apoya en ella, que llamamos segunda oralidad, sigue la nueva oralidad u oralidad mecánicamente mediatizada, donde se deben considerar las posibilidades de la televisión abierta, el cable, el video, el cine y la radio con relación a la literatura oral. Lo cierto es que a más de cinco siglos de la invención de la imprenta, el buen manejo de la escritura y el hábito de la lectura literaria continúan siendo privilegios de una reducida minoría, que el auge de los nuevos medios vino incluso a comprimir, por la competencia que suscitan. Bien sabemos que no basta con publicar un libro o un periódico para establecer un proceso comunicacional. Se precisa además que sea leído por la mayoría, y esto resulta imposible si dicha mayoría no sabe leer o casi no lee, por pertenecer a una cultura no alfabética o la marginación que produce la miseria. Tal ficción sobre el alcance de la letra impresa terminó alejando a la literatura de la sociedad, por lo que el viaje hacia la escritura significó para la oralidad mutilar los relatos para insertarlos en circuitos elitistas. Al no producir, salvo excepciones, una devolución retroalimentadora, la letra impresa contribuyó al empobrecimiento de las mismas artes verbales que exaltaban. Más allá de lo que puedan hacer los programas de alfabetización e incentivación de la lectura para combatir esta “censura estructural”, como la llama Galeano, cabe reconocer que los nuevos medios se presentan para la literatura oral como una interesante alternativa, en la medida en que exigen al relato un tributo menor que la escritura, y con un resultado más efectivo. A una mayor difusión, se suma la circunstancia de que la imagen posee una gran capacidad para reflejar el mundo



simbólico y los sentimientos, aunque pueda ser pobre como mecanismo de transmisión del pensamiento racional. La nueva oralidad, para algunos autores, permitiría recuperar el aspecto visceral del relato tradicional en la sociedad moderna. Es que el triunfo de los medios electrónicos, observa Zumthor,

parece ser un desquite de la voz, tras siglos de estar reprimida bajo el dominio de la escritura. No obstante, no se puede soslayar que de todas maneras se pierde la presencia real, la corporeidad, el peso, el calor y el volumen del cuerpo verdadero del que la voz es solo expansión. La televisión transmite la imagen, pero el cuerpo sigue estando ausente. Por otra parte, los medios electrónicos mantienen también puntos de convergencia con la escritura, pues ambos cancelan la presencia real del portador de la voz y escapan al puro presente de la ejecución, ya que el mensaje vocal que transmiten es indefinidamente repetible de manera idéntica.⁶³

O sea, en el video que se visiona el acto narrativo ya aconteció y el receptor no participa en él. En un programa que la televisión o la radio emite en vivo y en directo, el acto narrativo está aconteciendo en ese mismo instante, pero el receptor no participa realmente en él; a lo sumo tiene la ilusión de participar.

El objetivo no es que los medios sustituyan a una tradición oral declinante, sino que la revitalicen con el prestigio del que gozan y la dinamicen a través de la dialéctica que ello genera. Dialéctica que opera tanto en la lucha por obtener y mantener los espacios e incrementar la audiencia, como en la forma de realizar la transposición a los medios. Porque también aquí hay que pensar, al igual que en la escritura, en el concepto de traducción, de transposición, para no caer en un mecanicismo mutilante, así como en el rol protagónico que los sectores populares deben asumir en el proceso, para no alienar el control de su propia imagen y convertir a ésta en un pilar de su emergencia cultural.

Se trata, en definitiva, de efectuar las adecuaciones necesarias con el menor sacrificio posible, tanto de lo estilístico como del contenido, para no corromper el sentido profundo de los relatos. Cuando los sectores populares no tienen el control de este proceso (lo que por ahora es casi la norma) se cae con frecuencia en la manipulación, en una resemantización que termina adaptando los contenidos simbólicos al gusto de la cultura de masas. Así, la oralidad es empobrecida y desvirtuada en nombre de lo que se ha dado en llamar “el lenguaje de los medios”, y que suele ser más bien el lenguaje de quienes dominan la economía

63 Paul Zumthor, “Permanencia de la voz”, en *El Correo de la UNESCO*, agosto de 1985, Año XXXVIII, p. 8.



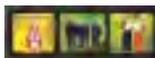
canalizado por los medios. Buena parte de los problemas que presenta la transferencia de la oralidad a los medios se debe a la falta de participación de elementos verdaderamente representativos de los sectores populares (es común apelar, como tramposo recurso de legitimación, a sujetos desprovistos de conciencia social y étnica pero que tienen la cara que corresponde al estereotipo), lo que los convierte en meros objetos de la imagen, sin incidencia en el proceso de construcción de la misma.

La transmisión mediatizada reemplaza a la representación, al ritual en vivo, configurando en este sentido un falso rito, ya que el espectador puede ver las imágenes y oír las voces de un hecho que ya aconteció o está aconteciendo, pero no participar en él mientras acontece. En muchas *performances* de África, el auditorio entero canta en coro, respondiendo al solista. Y como ya vimos, no solo repite sus palabras, sino que también las glosa y hasta contradice. Es justamente esta dialéctica de llamadas y respuestas, con la plena participación que requiere, lo más emocionante de dicha experiencia colectiva. Y si ya un registro fiel y continuo de video produce este efecto desritualizador, qué decir de la radio y sobre todo de la televisión, donde la inclusión de un pequeño auditorio en el programa resulta hartamente artificial. Pero más allá del efecto ritual, el auditorio contribuye en muchos casos a la producción de la obra en el acto narrativo, y su eliminación mutila una parte significativa de ella. Distinto sería el caso de que el auditorio estuviera conformado por miembros de la cultura y se comportasen durante la narración según el modo establecido por el estilo étnico. No obstante, cabe destacar que tampoco la escritura hizo mucho para incorporar al relato las contribuciones del auditorio. Por otra parte, y como señala Walter Ong, la nueva oralidad posee en líneas generales asombrosas similitudes con la anterior, en cuanto a la mística de la participación, su insistencia en lo comunitario, su concentración en el momento presente e incluso su empleo de las fórmulas, aunque se base en el uso de la escritura y del material impreso.⁶⁴

Otro aspecto a tomar en cuenta en la mediatización de la oralidad es el de la lengua. Si la lengua literaria, como se dijo, es la materna, el pasaje a otro idioma, además de plantear los problemas propios de la traducción artística (no quedarse en lo referencial del lenguaje, para dar cuenta de su función estética), saca al relato de su esfera de pertenencia. O sea, el miembro de una minoría étnica que escuche un relato por la radio o vea contarle en la televisión, tendrá que



64 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 134.



hacerlo por lo general en su segunda lengua, o incluso en una lengua que desconoce. En la escritura la cuestión es menos relevante, porque los libros que se traducen se destinan a otro público. En la mediatización, en cambio, el grupo suele ser también un consumidor del producto audiovisual. Claro que hay programas de radio en lenguas nativas, pero siempre son escasos. En 1970, en un país tan multiétnico como Costa de Marfil, había solo dos programas en lenguas africanas; el resto se transmitía en francés. En los programas en francés se contaban cuentos, aunque siempre traducidos con ligereza de su lengua original, ante la escasez de recursos. Cabe señalar que la exactitud del significado de los vocablos pesa más en la radio que en la televisión, pues no se establece en aquella la competencia de la imagen: estamos aún en el reino de la palabra.

Dentro de la transposición de la oralidad a un lenguaje visual se ha de privilegiar lo narrativo, es decir, el mito, el cuento y la epopeya, por tratarse de estructuras que codifican y conservan mejor que otras lo sustancial de esa herencia. Aun cuando se quiera contar la historia con un lenguaje puramente visual, con pocas concesiones a lo lingüístico, se deben tomar en cuenta no solo los aspectos argumentales, sino también los formales, a fines de buscarles luego un equivalente visual. Ya con todos los elementos en la mano, entra a jugar la opción de si se procurará ser totalmente fiel a la estética tradicional, o si se la reformulará, a fin de desarrollar sus posibilidades expresivas y producir un impulso evolutivo a la cultura. De todas maneras, hay que tener presente que los nuevos medios, quizás con la excepción de la radio, al igual que la escritura fijan los acontecimientos, inmovilizan una parcela de la realidad, ante la que los cambios que otro narrador quiera luego introducir, para realizar una lectura más actual del relato tradicional, serán vistos como distorsionantes.

A esta actualización del lenguaje estético puede sumarse la actualización de los mitos, de la misma manera en que los europeos y asiáticos recrearon en este siglo sus dramas clásicos en el cine, el teatro e incluso en la literatura, con múltiples ejemplos que llegan hasta el *Ulyses* de Joyce. Es decir, a través de los viejos paradigmas de su cultura dieron cuenta de su modernidad.

La televisión abierta sedujo en un principio por su posibilidad de llegar a millones de personas, lo que alentó el sueño de la “aldea global”. Su poder fue creciendo hasta el punto de que la realidad, para ocurrir, precisa hoy pasar por la pantalla: lo que la televisión ignora carece de incidencia en la opinión pública, en el conjunto de la sociedad. Esta atribución de elegir lo que tendrá existencia



social es despótica, peligrosa y distorsionante de la historia, por tratarse de un medio que está principalmente en manos privadas, con tendencia al monopolio o el oligopolio, y que se mantiene con una publicidad pagada por las grandes empresas, en buena medida multinacionales. Su modo operativo es vertical, unidireccional, autoritario, y más que reproducir imágenes las produce, pero en función de un lucro, no de la comunicación y menos de la verdad. Estos productos, en cuanto expresiones de una cultura de masas, no enseñan a compartir, sino que estimulan la competencia y el elitismo. En un contexto semejante, lo más probable es que los mensajes provenientes de la cultura popular sean resemantizados y aplanados, riesgo al que no escapa la literatura oral. Se puede librar la batalla por conquistar un espacio para el relato oral en este medio poderoso, pero tal vez lo mejor sea replegarse hacia la televisión por cable y el video, que ofrecen mayores garantías, aunque la audiencia sea menor. En 1969, la televisión de Costa de Marfil emitió con gran éxito un programa titulado “Palabra bajo el baobab”, que produjo varios capítulos sobre la historia del país, con la actuación de los mejores actores locales. Recuperó la tradición de los *griots*, para revitalizar los valores literarios, históricos y sociales del África negra mediante la poesía, la música, la coreografía y el teatro, fenómeno que se dio en llamar “griotización”. Pero este idilio con la televisión abierta duró poco. La mayor parte de los intentos que se hicieron en África de introducir en ella a la tradición oral terminaron en fracaso, pues a la postre resultó manipulada, parcelada, simplificada, sometida. Se vio hasta qué punto la televisión nivela los datos, aplanar el tiempo y el espacio, suprime toda significación profunda con tal de hacer digerible una realidad por las grandes mayorías, y sobre todo de inmovilizarlas. Es que la oralidad no solo constituye un vehículo de transmisión de una serie de técnicas y núcleos narrativos, sino también un sistema de pensamiento que traduce una cosmovisión, por lo que no se puede ser fiel a un relato e infiel a ella. La televisión se ha mostrado incapaz de recoger lo diferente y situarlo con respeto en un contexto plural, sin mistificaciones folkloristas, por lo que termina estereotipando y neutralizando todo elemento de cultura autónoma que para el pueblo es factor de identidad y resistencia, y abonando así el terreno a la discriminación. En virtud de esto, concluía el tunecino Hédi Ahelil que la lógica televisiva es esencialmente disolvente y globalizante, y que dicho medio se empeña en tomar lo heterogéneo solo para aplanarlo y banalizarlo, con lo que la especificidad cultural deviene un sabor exótico.⁶⁵ En lo narrativo, el género de



65 Hédi Ahelil, “La tradition orale: produit médiatique de consommation et oeuvre d’art”, en *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, Éditions OCIC, 1989, pp. 233 y 237.



mayor alcance de la televisión abierta es la telenovela, que se conformó sobre la base de la radionovela. En su proceso dramático el peso de la oralidad es tan marcado, que resulta inconcebible la utilización de subtítulos.

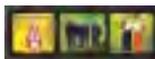
La *televisión por cable*, con la oferta múltiple que establece, se presenta como una alternativa democrática que va socavando el poder omnímodo de la televisión abierta, y que puede llevar a su supresión o transformación profunda. El diálogo que el video demanda con la televisión abierta, para insertar sus producciones en un circuito masivo, es más factible en los canales de cable, que no priorizan el interés de los emisores sobre las necesidades informativas y culturales de la audiencia, por ser menor la tiranía de los costos. La escasa incidencia de la publicidad, por otra parte, evita teñir los contenidos culturales con la ideología del consumo, que mina la base solidaria y compartida de la cultura popular. Una producción de video sobre la oralidad puede encontrar aquí un campo digno y altamente propicio, a pesar de su menor audiencia.

El *video* es acaso el medio más indicado para el registro y difusión de la literatura oral, aunque lamentablemente hasta ahora se lo haya utilizado poco para esto. Al respecto, cabe encarar al menos tres tipos de producciones. El primero, de reportajes y testimonios sobre los diversos aspectos de una determinada tradición narrativa y poética. El segundo, de registro de una *performance* sin cortes de montaje, para no interrumpir su continuidad, y sin mayores manipulaciones formales, salvo un discreto uso del encuadre para destacar los distintos elementos que producen sentido en la narración. El tercero, más complejo y costoso, y ya afín al cine, sería la recreación del relato con un lenguaje visual. Si el video pretende llegar a la televisión abierta o por cable, deberá poner énfasis en la calidad del producto, lo que ciertamente incidirá en el costo de producción. Por el contrario, si su finalidad es educativa y solo apunta a concientizar a un grupo social sobre sus valores culturales y difundirlos en círculos especializados, la exigencia de la calidad pasa a un segundo plano. Claro que la falta de calidad técnica no debe confundirse con la mediocridad propia de la televisión, la que se afirma en su profesionalismo a fin de disfrazar la vulgaridad de sus mensajes. El video se presenta así, y sobre todo ahora que sus costos se redujeron sensiblemente, como el medio más apropiado para la producción visual comunitaria, que prioriza las necesidades de los destinatarios de poner en valor y transmitir su propia cultura, aprender conocimientos útiles y generar debates y procesos reflexivos para una toma de conciencia. El hecho de que la calidad técnica no sea aquí central no quiere decir que se deba soslayarla. Por el contrario,



se la tendrá siempre presente, dentro del límite de los recursos y el tiempo disponibles. A la calidad técnica se puede sumar en ciertos casos una intención o función estética, la que resulta imprescindible en las producciones del tercer tipo, o sea, las que intentan recrear un relato con un lenguaje visual, representarlo, y no solo documentarlo con fines educativos.

El *cine*, a pesar de su mayor economía de imágenes, ofrece también más garantías a los sectores populares que la televisión abierta, pues interviene en menor grado el factor político (se pueden decir por dicho medio cosas que la televisión comercial no admitiría), y también porque a estas alturas es frecuente que el realizador recoja las voces de una comunidad, haciendo el film con ella. Disminuyen aquí, aunque sin desaparecer, los riesgos del aplanamiento y la simplificación, pero se dan una selección y una síntesis efectuadas por personas generalmente ajenas al grupo. Mas antes que el problema del enfoque y el propósito (es decir, el de saber quién filma, qué filma y para quién), está la circunstancia de que la tradición oral es totalizadora, y que al no operar por selección y síntesis dicho proceso de por sí la mutila, más allá de la seriedad con que se lo haga. Esto ha llevado a algunos autores a considerar que los medios audiovisuales, al igual que la escritura, no constituyen una solución adecuada al problema del rescate y afianzamiento de la tradición oral, lo que implica reeditar el estéril pesimismo de la Escuela de Frankfurt en torno al pasaje a los medios de los géneros que los precedieron. En cine puede ocurrir que en un momento de un film un narrador cuente una historia, dramatizándola, pero lo más seductor y fecundo es eliminar al narrador y sus recursos expresivos, propios de la literatura, para dejar que la cámara cuente la historia con el lenguaje que le es propio, aunque con dicho procedimiento el arte verbal se transforme ya en arte cinematográfico. El film, al igual que el rito de la palabra, factor sustancial de cohesión comunitaria, es por definición una puesta en escena, pero cuyas reglas responden a otros objetivos. Un ejemplo magistral de esta opción sería *Yeelen (La luz)*, de Souleymane Cissé, obra cumbre de la cinematografía africana, que recibió en 1987 el Premio del Jurado del Festival de Cannes. Se trata de un film de belleza deslumbrante, que narra una leyenda bambara que habría ocurrido “hace más de mil años” en lo que hoy es Malí. En tanto miembro de la nación bambara, Cissé no hizo más que contar un largo relato que lo maravilló de niño. También Gastón Kaboré, un cineasta mossi de Burkina Faso, se remonta con gran belleza de imágenes a un tiempo clásico, sin precisión histórica, en *Wend Kuuni*. Otros cineastas acometieron sin temor el campo del cuento tradicional, como en los casos de



El anillo del rey Koda, de Mustapha Alassane, y *Las mil y una noches*, del marroquí Souheil Ben Barka. *Niaye*, un film altamente moralista del senegalés Ousmane Sembène que no entró al circuito comercial, está contado por un *gewel* oualof parado bajo un árbol, que cada tanto interviene en la historia para comentar o juzgar los hechos. En su film posterior, *Mandabi*, Sembène profundiza más en la estética de la oralidad, a la que considera fundada en la linealidad y la repetición. Dudó mucho antes de recurrir al color, estimando que el blanco y negro preserva más a la imagen del riesgo de la folklorización. En otros rodajes, Sembène se encontró con problemas que hacen ya a la ética de la transposición, como la necesidad que se produce a menudo de manipular lo sagrado, preguntándose si bastaba la seriedad del propósito creativo para justificarlo.

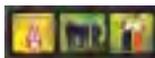
Traigo a colación el caso de África –al que se puede añadir la magistral filmación de *El Mahabharata* por Peter Brook– como una expresión de deseo para América Latina, como una propuesta a sus cineastas y también a los mismos pueblos indígenas, los que a través de programas de transferencia de estos medios (como los que ya hay en México y Brasil) pueden llegar a materializar en imágenes el universo de sus mitos, leyendas y cuentos, contribuyendo con ello a la difusión de su literatura y al salvataje de la oralidad. Alberto Muenala, un cineasta indígena de Otavalo, filmó relatos de su tradición oral. El film *El jaguar azul*, sobre este fundamental mito guaraní, realizado en Bolivia por Elizabeth Wennberg, es otro ejemplo a tomar en cuenta, al igual que la recreación del libro sagrado de los mayas filmada en México por Patricio Amlin, bajo el título de *Popol Vuh: The creation mith of the Maya*.

La *radio* resulta un medio muy apropiado para la difusión de la literatura popular, y no solo por el menor costo del espacio, que la hace más accesible. Si bien priva al relato de buena parte de los movimientos del narrador y de casi toda su gestualidad (el narrador suele describir los movimientos y gestos de los personajes, pero no los suyos), permite difundir tanto su voz, con sus tonos y ritmos, como los sonidos del ambiente. En lo que se refiere a la poesía tradicional, este medio resulta especialmente propicio. Un aspecto negativo de la radio es que impide seleccionar el auditorio. Cualquiera puede oír un programa, y el que emite no sabe quién habrá de recibir el mensaje, lo que también ocurre en la televisión abierta y el cable. Un canto africano, por ejemplo, no se dice, se acompaña ni se danza de la misma manera entre los hombres que entre las mujeres, entre los iniciados y los neófitos. Si la difusión se hace fuera del ámbito de la



cultura, no se presentan mayores problemas, pero si se realiza en su interior puede llegar a producir un gran daño. Ciertos relatos constituyen columnas vertebrales de los ritos de iniciación, y si los niños acceden a ellos perderían sentido. Como resulta imposible excluir a determinados sectores del grupo de la recepción, lo prudente es no difundir en el marco de la propia cultura los conocimientos secretos y especializados, sino solo los relatos que todos deben conocer, cualquiera sea su edad, sexo y estado civil. En la radio se puede hacer intervenir en la emisión a un pequeño auditorio, el que participará así en ella, pero los oyentes quedan fuera de la dialéctica del acto narrativo, que exige una respuesta inmediata, por lo que no basta para esto una llamada telefónica y menos una carta a la emisora. En 1980, se comprobó en Burkina Faso que los programas radiales de los *griots* no tenían en el ámbito campesino el gran éxito que se esperaba, porque si bien se oía la voz del narrador faltaba la fuerza de su presencia. Esto se explica muy bien, pues no es lo mismo, por ejemplo, asistir a un festival de rock o a un recital de un cantante que escucharlo en casa. Es que las culturas populares no se resignan a la supresión del ritual narrativo mientras tienen la posibilidad de participar en él, del mismo modo en que carece de sentido ver un film en video si se puede verlo en una sala cinematográfica, en una gran pantalla, con buen sonido y la presencia de un público.

Lo cierto es que tanto en África como en América Latina el relato oral ha mostrado, pese a todos los vientos de la modernidad, su capacidad de permanecer, adaptándose a las nuevas circunstancias. Adecuarlo a los medios audiovisuales no es un desafío mayor al que en otros órdenes de la vida plantean hoy a los grupos populares las nuevas formas de dominación. Es que dicho arte no se esforzó tanto en conservarse como en desplegar sus posibilidades estéticas. Su entrada en los medios será exitosa si los mismos sectores populares realizan o controlan la transposición, en el marco de un desarrollo cultural autogestionado. Si pudo atravesar la escritura sin morir de frío, poco le costará retomar su fuerza ritual y todo su antiguo esplendor en la era de la nueva oralidad, más allá de la suerte que el futuro reserve a la letra impresa. Porque no es la síntesis ni la selección propias de los medios lo que mata a la oralidad, sino el congelamiento de su dialéctica por fijación de la palabra y ausencia de retroalimentación, crimen en el que la escritura fue más pertinaz.



Adolfo Colombres

Informe final sobre el
marco teórico para
el abordaje y
desarrollo de la
literatura oral y popular
de nuestra
América

Septiembre de 2005



Contenido

1. Aspectos generales	203
2. El valor de la palabra viva	204
3. Aspectos teóricos	207
4. Aspectos metodológicos	211
5. Aspectos programáticos	212



Aspectos generales

Los días 20 y 21 de julio de 2005 se realizó en la ciudad de Quito, en la sede del IADAP, y en el marco de la Fiesta de Bolívar, considerada la Semana de la Comunidad Andina, la Jornada Académica en torno al Proyecto “Cartografía de la Memoria”, dedicada esta vez a analizar el estado de la Literatura Oral y Popular en los países signatarios del Convenio Andrés Bello. Estaban presentes Lucy Esperanza Jermio Gonzáles, del Instituto de Estudios Bolivianos, Viceministerio de Cultura, por Bolivia; Bruno Hernán Cárdenas, de la Universidad Austral y el Consejo Nacional de Cultura, por Chile; Alba Luz Moya, de la Fundación Andina de Desarrollo y Estudios Sociales, por Ecuador; Juan José García Miranda, del Instituto Nacional de Cultura, por Perú; Eladio Richard, de la Unidad Indígena del Ministerio de Educación, por Panamá; María del Rosario Jiménez, de la Universidad Central y el Consejo Nacional de Cultura, por Venezuela; y Margarita Miró, del Viceministerio de Cultura, por Paraguay. Por problemas de visado, no pudo llegar la representante de Colombia. Presidimos la reunión la antropóloga Rosángela Adoum, el antropólogo Patricio Sandoval Simba, ambos del IADAP, y yo como consultor internacional contratado para redactar el Marco Teórico para el Abordaje y Desarrollo de la Literatura Oral y Popular de Nuestra América, documento de 125 páginas que fue el punto de partida de las deliberaciones y que debe tomarse como un anexo de este Informe Final, redactado como documento separado, dado el carácter de material didáctico de uso general del mencionado marco teórico. A las sesiones asistieron también algunas personas interesadas, como oyentes, ya que no participaron en los debates.

El encuentro transcurrió en un clima cordial, lo que no implica falta de discusión de algunas tesis, con criterios incluso contrapuestos. Ello no obstante, se fue alcanzando un consenso en los puntos conflictivos, que no fueron muchos, a la vez que la lectura de las diversas ponencias, que consumió el primer día y



parte del segundo, aportaba elementos de gran riqueza para valorar no solo ya la literatura oral, sino el mismo sistema de la oralidad, a cuya caída ante al poder de los medios de comunicación de masas, no contrarrestado por enérgicas políticas estatales que la sostengan, adjudicaron los especialistas buena parte de los males económicos y sociales que aquejan a los sectores más desfavorecidos de la región. Hacia el cierre de la Jornada, se comprometió contractualmente a los delegados a presentar dentro de los 90 días un informe sobre la situación de la oralidad como sistema de transmisión de conocimientos y constructor de la identidad en sus respectivos países, y sobre todo –ya que tal es el objetivo del Proyecto “Cartografía de la Memoria” del IADAP–, de relevar, señalando incluso la bibliografía existente, el estado de las investigaciones y recopilaciones en el campo de las literaturas orales, en los sectores criollo, indígena y afroamericano y popular urbano de la población.

El valor de la palabra viva

Hubo acuerdo en que el grafocentrismo de la civilización occidental contribuyó en nuestra América a desvalorizar la palabra viva, la que no solo arrastra poesía y relatos de valor literario, sino también un gran caudal de saberes prácticos en relación al uso de cada ecosistema, a fin de realizar una explotación racional, sustentable, de él y asegurar así el bienestar de la población. La pérdida de esos saberes, como secuela de una modernización que asume por momentos rasgos demenciales, no solo degradó el medio ambiente sino también la calidad de vida de los campesinos, quienes se vieron así en buena medida expulsados de su hábitat para migrar a las ciudades, donde la gran exclusión producida por las políticas neoliberales los empujó, desde una pobreza digna contenida por las redes solidarias y la cultura de su comunidad, hacia un estado de indigencia y deshumanización. Se destacó así en la Jornada que quienes se mantienen en el marco de una cultura tradicional, alimentados por las redes simbólicas que teje la palabra viva, gozan de una dignidad y una protección que suelen perder quienes, atraídos por la sociedad de consumo, terminan siendo consumidos por ella y arrojados a los bajos fondos de la miseria. Desde ya, quien posee un sentido comunitario de la vida difícilmente internalizará las pautas de la sociedad de consumo como leyes supremas, a las que todo debe subordinarse. De ahí que el capitalismo tardío se valga de los medios de comunicación para ir destruyendo los valores culturales comunitarios que se le oponen, sin pensar que así, más que ganar nuevos adeptos, acrecienta los índices de la



miseria a la que dice querer erradicar. Todas esas pautas que rigen el comportamiento comunitario dependen del sistema de la oralidad, el que proporciona además las bases sociales de la mentalidad y la sensibilidad, o sea, el modo de percibir y construir la realidad y sentir el mundo.

Un aspecto de gran importancia del sistema de la oralidad es su carácter de fuente histórica. O sea, la memoria de la comunidad, con sus victorias y derrotas, junto al aprendizaje que esta experiencia apareja, se diluye al ser cancelada dicha vía. Como no puede haber identidad sin memoria, el empobrecimiento progresivo de aquella produce el debilitamiento o pérdida de la identidad. O sea, sin la palabra viva no puede haber identidad. Y sin identidad, sin una matriz simbólica fuerte capaz de procesar la apropiación cultural, los pueblos pierden toda posibilidad de construir su propia modernidad, por lo que terminan sumándose de un modo caótico a la modernidad dominante, destruyendo su ambiente natural, su estética tradicional y su calidad de vida, porque dejan de vivir en un mundo teñido por lo sagrado y la ética comunitaria.

Se acordó también que la oralidad literaria, tenga o no conciencia de sus valores estéticos, porta una carga mayor de sentido que el lenguaje referencial en el cual se transmiten los demás saberes. La literatura oral presenta también una mayor densidad de sentido, por lo que le cuesta poco convertirse en un discurso sagrado, como en los casos del mito y los cantos religiosos. Y lo sagrado, como lo destaca Mircea Eliade desde una perspectiva antropológica, es una zona saturada de ser, la mayor concentración de sentido alcanzada por una cultura.

Además de los medios de comunicación, se señalaron como culpables de este proceso de destrucción del patrimonio cultural intangible la represión de los valores tradicionales que realizan las sectas religiosas, cuyo miedo a la diferencia las lleva a estigmatizarla con la marca del pecado. Por cierto, contribuye a ello la inacción del Estado, que poco y nada hace por combatir estas formas de etnocidio, y organiza toda la educación alrededor de los saberes libresco, sin abrir ventanas a los de la oralidad, que aparejan un modo de pensar y sentir el mundo de un manera distinta. Por la humanidad que los caracteriza, los valores de la palabra viva suelen entrar en colisión con los excesos del racionalismo, siempre presto a llamar superstición a lo que escapa a sus pobres esquemas de interpretación del mundo.

En la literatura oral, se dijo, hay intérpretes y no autores. El autor es la comunidad, y el destinatario la misma comunidad, o un sector de ella (el auditorio).

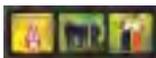


No alimenta este sistema el culto al creador, sino a la interpretación capaz de conmover. Aunque esto último no se logra sin el despliegue de técnicas a menudo muy sutiles, los narradores no se proponen la perfección como meta. La estética de la oralidad es la estética del paradigma con valor general, no la que describe un caso particular, aislado. Además, aun cuando incorpore la escritura, esta estética apuesta por completo a la palabra viva. Un guaraní decía que la escritura es el cadáver de la palabra, porque nunca un relato está cerrado, concluido definitivamente, sino que siempre se va renovando, enriqueciendo. De ahí que resulte absurdo interpretar a la oralidad como una carencia de escritura.

Se subrayó en la Jornada que el asedio de una modernización más impuesta que asumida a conciencia cortó el diálogo generacional, y con ello se torna irreversible la pérdida de valores culturales, los que solo podrán ser recuperados con una profunda toma de conciencia de los pueblos, seguido de un fuerte movimiento de recuperación cultural. Esta pérdida afecta asimismo a las lenguas indígenas, pues la degradación del ambiente natural y simbólico, tanto a nivel rural como urbano, torna inútiles una multitud de vocablos, y otros son reemplazados por la lengua dominante, fenómeno similar, aunque de mayor gravedad, al de la pérdida del vocabulario español ante el avance del inglés. Entre los vocablos que se pierden están las antiguas toponimias, que dan cuenta del modo en que los antepasados simbolizaron el espacio, adjudicando sentidos a los distintos elementos del paisaje. La delegada del Paraguay estima que el 90% de los elementos que hacen a la identidad y memoria de nuestros pueblos no están aún registrados y en buena medida se están perdiendo, lo que exige al Estado una intervención enérgica para preservar esos valores, pero no tanto mediante archivos y museos, sino defendiendo su funcionalidad en la vida cotidiana, mediante procesos educativos y mediáticos que reelaboren el imaginario popular a nivel local, regional y nacional. Hubo acuerdo sobre este punto de todos los asistentes.

Se destacó asimismo que el desplazamiento de la música popular y nacional por la que viene del exterior, y especialmente en inglés, afecta a la literatura oral, pues buena parte de ésta es cantada y acompañada por música.

Se considera un gran empobrecimiento la pérdida de los mitos, por su valor insustituible como símbolos de identidad étnica, regional y nacional. Por otra parte, los mitos son un venero importante para la reconstrucción conjetural de la historia, que da cuenta de las aspiraciones más secretas de los pueblos y las claves para entender su realidad, como hace mucho lo viene ya reconociendo la antropología.



Juan José García Miranda señala la gran importancia que tuvo la literatura oral para los cronistas, en su tarea de reconstruir la historia del Perú prehispánico, y principalmente la del Tawantinsuyo. Cita como ejemplos los *Comentarios Reales de los Incas*, de Garcilazo de la Vega, *La nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala, las *Fábulas y mitos de los Incas*, de Cristóbal de Molina, la obra de Pedro Cieza de León, de Pedro José de Arriaga y otros, para llegar incluso al siglo XX con José María Arguedas, en su *Dioses y hombres de Huarochiri*, y otros investigadores. La memoria colectiva reposa principalmente en la palabra viva, pues la que se encuentra solo en los libros es más una fuente bibliográfica en manos de especialistas que una real memoria de los pueblos, capaz de actuar en su imaginario con un sentido proyectivo. Es la memoria el mejor templo de los recuerdos de los héroes de un pueblo y de sus gestas, de esa épica que se traduce siempre en una ética. Los pueblos andinos guardan así una viva memoria de Juan Choque, que liderara el Taki Onqoy, de Tupac Amaru, Tupac Catari, Bartolina Sisa y muchos otros personajes que devinieron ya una leyenda libertaria.

Aspectos teóricos

En primer término, y entendiendo que la literatura oral y popular conforma una parte sustancial del patrimonio cultural intangible, se recordó que la palabra “patrimonio” designa la herencia que se recibe de los padres, es decir, de los ancestros, y que así como hay un patrimonio familiar hay un patrimonio social. Esta herencia recibida es una propiedad que no solo se debe preservar, sino también enriquecer, acrecentar, por ser un factor imprescindible del progreso material y moral de un pueblo. Los elementos que lo componen son valores, y más en concreto, elementos, rasgos. Dichos elementos o rasgos culturales no se disponen todos en un mismo plano, sino en un orden jerárquico. Cada rasgo tiene así asignado un rango en las valoraciones de la cultura, y este sistema jerarquizado de valores es lo que determina la racionalidad propia de un pueblo (no hay nada racional o irracional de por sí, al margen de una jerarquía de valores) y aporta los factores de identidad en los procesos de identificación.

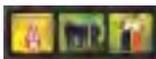
El concepto de literatura oral dio lugar a un debate, por algo ya señalado en el marco teórico: que la palabra “literatura” remite a letra, y ésta a la escritura, por lo que sería un ámbito impropio de la palabra viva. No obstante, la casi totalidad de los delegados aprobó el uso de dicho concepto, por más que se aleje



de su raíz etimológica, tomando en cuenta el prestigio del que goza la literatura, el que se quiere extender al ámbito de la oralidad. Como alternativa, se propuso también usar los términos “literatura de expresión oral” y “literatura de expresión escrita”, aceptándose lo que propongo en el marco teórico, de centrar la idea de literatura en el arte de la palabra en sí, a partir de lo cual el tronco del árbol de la palabra se abre en dos grandes ramas, el sistema de la oralidad y el de la escritura. Sistemas que deben dialogar en el mismo plano, rompiendo con esa vieja subordinación de la oralidad a la escritura, como si aquélla se definiera por su analfabetismo, por una carencia de escritura y no por su opción de cultivar y escenificar la palabra viva.

Se debatió el concepto de folclore, por todas las críticas de que ha venido siendo objeto, punto al que me refiero extensamente en el marco teórico (ver pp. 48-50), postulando su sustitución por el concepto de cultura popular, que implica ya un pleno control de su universo simbólico por quienes lo crearon, sin transferir las decisiones sobre este patrimonio a otros grupos sociales. El folclore, se dijo, sigue designando a pesar de todo la sabiduría tradicional de los pueblos, y guarda validez en algunos terrenos, como el relacionado a la música llamada folklórica (aunque a menudo se trata solo de una música culta de inspiración folklórica), el conjunto de recopilaciones literarias y de otros saberes realizadas en el pasado y la enseñanza que se imparte de los mismos en la educación formal, aunque la tendencia en este campo es sustancialista y mistificadora, en la medida en que exalta entelequias con frecuencia puramente imaginarias y se desentiende de los procesos actuales de la cultura. Ello propicia el uso de esta herencia no para actualizarla y dar respuestas modernas a los desafíos de la cultura, sino para congelarla como una esencia inmutable (concepción romántica) que se opone a lo foráneo, en una confrontación que no incluye el diálogo ni la asimilación de influencias. Como si en Brasil se opusiera el samba tradicional a la bossa nova, que vino a enriquecer a éste con la influencia del jazz.

Más cuestionado que el concepto de folclore fue el de “folclore literario”, por su tendencia a congelar la gran movilidad de la palabra viva, que fue ejemplificada con las mutaciones del canto llanero de Venezuela. Por eso la delegada de este país propuso en todo caso el concepto de “literatura oral de raíz tradicional”, pues la palabra raíz está ya indicando que no hay una materia fósil, sino una base antigua sobre la que trabajan los poetas y músicos.



Acaso la decisión más trascendental en el aspecto teórico, por no haber sido hasta ahora ni siquiera planteada en los círculos científicos, es la de separar el registro literario de la oralidad del registro etnográfico y folklórico. Estos últimos privilegian la información contenida en el discurso y se apoyan en informantes, mientras que la literatura oral apela a narradores y poetas populares, a los que no menoscaba su papel de dueños de la palabra, o sea, de especialistas en el arte de la palabra viva. La literatura oral, por otra parte, no privilegia la información, sino la expresión, lo que la obliga a situar en un primer plano la forma, o sea, los recursos de los que se vale el narrador o poeta para conseguir un efecto sobre el auditorio, y sobre todo en su modo de construir los “textos” (en su origen, el texto se refería a lo oral, por considerársele un tejido de palabras). O sea, esto quita todo valor como expresión literaria de un pueblo tanto a las adaptaciones libres de los textos, que le imponen otra estética (por lo general la occidental), como a las transcripciones realizadas a la ligera por los etnógrafos, que son a menudo malos resúmenes de largos relatos, o, en el caso de las lenguas indígenas, cuentos contados en segunda lengua por los miembros de dichos grupos, cuando bien se sabe que, salvo raras excepciones, ella no conforma una lengua literaria ni puede ser convalidada como tal. Esto explica la pobreza de vocabulario y sintaxis de relatos contados en segunda lengua, ante el escaso o nulo conocimiento que tiene el etnógrafo de la lengua materna del indígena. Dichos textos pueden servir apenas como elemento de información (aunque a menudo dicen una cosa por otra, por no dominar la segunda lengua), pero nunca como expresión de valor artístico. No obstante, se tiende a sacralizar, proponiéndolas como intocables, estas pésimas versiones de los mitos.

Para ir a la raíz más profunda de tales deformaciones, propuse que cuando se trata de recoger tradiciones colectivas no se puede entrevistar a cualquier persona que sepa algo de un mito, cuento o leyenda, sino que hay que buscar a los verdaderos dueños de la palabra, es decir, a los mejores narradores y poetas, formando incluso un grupo de trabajo con ellos, como se propone en el apartado siguiente. Si cuando se quiere hablar de la riqueza literaria de un país se apela no a cualquier principiante sino a los hombres de letras más destacados, a pesar de tratarse más de un producto más personal que social (por ser una estética regida por el concepto de autor), no se puede pretender dar cuenta de un patrimonio colectivo recurriendo a cualquier persona, como si todos pudieran contar y cantar el acervo del grupo con los mismos recursos. También los antropólogos suelen buscar a los hombres más sabios de una comunidad, a los que más conocen una tradición y pueden dar cuenta de ella con mayor riqueza y precisión.



Tal como se propone en el marco teórico, se convino que una verdadera ciencia de la literatura debe encararse como un serio intento de ahondar sin mistificaciones en la alteridad, lo que lleva a explorar los ríos de la palabra de las distintas matrices simbólicas, pues solo indagando la particularidad de cada una de ellas se podrá dar cuenta de la diferencia y contrarrestar el proceso globalizador, que todo lo homologa con ligereza, lo simplifica y neutraliza a fin de probar la validez de su torpe rasero.

Esto, se coincidió en la Jornada, debe tenerse muy presente al abordar el problema de los géneros, ya tratado en el marco teórico (pp. 98-100) . Se dice allí que los géneros deben ser vistos en primer término como instituciones de una cultura, y solo después de profundizar en sus particularidades se puede relacionarlos con los géneros tal como los caracteriza la cultura occidental. En este sentido señaló la delegada por Venezuela la existencia en su país de una poesía popular que no reposa en la rima ni en el verso blanco, sino en el ritmo de la palabra, lo que es común en África. Sin conocer la convención formal en que toda obra se inscribe, será difícil precisar su justo valor. Es preciso indagar también cómo jerarquiza cada cultura los géneros, si hay en ella géneros mayores (de mayor prestigio) y géneros menores.

En el sistema de la oralidad, no se puede abordar los géneros como si se tratasen de cuerpos de escritura, en los que solo existen un canal estético (belleza y fuerza de la expresión) y un canal semántico, que narra hechos y define los sentidos. En la oralidad, a ellos se suman los aspectos semánticos y estéticos de la voz, de la gestualidad y muchos otros elementos que producen sentidos. Un género, por ejemplo, puede llegar a definirse por un uso particular de la voz, o por el lugar que se asigna en ellos a los gestos y otros elementos (un instrumento musical o un tipo de ritmo). Es lo que llamamos en el marco teórico estilo social, dentro del cual se definirán las características propias del estilo personal del intérprete.

Por último, se trató el tema de la cultura de masas, señalada como la enemiga principal de la literatura oral y de la cultura popular. Esta cuestión ya fue abordada en el marco teórico (ver pp. 53-54), donde se dijo que no debe confundirse cultura de masas con cultura de los medios, pues éstos no son de por sí una cultura, sino meros canales de transmisión que pueden servir a distintas formas de cultura. Que se encuentren dominados por la cultura de masas no los estigmatiza para siempre. Además, también encuentran expresión en ellos la cultura



ilustrada y la cultura popular, aunque siempre administrados por la cultura de masas y la publicidad. Hecha esta salvedad, cabe pensar en la mediatización de la oralidad, a la que me refiero extensamente en el apartado final del marco teórico.

Aspectos metodológicos

Como se destacó antes, un aporte de fundamental importancia fue proceder a la separación de lo que es un registro de carácter etnográfico, que persigue fundamentalmente la información, de los registros literarios, preocupados por los aspectos formales de la expresión y no solo de la historia que se narra, donde se elimina ya el concepto de informante para apuntalar el de narrador o poeta oral. Se ha comprobado que al darse un trato adecuado a los factores estéticos de los géneros populares, la producción simbólica de estos grupos se acerca al nivel de la del sector ilustrado y, en ciertos casos, la supera. Esto, más que alimentar una competencia entre ambos sistemas, permite un fecundo diálogo y una alianza estratégica para enfrentarse con su enemigo común: la cultura de masas.

Se advirtió sobre la inconveniencia de canonizar como versión única un texto de la literatura oral, pues no se trata más que de una de las versiones posibles. Siempre encontraremos variantes de una región a otra, e incluso entre los narradores de una misma localidad. Si se quiere llegar a una especie de versión “príncipe”, que pueda ser presentada no como la única, pero sí como la mejor cuidada, o la transcrita con mayor responsabilidad, es preciso armar grupos de trabajo integrados por al menos tres de los mejores narradores o trovadores populares de una región y especialistas en el uso estético de la escritura (escritores, poetas, traductores literarios) pertenecientes al sector ilustrado. Cada narrador o trovador producirá una versión, la que será grabada en audio y en video. La versión que se considere la más desarrollada y mejor narrada se tomará luego como eje de construcción, a la que se añadirán elementos narrativos de las otras versiones que la enriquezcan. El resultado final debe ser leído en presencia de todos los integrantes del grupo y aprobado por ellos frase por frase, momento en que podrán sugerir las correcciones finales. Para ampliar sobre este aspecto, remitirse al marco teórico (pp. 184-194).

Se admitió asimismo la necesidad de dar cuenta en el registro escrito de todos los aspectos no estrictamente literarios que generen sentidos, y que hagan tanto al estilo social o étnico como al personal del narrador. Los gestos realizados con la cara, las manos y otras partes del cuerpo, los matices y manipulaciones de la

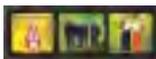


voz, la intervención de instrumentos musicales y el ritmo que éstos aportan al relato, la indumentaria, los movimientos que hagan a la puesta en escena y todos los otros factores con valor estético y semántico que se señalan en el marco teórico (pp. 59-70) serán tomados en cuenta, y sobre todo cuando cumplan una función supletoria, crítica, contradictoria y paródica de la palabra (ver. p. 69 del marco teórico). Se lo puede hacer recurriendo al sistema de la escritura teatral (textos en cursiva y con una caja menor o entre paréntesis que den cuenta en el momento que corresponda de los recursos del estilo), con un sistema de notas que remitan a un texto explicativo o con la redacción de un texto complementario en que se describan y expliquen estos aspectos.

Si bien no se alcanzó a profundizar en ellos por falta de tiempo, hubo un principio de acuerdo (y sobre todo no se dieron cuestionamientos al marco teórico en este sentido) en que el traslado de la oralidad a la escritura no puede ser mecánico, pasando al papel palabra por palabra lo que dijo el narrador y respetando hasta sus errores para no quitar al texto su carácter de “verdadero”. Esto puede ser válido para el registro etnográfico, pero no para el literario, que exige el criterio de transposición, o de traducción de un sistema a otro, tomando en cuenta que ambos no son homologables, sino que presentan diferencias esenciales. O sea, pasar de la oralidad a la escritura sería como pasar de una lengua a otra, con todos los recaudos que tiene la traducción literaria.

No se trata de recurrir a adaptaciones, como se dijo, sino a algunas intervenciones en los textos como las que se señalan en el marco teórico, que no implican una reescritura, pues esto sería una adaptación, sino más bien la eliminación de todo aquello que puede ser efectivo en la oralidad pero degrada un texto si se lo pasa tal cual a la escritura.

Hubo acuerdo también en incluir los textos de las canciones autorales en los cancioneros populares, como de hecho lo hizo ya el IADAP, cuando los autores pertenecen a dichos grupos y se identifican plenamente con una tradición, realizando aportes que la enriquecen. Los cancioneros populares se dividirían así en tradicionales (los que vienen del tiempo y son anónimos) y los autorales, cuando son de creación reciente, escritos para ser cantados y se insertan en el cauce de una tradición popular. Se recomienda asimismo no descuidar la inclusión en los proyectos de rescate de la literatura popular de estos cantares más recientes, y en especial los que tienen una gran circulación en los ámbitos populares.



Aspectos programáticos

Luego de recorrer el largo espectro de los contenidos de la oralidad en nuestra América se concluyó, como ya se dijo, que alrededor del 90% de los factores que definen la identidad de las personas y los pueblos se transmiten por esta vía, y que la clausura de la misma por la deliberada exclusión que realizó de ella la educación formal, así como la sostenida penetración de los medios, que muy poco lugar le hacen en su empeño de imponer costumbres ajenas y mercancías, está propiciando en nuestra América y el mundo entero un proceso de deculturación sin precedentes. Éste, como se ha visto, acentúa la dominación simbólica y la destrucción de todo espíritu comunitario, lo que empuja a los pobres hacia el círculo ominoso del desamparo y la miseria. Claro que se han realizado algunas acciones a nivel estatal para contrarrestar dicho proceso, pero son a todas luces insuficientes. En Paraguay la Reforma Educativa introdujo, por vez primera en la historia de ese país, el estudio de la historia local y regional, para que el niño y el joven puedan conocerla y actuar así dentro de su cauce. Se incluyeron allí en la educación media materias tales como Antropología, Sociología y Ética, pero a cargo de profesores de formación académica, no vinculados al sistema de la oralidad. La falta de convocatoria a quienes son portadores de todos los valores y conocimientos de este último sigue dejándolo fuera del ámbito educativo, salvo excepciones que dependen más de la iniciativa individual que de políticas públicas. Como consecuencia de ello, se observa una gran escasez de materiales didácticos apropiados a los fines que persigue la Reforma, pues la memoria verdadera de la comunidad no está por lo común escrita, o fue escrita desde otro lado, con otra mirada. La delegada de Venezuela se refirió a una oralidad radiofónica, que cae dentro de lo que caracterizamos como nueva oralidad u oralidad mediaticizada. Puso el ejemplo de la música llanera, que está siendo muy difundida por la radio, lo que vendría a subsanar en parte el olvido del sistema educativo formal. Pero cabe destacar que si bien la literatura oral tiene siempre alguna entrada en dicho medio cuando es letra de canciones populares exitosas, no lo es de un modo generalizado, pues la cultura de masas la va desplazando con producciones carentes de tradición, poesía y nivel crítico, y las que difunde del verdadero acervo popular no son las más bellas y éticas, sino las que convienen más a su propósito de acrecentar la audiencia aplanando el nivel. Hay así países donde la música verdaderamente popular encuentra muy poco espacio en los medios. Por otra parte, la letra de las canciones no son más que un género de la literatura popular, por lo que quedan afuera los mitos, cuentos y leyendas, la poesía no cantada, los proverbios, las adivinanzas, etc.



En base a estas consideraciones, los delegados presentes se pronunciaron en forma unánime por la institucionalización del sistema de la oralidad en la educación formal. A estos fines, la literatura oral debe actuar como una punta de diamante para abrir un espacio destinado a fortalecer el proceso de endoculturación, de modo que aquellas personas consideradas patrimonio humano viviente puedan transmitir sus saberes y experiencias en las escuelas y colegios. Se estima que se deben dedicar al menos dos horas semanales para que un profesor con conocimientos de la cultura popular y las tradiciones locales y regionales, convoque a toda persona que pueda contar a los alumnos su experiencia de vida en determinados campos de la cultura y la sociedad y transmitir sus saberes. Por esta vía entrarían a la educación formal los vocabularios y formas gramaticales de la región, la historia como vivencia, testimonios sobre los distintos oficios tradicionales, la música y la danza, todos los géneros de la literatura oral, la cocina regional, las tradiciones agrícolas y ganaderas, la tecnología apropiada, los modos tradicionales de uso del suelo, el conocimiento sobre plantas y animales silvestres, etc.

En forma unánime, se recomienda a los países del Convenio Andrés Bello instituir a nivel nacional, regional y local programas radiales e incluso televisivos especialmente orientados a difundir estos conocimientos, a fines de fortalecer la identidad de la población y contrarrestar así el proceso de globalización neoliberal, que más que hacia el consumo arrastra a los pueblos hacia la miseria y la exclusión, por la dilución de los lazos de solidaridad que solo una verdadera cultura puede establecer y sustentar. Correlativo a esto, y a fines de tornarlo posible, se hace preciso dictar cursos breves que formen a los operadores mediáticos en los distintos aspectos de la cultura popular y en teoría de la cultura, así como en las cuestiones técnicas. Dichos programas deberían ser financiados por el Estado como parte de una educación complementaria a distancia, sin más publicidad que la institucional, para evitar intromisiones de la cultura de masas. Como medida adicional a esto, se recomienda a los gobiernos de la región becar al menos un alumno por grupo indígena del país para que estudie cine y video, con miras a que realice luego registros mediáticos de la literatura oral y filmes de ficción inspiradas en ella, tal como ocurre en África y Asia. Todos los materiales que produzcan estos programas serán destinados luego, con las correspondientes adaptaciones, a la educación formal, para paliar la mencionada carencia de material didáctico local y regional.



Se resolvió asimismo promover en los distintos países signatarios del Convenio Andrés Bello al menos un programa participativo de registro de las literaturas orales y populares, a modo de experiencia piloto. Se señalaron a estos efectos cuatro ámbitos culturales específicos:

- a. Indígena
- b. Mestizo rural
- c. Afroamericano
- d. Popular urbano

Estos programas piloto se inscribirían plenamente en el proyecto “Cartografía de la Memoria” del IADAP, y serían ejecutados por los países miembros tomando en cuenta las pautas metodológicas establecidas. O sea, los especialistas provenientes del sector académico trabajarían en cada región o ámbito cultural con un número de narradores y poetas populares no menor de tres durante el término de uno o dos años. Los relatos orales serían grabados tanto en audio como en video, para trabajar desde esta base una versión cuidada y consensuada. La intervención del video permitirá registrar todos los elementos que producen sentido, y que serán fundamentales en la versión escrita, donde se dará cuenta detallada de los mismos. Se acordó que estos programas piloto deben en lo posible tomar ámbitos culturales distintos, de modo que puedan cubrirse los cuatro ámbitos señalados. El delegado de Panamá propuso un programa con los indígenas kuna, por ser él mismo un kuna. La delegada de Venezuela propuso trabajar con el canto llanero, por su gran riqueza y sus vínculos con el canto de los llanos de Colombia. Los demás quedaron en estudiar propuestas, las que serían incorporadas al informe que deben presentar en el curso de este año al IADAP.

Se aprobó por último la idea de crear una Biblioteca de la Literatura Popular e Indígena de la Región Andina, donde se publicarían, en convenio con una editorial privada de reconocida trayectoria, cuidadas ediciones de los materiales que se recojan con los nuevos métodos, así como las obras consideradas ya clásicos de la región. En estas últimas se revisarían las traducciones y redactarían los prólogos, notas y estudios complementarios que se consideren necesarios. Dicha biblioteca se editaría para un público general, pero de ellas se desprenderían libros más sencillos, de menor extensión y costo, para cubrir las necesidades educativas. Para investigar, revisar los títulos de esta colección, aprobarlos y redactar los textos complementarios, se designaría por cada país un instituto de una Facultad de Letras, el que integraría un grupo de especialistas interesados en participar en el proceso como consultores *ad honorem*



y contrataría a los escritores y críticos que deban realizar los prólogos, estudios preliminares, notas y revisión de la traducción, si proviniera de una lengua indígena. Se realizarían también intervenciones en los textos dentro de las pautas señaladas por el marco teórico.

El delegado de Perú trajo a colación algunas iniciativas continentales que encargaron encuestas a los maestros para recoger la literatura oral, como la realizada en su país en los tiempos de José María Arguedas. Los ministerios de educación deberían estudiar la posibilidad y conveniencia de reeditar estos programas. La encuesta realizada en Argentina en el año 1921 por iniciativa del Ministerio de Educación, señalé, fue la base insoslayable sobre la que trabajaron los especialistas en literatura oral de ese país durante el resto del siglo.

Adolfo Colombres

