

VOZ INDÍGENA Y CULTURA POPULAR EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Fernando Martínez Ramírez*

1. LA TRANSCULTURACIÓN

¿Qué es una obra literaria *transcultural*? Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa, García Márquez, Roa Bastos, ¿son voces transculturales? Una característica de estos escritores es que se mantienen muy vinculados a sus medios rurales, a los cuales reavivan eludiendo el cliché folclorista o criollista superficial. Es su manera de ser fieles a sus orígenes sin rechazar la modernidad ni la modernización.

El concepto «transculturación» proviene de la antropología y constituye una reacción y alternativa latinoamericana a la categoría de «aculturación» propia de pensamiento antropológico anglosajón. Ángel Rama lo adopta para describir el caso particular de nuestra literatura. Se trata de un concepto prestado al cual se opondrán otros. Antonio Cornejo Polar enlista una serie de categorías que buscan explicar el fenómeno de la literatura latinoamericana: «literatura otra» (Edmundo Bendezú), «literatura diglósica» (Enrique Ballón), «literatura alternativa» (Martin Lienhard), que a su

vez se insertan en macro-conceptos como «cultura híbrida» (García Canclini) o «sociedad abigarrada» (René Zavaleta).¹ Es decir, comienza por distinguir entre aquellos conceptos que hablan de una misma problemática pero que tienen campos de acción distintos y, por tanto, su vocación explicativa varía por su grado de generalidad. Por ejemplo, la noción de «heterogeneidad» nació en el terreno específico de la literatura, mientras que la categoría de «hibridez», proveniente de la biología, le ha servido a la antropología de la cultura.

A fin de comprender la necesidad del concepto transculturación en la teoría literaria latinoamericana resulta importante, antes que nada, situarlo en el ámbito de la problemática en la cual está inmerso: la *aculturación* como categoría clave en la antropología angloamericana.

La palabra *aculturación* es un vocablo técnico proveniente de la antropología en lengua inglesa. Como deriva del latín no resultó

¹ Cf. la «Introducción» de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Perú, 1994.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

difícil su importación al pensamiento antropológico en español. El concepto está formado por la partícula “ad”, que por asimilación se transforma en “ac” ante palabras que comienzan con la consonante “c”, como es el caso de la forma nominal *culturatio*. Su etimología responde a la misma lógica de términos como acoger (*accolligere*), acomodar (*accomodare*), acordar (*accordare*). Sin embargo, mientras que en el inglés la consonante “c” no se pierde, en el español resulta asimilada y reducida. Esta preposición “ad” –en español “a”– tiene distintas acepciones, pero sólo una de ellas es la correcta según el uso original que se le dio en la antropología: da la idea de proximidad, cercanía, unión, contacto. Por tanto, *acculturation* o *aculturación* significan unión, contacto de culturas.²

No obstante, el significado original ha sido tergiversado debido a etimologías colaterales que se le han impuesto al concepto, y el error fundamental ha radicado en la partícula formativa “a”, que se ha interpretado como alfa privativa, lo cual hace del término un vocablo híbrido de griego y español. Según esta etimología, *aculturación* significa “sin culturación”, y de aquí sólo hay un paso etnocéntrico para que esta carencia se convierta en la acción de suministrar la cultura a individuos que no la poseen.

En estrecho parentesco con esta acepción está aquella que explica la palabra como formada por la partícula ablativa “ab” que significa “lugar desde donde”, lo mis-

mo que la preposición “ad” en su sentido de “dirección”. En todos estos casos, aculturación resulta una categoría etnocéntrica que habla de la misión civilizadora de la Gran Cultura Occidental, de ahí el rechazo que autores como Malinowski sintieron por el vocablo.

Una vez situados en las inconveniencias del concepto, el antropólogo cubano Fernando Ortiz propuso uno nuevo, *transculturación*, que con el prefijo “trans” busca expresar la idea de interacción o acción recíproca, aunque denote exclusivamente paso de un lugar a otro. Ni la idea de separación ni la de paso constituyen –advierte Gonzalo Aguirre Beltrán– la médula del concepto, pero sí la de unión o contacto, y es de este modo como debe valorarse la categoría de *aculturación* dentro del pensamiento antropológico en español.

Por tanto, el rasgo característico de la aculturación es el encuentro de dos o más culturas, es decir, la premisa fundamental para que sea posible un proceso aculturativo es el *contacto* entre dos o más *grupos*. Este proceso lo que hace es alterar la “lógica” de las culturas envueltas, que al ser penetradas sufren modificaciones en sus patrones culturales. No obstante, hasta aquí la caracterización del fenómeno no dice nada sobre los cambios posicionales que experimentan los grupos, las sociedades involucradas.

En la aculturación existen dos dimensiones o momentos: el contacto cultural en el pasado –que es donde se localiza lo que se ha llamado punto cero de la aculturación–³ y el contacto cultural contemporá-

² Véase “Aculturación vs. asociación”, en Gonzalo Aguirre Beltrán *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. Ver también *Diccionario ilustrado Vox latino-español, español-latino*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1990.

³ Audrey I. Richard “The Village Census in the Study of Culture Contact”, en: *Mair, Methods of Study of Culture Contact*, Londres.

neo. La lógica que opera en ambos es la misma: la del poder y de los juegos hegemónicos. En ambos contactos hay una pérdida-adquisición que redefine a las culturas involucradas y sus “estrategias” de persistencia o sobrevivencia.

Pongamos por caso las culturas precolumbinas que se han visto atrapadas en distintos procesos históricos en los que su peculiaridad o su identidad se ha transformado y refuncionalizado. Estos procesos han tomado la forma de *deculturación* y de *contraculturación*. La primera tiene una sola dirección: es una fuerza imbuída sobre una cultura indígena al evangelizarla o al penetrarla con elementos ajenos a su propia cosmovisión. Se trata del español que atraviesa y aliena a los pueblos precolumbinos. En tanto, la contraculturación es una forma de defensa-adaptación que adopta el indígena y consiste en refuncionalizar la religión o el mito impuesto traduciéndolo a su propia cosmovisión. A todo proceso deculturativo se le ofrece una resistencia contracultural y tal resistencia es protagonizada no sólo por el conquistado sino también por el conquistador, que no desea verse contaminado.⁴

Pero Aguirre Beltrán no se conforma con esta definición del concepto *aculturación* pues no alcanza a explicar la complejidad del proceso. Propone por ello la noción de *integración sociocultural*, con la cual pone énfasis en el hecho de que, aunque el contacto sea cultural, son individuos y grupos concretos quienes sufren los cambios. Además, existen distintos niveles de *integración*,

desde la que se produce localmente, pasando por la regional, hasta la nacional. Por tanto, asumir la dialéctica de la *integración sociocultural* presupone aceptar como premisa la existencia de la aculturación, entendida ésta como contacto cultural, pero agregándole la idea de *proceso*, durante el cual se genera un conflicto de fuerzas que promueve distintos niveles de *conversión*.

Así, tanto Fernando Ortiz como Aguirre Beltrán realizan esfuerzos por comprender el carácter peculiar de la cultura de su país, sólo que ahí donde Ortiz habla de transculturación (*deculturación-neoculturación*) como categoría transitiva que busca describir las diversas fases que involucra este fenómeno de pérdidas y adquisiciones culturales, Aguirre Beltrán explica que el fenómeno de la aculturación —e insistimos que no prescinde de la voz anglófona perfectamente castellanizable— conlleva tres momentos que tienen como consecuencia una *integración sociocultural*. El primero de éstos momentos es el de la *conversión paralela*, en el que las sociedades en contacto coexisten manteniendo su independencia. El segundo es el de la *conversión alternativa*, en el que los individuos de ambos grupos pasan a formar parte, fragmentaria pero reiteradamente, del grupo opuesto. El último escaño es el de la *integración polar*, donde ya se ha producido la fusión de ambos grupos debido al nivel de interdependencia estructural que alcanzaron.⁵

Así, mientras Fernando Ortiz ofrece el concepto de transculturación, Aguirre

⁴ Estudios etnográficos específicos sobre estos procesos aculturativos los encontramos en Enzo Segre, *Las máscaras de lo sagrado. Ensayos italo mexicanos sobre sincretismo náhuatl-católico de la Sierra Norte de Puebla*, INAH, México, 1987.

⁵ Véase “Integración sociocultural” en Gonzalo Aguirre Beltrán *op. cit.* Obviamente se puede criticar este proceso tripartito como desproblematizado, pues sólo habla de integración ahí donde las luchas resultan mucho más violentas; aunque la misma crítica vale para el término «transculturación», como antes fue válida para «mestizaje».

Beltrán explica su dialéctica. No obstante, ambos están atendiendo, desde la óptica de la antropología, un problema que aqueja a las sociedades latinoamericanas en su intento por comprender la complejidad que las caracteriza. Sin embargo, Aguirre Beltrán no separa lo cultural de lo social y su concepto de *integración sociocultural* intenta ser la síntesis dialéctica de un proceso que va incesantemente de la deculturación a la contraculturación, promoviendo cambios, adaptaciones, juegos de poder, dispersiones, e instaurando así un proceso que avanza por distintos niveles de conversión al final de los cuales se produce una síntesis afirmativa donde se resuelven esos contactos culturales, y la resolución consiste en la promoción de una nueva identidad, moderna y modernizada, si atendemos al hecho de que los contactos simbólicos más que destruir tradiciones o promover dependencias generan un nuevo tipo de identidad, multitemporal y heterogénea, según palabras de García Canclini.⁶

1.1 LA VOZ TRANSCULTURAL Y SU VOCACIÓN SINCRÉTICA EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*

En la literatura que se ha denominado de la transculturación, muy típica de Latinoamérica, uno de los elementos más importantes –donde se nota muy bien la adaptación contracultural que se hace de las tradiciones y de la herencia indígena a la vanguardia literaria, adaptación que se realiza sin caer en el estereotipo folclorista ni en la conmisericordia indigenista– es la incorporación de la oralidad como elemen-

to que ha dejado de interesar en sí y logra fundirse con la escritura, a la cual invade no sólo con sus formas coloquiales sino como algo que baja al texto y lo impregna con su sonido, música y ritmo, elementos todos que se funden en el discurso y le confieren una peculiaridad inmanente, distinta de los artilugios formales que habitan fuera del texto, como un agregado exótico. En el caso de Rulfo, por ejemplo, se trata de una apropiación de la voz coloquial, apropiación que de pronto se transmuta en voz universal por ese giro “metafísico” que el autor le confiere al lenguaje hasta *reinventarlo* por escrito. Lo mismo hace José María Arguedas en *Los ríos profundos*, donde amén de las peculiaridades sintácticas ajenas al español y sin duda cercanas al quechua,⁷ transcultura⁸ la cosmovisión indígena y la ofrece sincrética pero reelaborada discursivamente. Se trata de una nueva literatura donde la identidad cultural es un asunto problemático que técnicamente llega a resolverse por medio de los artilugios narrativos: se prescinde, en el caso de Arguedas, de la voz omnisciente –tan ponderada en la literatura regionalista y naturalista precedente– para favorecer el “punto de vista”, que es ya un recurso *moderno*, que busca construir la verosimilitud *desde* el narrador mismo. En este caso se trata de un narrador que es protagonista y testigo de lo que cuenta, y en el cual confluyen al me-

⁷ Ejemplos: “Eran serenos los muros, de piedras perfectas”. “Nosotros seguimos viaje...” “A caballo se fueron hacia el Cuzco”. “Alcira era casi el retrato fiel de otra joven que amé cuando tenía diez años. La conocía en Saisa, un pueblo de cabreros...” “Frente a las jóvenes no pude vencer mi azoramiento. Resolvía despedirme.” Etc.

⁸ Léase como verbo transitivo.

⁶ Néstor García Canclini *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo-Conaculta, México, 1990.

nos dos universos simbólicos en conflicto transcultural.

Sin duda existen otras categorías que funcionarían para analizar esta obra de Arguedas: por ejemplo, la noción de «heterogeneidad», de Antonio Cornejo Polar. Pero el “asunto” de la obra no nos remite a un problema primordialmente literario sino, ante todo, sociocultural, y en este sentido el concepto de “transculturación” resulta pertinente, tanto por su filiación antropológica como por su adecuación a la teoría literaria. Esto es, podemos señalar la modernidad literaria de la obra de Arguedas, en cuanto a recursos técnicos y estrategias narrativas, pero son recursos frecuentados también en otras literaturas, por otros autores. En todo caso, la novedad en este sentido es la reincorporación, la traducción⁹ que hace del idioma indígena, de esa cadencia ajena al español y que, sin embargo, vuelve del español, si bien lo verdaderamente importante resulta esa *consustanciación* entre cosmovisión y recursos narrativos. Y aquí usamos un término más de corte filosófico para matizar la fusión metafísica, existencial, patente en el texto, fusión que en términos antropológicos ha sido denominada transculturación, según se explicó más arriba. No obstante, esta última categoría se ofrece más como un concepto descriptivo, mientras que *consustanciación* resulta un término que habla sobre todo de una *metafísica de la creación*, pues abre una línea de intimidad que va del hombre-autor –desde luego condicionado culturalmente– a su texto y recupera una problemática existencial: la del hombre perteneciente a dos culturas, la indígena y la occidental, y trata de conciliarlas muy a su

pesar, pero muy a su pesar en la vida real termina por no lograrlo.

Desde luego, la obra de Arguedas es también heterogénea, lo es porque en ella conviven diversas temporalidades en un mismo espacio y tiempo. Conviven problemáticamente el misterio y la magia indígena al lado del dogma cristiano, en una fusión sincrética que, no obstante, conserva elementos característicos de cada uno. Al lado de la música e instrumentos indígenas están los instrumentos europeos, y al lado de los ritmos y bailables tradicionales están las danzas impuestas. Mientras los condenados (la condena es un castigo que sólo merecen los católicos) bailan con quena y sus movimientos son tristes, la banda del pueblo ejecuta ritmos alegres compuestos con instrumentos de plata traídos de lejos, clarinetes, saxofones y trompetas que son como el sol pero no como la nieve, la luz nocturna, el agua o el viento, elementos a los que sólo se asemeja el instrumento mestizo y el indígena. Arguedas acude a criterios formales propios de ambas músicas para describir una danza tradicional: contrapunto y fuga son sustantivos yuxtapuestos a «piruchan» e «imachá», todos los cuales establecen coberturas rítmicas y *tempo*s relacionados con la magia y universalidad de los sonidos: ahí donde un mestizo ejecuta los ritmos un soldado los ilustra con su baile. Vocación sincrética y triste la de Arguedas: hace convivir al Dios cristiano castigador –que trae las fiebres y las pesetas– con el mito de la tierra pródiga, madre y regazo, donde los trompos duermen para volver a girar impregnados de la sabiduría del barro; y así, cuando la muerte esté cerca y temeroso el hombre, un “padre nuestro” recitado en quechua: *Yayayku, hanak' pachapi kak'...*, renueva la esperanza, y si no es así, al menos un perro prehispánico

⁹ Traducción no obcecada pues florece aquí y allá y no a lo largo de toda la obra.

podrá venir para ayudar al indio a cruzar el río que separa a los vivos de los muertos...

2. MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Otro de los centros de reflexión y debate en el actual pensamiento latinoamericano lo constituye la caracterización de la modernidad y la posmodernidad: ¿existen?, ¿cuáles son sus rasgos característicos?, ¿en qué varían con respecto a Europa y Estados Unidos?, ¿cómo determinan a la literatura y a la "teoría literaria"?, etcétera. Al paso, surgen reflexiones importantes y, con ellas, categorías que buscan asir conceptualmente la peculiaridad latinoamericana. Nociones como «transculturación», «heterogeneidad», «hibridez», entre otras, tratan de dar cuenta de la modernidad y la posmodernidad tal y como se producen en América Latina.

Plantearse la modernidad o posmodernidad latinoamericanas trae consigo varios problemas, alerta José Joaquín Brunner:¹⁰ ¿existe un "específico" cultural latinoamericano?, ¿en qué consiste nuestra "identidad"? Surgen también diversas controversias, como es la que se da entre penetración cultural y nacionalismo, o la subsistencia de culturas autóctonas en medio de la modernización; la convivencia entre dependencia e imperialismo. ¿Existe o no la modernidad latinoamericana? Si a todo ello se agrega que ha habido cambios significativos, como la pérdida de importancia del mundo rural en

favor de la cultura urbana, la alfabetización que sustituye a las tradiciones orales y el desarrollo de la industria cultural, estamos ante un problema complejo que es imposible soslayar.

Existe la modernidad latinoamericana, considera Brunner, pero en modo alguno es consecuencia de la racionalidad ilustrada ni es una experiencia social unitaria. Son parte de esta modernidad las culturas populares, autóctonas, alternativas, de resistencia —como quiera llamárseles—, que poco a poco van integrándose a la cultura de masa, donde pierden su especificidad o reelaboran y apropian el código. No se trata, por tanto, ni de lo moderno europeo, ni del norteamericano, ni del socialista real, sino de una modernidad heterogénea, y he aquí un concepto clave en la discusión.

George Yúdice¹¹ considera que el carácter heterogéneo de los países latinoamericanos —es decir, la fragmentación de su historia en construcciones discontinuas, donde conviven culturas tribales con el campesinado tradicional, el lumpen de los cinturones de miseria y una élite cosmopolita— ha desafiado la hegemonía del *grand récit* de la modernidad. Nuestra modernidad surge cuando se implanta la modernización¹² de manera no uniforme, lo que conduce a

¹¹ George Yúdice "Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina", en Néstor García Canclini (compil.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, CONACULTA, México, 1991.

¹² "Adoptamos con cierta flexibilidad —anota Néstor García Canclini— la distinción hecha por varios autores, desde Jürgen Habermas hasta Marshall Berman, entre la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir contruyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que renuevan las políticas simbólicas con un sentido experimental o crítico." En Néstor García Canclini *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ "Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina?", en José Joaquín Bruner, Néstor García Canclini et al., *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, México, 1988.

proyectos contestatarios, como las economías informales y otras actividades ilegales –como el narcotráfico– que buscan contrarrestar la colonización: la irracionalidad surge de la racionalidad. El problema es que nuestros proyectos de nación se mueven bajo paradigmas extraños y falsamente universalizantes, que no reparan en la complejidad distinta que nos caracteriza, muy alejada de la evolución europea y estado-unidense. “La modernidad –dice Yúdice– se halla impulsada por una contradicción inherente que resulta de la mayor autonomía y reflexividad de una sociedad racionalizada.”¹³ La vida es colonizada por ciertos aparatos que responden a la razón instrumental, y el arte se erige como la fuente principal de resistencia a la inercia que aliena la vida, es decir, la modernidad genera su propia antimodernidad, tanto en las actividades del espíritu como en la socioeconómicas. En medio de esto, la posmodernidad no debe pensarse, considera Yúdice, a partir de una supuesta evolución cultural, de la que las sociedades marginales y las no occidentales quedan relegadas, como es el caso también de Latinoamérica, donde no hay que caer ni en afirmaciones impulsivas de autenticidad ni en desesperados lamentos por nuestra artificialidad, sino buscar nuevas premisas que permitan repensar nuestra condición heterogénea y, para ello, una nueva generación de críticos ha intruducido ya conceptos como «transculturación» (Ángel Rama), «rearticulación cultural» (José Joaquín Brunner) y «reconversión cultural» (Néstor García Canclini). Estos nuevos críticos “ponen de relieve la manera en que los grupos *reciclan* sus tradiciones en los mercados nacionales e internacionales”. La mo-

dernidad en América Latina “se plantea más como la cuestión de establecer nuevas relaciones con la tradición que como el intento de superarla”.¹⁴ Se trata de rearticular las tradiciones para promover la democratización.

José Joaquín Brunner, por su parte, impreca contra quienes, desde distintas perspectivas, señalan que nuestra condición es pseudomoderna. No, dice:

la modernidad reina, antes que todo, en la cultura de masa, y penetra todo el campo de la producción cultural, marginando casi por completo aquellas culturas que se mantienen en circuitos que operan por fuera del mercado y se basan en matrices de producción y reproducción ajenos a la escuela, los medios de comunicación y la industria cultural. Pero incluso dichas culturas [...] son ya parte de esta modernidad; se definen en relación con ésta y poco a poco van integrándose en la cultura de masa, perdiendo allí su especificidad o sirviendo, por el contrario, como un código de apropiación y reelaboración de ésta.¹⁵

Es la irrupción de una forma distinta de lo moderno, heterogéneo y multitemporal, híbrido, diría Canclini.

Toda esta discusión atañe a la literatura y los estudios literarios latinoamericanos, y se traduce en obras que a su modo se plantean los problemas de la identidad, el ser nacional, la multiculturalidad característica y, un poco más tarde, en obras que asumen a la cultura de masa como el único escenario real. Tal es el caso, por ejemplo, de Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez.

¹³ *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

2.2 EL NUEVO MELODRAMA: LA CULTURA POPULAR EN LA NARRATIVA

A partir de la década de los sesenta, con el boom literario, hasta fechas recientes, ha habido una transformación decisiva en la literatura y crítica literaria latinoamericanas, transformación que ha sido resultado, por un lado, del auge de los medios masivos de comunicación y el paralelo surgimiento de una cultura de masa y, por otro, de la dilución de las fronteras entre las diversas áreas del conocimiento y su consecuente redefinición. Todo ello inmerso en una lógica capitalista globalizadora (neoliberal) que impone sus leyes a procesos culturales que tradicionalmente se habían mantenido fuera del mercado de consumo masivo.

En América Latina –considera Jean Franco– el escritor del boom y del posboom era el que se dedicaba a “importar, diseminar e inventar teorías” y a debilitar la clásica oposición entre alta cultura y cultura de masa: “El libro de Vargas Llosa sobre Flaubert (*Orgía perpetua*, 1975), la lectura que hace Carlos Fuentes de Cervantes (*Cervantes o la crítica de la lectura*, 1976) y el rescate del barroco por parte de Lezama Lima y Severo Sarduy invierten la relación metrópolis-periferia, según la cual la metrópolis lee, investiga, observa y rescata información de la periferia; estos ensayos afirman el derecho de los latinoamericanos de interpretar, apropiar y transformar la cultura europea.”¹⁶ El concepto de tradición deja de operar como acumulación y las diversas temporalidades empiezan a convivir y combinarse. Ello se ve claro en

distintas obras que “articulan a la cultura popular como un principio activo y no solamente como un componente exótico”,¹⁷ obras cuya legitimación no viene de Europa. El ensayo literario iba y se sentía a la vanguardia del académico, pero en el curso de los años setenta esto cambió. Inclusive los grandes asuntos que antes preocuparon a los escritores, como son la identidad (hispana, latina, mestiza, nacional), el socialismo, la responsabilidad del escritor, empiezan a desaparecer de sus textos y se tiende a una escritura más “universal”. Deja de presentarse resistencia al consumismo y se borra la separación entre alta cultura y cultura de masa. El autor ya no es el único responsable de sus textos y su poder “clarividente” pierde importancia social.

Si en un principio –en obras como *Cien años de soledad* y los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* y *de su abuela desalmada*, ambas de García Márquez; o “Luvina” y *Pedro Páramo*, de Rulfo; “Borrador de un informe”, *Hijo de hombre* y *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas– la oposición enjuiciada y resuelta era entre una cultura indígena y popular y otra “criollista” y elevada, y en algunos casos la oposición se ofrecía sin solución posible, hoy los medios masivos de comunicación reformulan esta oposición, la sintetizan de otra manera. Ejemplo de esto último son las obras de Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez, en quienes la modernización, la heterogeneidad e hibridación cul-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁶ “El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica”, en Carlos Rincón y Petra Schum (coords.), *Crítica literaria hoy*, año VII, julio 1994-junio 1995, núm. 14-15, Stanford University.

¹⁸ “Al considerar la industria de la cultura –explican, William Rowe y Vivian Schelling siguiendo a Néstor García Canclini–, revisten particular importancia dos tipos de transformación, a saber, la hibri-

tural,¹⁸ se asumen ya no como signos opo-
sitos sino como elementos que conviven
con el auge de la técnica, la cual ha llegado
a redefinir los estilos de vida en distintas
latitudes del subcontinente.

Puig, específicamente en su segunda
obra, *Boquitas pintadas* (1969), destruye
la ominosa oposición “buen gusto”-“mal
gusto” por considerarla una forma de re-
presión: “Cuando un libro proporciona
un placer inmediato –reclama–, tengo la
impresión de que la gente se pone recelo-
sa; creo que en el fondo de todo existe un
factor de puritanismo, que las clases bajas
desconocen” (cit. por Rowe y Schelling).
Boquitas pintadas es propiamente una no-
vela urbana, su asunto ya no es enjuiciar ni
resolver oposiciones existentes entre lo cul-
to y lo popular, ente lo indígena y lo mestizo,
entre tradición y modernidad, entre el cam-
po y la ciudad, sino asumirlas como tácita-
mente resueltas y superadas como
problemas.

Formado en las nuevas tecnologías del
cine y la radio, Puig incorpora a su narra-
tiva las formas escriturales propias de estos
medios, además de asumir el melodrama
como búsqueda deliberada, género que de
modo ambiguo goza del favor de los públi-
cos más extendidos pero también del des-
precio de los críticos. De esta manera, en

dación y la desterritorialización. Por hibridación,
entendemos las maneras en que las formas se apar-
tan de prácticas existentes para recombinarse en
nuevas formas y nuevas prácticas. Un ejemplo de
ello sería cómo formas rurales de alfarería «viajan»
hacia la ciudad y hacia un nuevo público consumi-
dor y, en este proceso, van modificándose [...] Em-
pleamos el término desterritorialización para designar
la liberación de signos culturales de puntos fijos en
el espacio y en el tiempo.” Véase William Rowe y
Vivian Schelling *Memoria y modernidad. Cultura
popular en América Latina*, Grijalbo, México, 1993.

un franco rechazo a cualquier autoritaris-
mo literario, asume el género desprestigia-
do y, además, su escritura es experimental:
acude a todo tipo de técnicas de composi-
ción narrativa, alejadas del burdo folletín a
lo Corín Tellado. Esto lo convierte en un
autor atípico y “culto”. Combina, por ejem-
plo, el estilo epistolar con el guión cinema-
tográfico –escrito en riguroso tiempo
presente, inclusive en sus acotaciones–;
acude al clásico narrador omnisciente y
ofrece acontecimientos simultáneos que
sólo la imaginación del lector puede res-
olver como tales, dada la imposibilidad de la
escritura para hacerlo; organiza su novela
por entregas, reconociendo su deuda con
el folletín y con el periodismo; acude a blan-
cos tipográficos activos que pueden seña-
lar pausas en un diálogo o el transcurrir
silencioso de alguna acción; también pre-
senciamos faltas de ortografía que buscan
una verosimilitud no exótica, más ligada a
“la realidad” de los personajes; por otro
lado, existen niveles gráficos en el sangra-
do (cajas tipográficas) que pueden referir,
bien a diversos narradores, bien a distintos
niveles diegéticos o a ambas cosas; por
momentos asistimos a una escritura al es-
tilo nominal que presupone un tipo de lector
avezado; recursos de marca claramente
joyciana –aunque modernizados– donde
se da un contrapunteo entre el diálogo y el
pensamiento, entre lo que se dice y lo que
en verdad se piensa, entre el querer decir y
el no decir: patencia y ocultamiento como
dos momentos de una verdad; monólogos
interiores que buscan recrear con mayor ver-
dad la condición melodramática del perso-
naje; intriga policíaca que escamotea la
información para revelarla en el momento
adecuado. En fin, en cuanto a los recursos
formales, se trata de una novela polifacética:
cada uno de ellos está en función de lo que

se dice, lo refuerzan o reduplican en el nivel estructural, al grado de dudar de si se trata de una parodia y su consecuente autoliquidación o de reforzar la cursilería de los personajes, cursilería romántica y radionovelería, boletística y sentimentaloides; parodia que, agregando información, nos hace reflexionar sobre la forma y su querer decir otra cosa. El folletín, Corín Tellado, la novela rosa, todo junto, aceptado o parodiado según se le mire. En todo caso, se trata del melodrama de cuatro vidas que se cruzan y cuyo destino fatuo es la repetición, que se reconoce inexorable sólo al final, cuando es demasiado tarde. Y he aquí dos palabras clave: repetición y melodrama.

La repetición se encarga de dar el golpe de gracia al anhelo de ser original, que por lo regular ha presidido al arte, e impulsa el nacimiento de esa nueva estética llamada neobarroca.¹⁹ Se trata de asumir la estandarización de cierto modo de vida y funcionar de acuerdo con la nueva producción mecánica de objetos de consumo masivo, aunque la obra de Puig elabora su distancia con respecto al estándar a partir de sus propios recursos formales. La repetición, por otro lado, promueve una ética de la consolación, pues el lector encuentra en la obra lo que ya conoce y le es habitual, ya sea porque lo practica o debido a que por todas partes asedia su perspectiva del mundo: identifica con facilidad el drama de la vida ordinaria pero descubre pronto que hay algo distinto: el mecanismo de comunicación resulta incómodo. De este modo, los hábitos canonizados se rompen en una

doble dirección: el temático, por vía de la estructura y técnica narrativas; el formal, por medio de la repetición melodramática.

Jean-Marie Thomasseau, en su libro *El melodrama*, afirma que el desarrollo excesivo del tema de la persecución “podría hacer pensar –como lo sugería Mircea Eliade para los cuentos de hadas– que el melodrama es también «una reproducción de los mitos iniciáticos». El héroe (o la heroína) suele seguir un itinerario sembrado de emboscadas que lo irán perfeccionando y haciéndolo más grato a los ojos de la divinidad”.²⁰ Esto es, el melodrama es el gesto primigenio, la *paideia* de la vida. La ética melodramática, forjada en el exceso y acumulación de aventuras y patetismo, “encuentra en el fondo y en la forma una manera de primitivismo teatral que es a la vez mítico, épico y compensatorio”.²¹ En otras palabras: el melodrama es la edad adulta que ve el mundo como algo inexorable, que comprende la entelequia fundamental de la vida, no ignora la arbitrariedad del cosmos, su eterno retorno y su justicia siempre tardía. En cambio, la tragedia es para héroes, para sujetos cuya voluntad no ha sido vulnerada por la vida y por la historia; la tragedia es la joven insolente, en tanto que el melodrama es el adulto atemorizado y sacudido por la vida. Y si lo vemos bien, hay razones suficientes para que el subcontinente latinoamericano sea muy melodramático, e independiente.

Otra obra en la que se recupera temáticamente la nueva cultura popular, educada en la radio y en la televisión, es la novela de Luis Rafael Sánchez, *La importancia de Ila-*

¹⁹ Véase Severo Sarduy “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (coord. e introduct.), *América Latina en su literatura, Siglo XXI*, México, 1990. Ver también Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, México, 1989.

²⁰ Jean-Marie Thomasseau *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

marse Daniel Santos (1989). También aquí la cultura elevada es recuperada en tono burlesco. Si con Puig fueron las estrategias formales y su recurso al melodrama los que concitaban la oposición entre lo elevado y lo bajo, con Sánchez es el recurso de la cita paródica, la cita de grandes clásicos que, como Borges, se inventan o reinventan para legitimar —arguyen Rowe y Schelling— la teoría y la práctica del discurso popular.

Invade otros discursos y provincias intelectuales con irreverente respeto, combinando novela, ensayo, sociología, filosofía, teoría lingüística (acerca de la historia y la geografía del lenguaje popular) y aquello que Sánchez denomina “fabulación”. En todo esto, el bolero suministra tanto el contenido como la forma, el discurso y la emoción. El personaje de Daniel Santos se antoja cien por ciento moderno en tres importantes sentidos: primero, porque ha sobrevivido a muchas modas como Presley, los Beatles, Raphael y Willie Colón; segundo, porque hace época al marcar la experiencia masiva de lo moderno; y tercero, “porque lo arriesga todo, radicaliza los sentidos”, al aplicar las lecciones de Rimbaud, Darío y de la vanguardia del siglo XX.²²

El barrio es el escenario clave, la pobreza no impide la innovación cultural. Se trata, nuevamente, de la emoción popular encarnada en un nuevo tipo de héroe —o antihéroe, si se le ve desde la perspectiva burguesa—, producto genuino de la nueva era de civilidad técnica, encarnada en las letras de sus canciones que cantan el sentimiento existencial, la tragicomedia de la

vida, “la música es la mejor mediación en el amor, la revolución y la muerte. También es el recurso clave de los pobres, como lo es la risa y el «melodrama saludablemente neurótico»”.²³ Una modernidad popular, distinta. Se trata, como lo dice el propio autor, de legalizar la cursilería, absolver al melodrama y promover el antiheroísmo lumpenal, todo ello impostado y asentado en subgéneros, posgéneros, en géneros híbridos y fronterizos, mestizos, sin regulaciones, esto es, se trata de la destrucción deliberada del canon central, descenramiento y ruptura con el binarismo epistemológico heredado de la modernidad. Se trata de asumir la hibridez como la peculiaridad de nuestro ser moderno latinoamericano, una modernidad popular que asume sus transiciones y pérdidas en la construcción continua de su identidad.

La oralidad urbana, el habla popular, asume su protagonismo en la manera de ver el mundo, se asume importante y detractora de la versión burguesa de la cultura y de la sociedad. El habla urbana es un espacio reservado para la cultura, que se sabe melodramática como los boleros de Daniel Santos. Es la *carnevalización* como criterio formal que sabe dar vida a la heterogeneidad y abundancia que habitan en las calles, abigarradas y no pulcras. El tiempo narrativo es el tiempo del bolero, el del testimonio periodístico, el del coloquio cantinesco y cabaretero: fragmentario, relativo, insolente. El espacio narrativo está difuminado en texturas locales que citan al imaginario del “nuevo” lector de forma táctica; es el espacio de la abundancia que es carencia, de lo barroco que no se percibe como tal sino desde los rubicundos már-

²² Memoria y modernidad..., op. cit.

²³ Ibid.

genes de la *intelillentsia*, a la que desde luego pertenece el autor y desde la cual mira para mirarse y devenir iconoclasta: “el bolero no miente”.²⁴

Es la estética neobarroca donde la centralidad organizadora, el hilo anecdótico está difuminado, es policéntrico. O como explica Calabrese siguiendo a Nietzsche y Bachelard: cuando la saturación de la historia ha llegado a sus límites, el deseo de lo corpuscular, de la antisecuencia, deviene necesario. Se trata de un deseo liminar, es decir, de expandir los límites de lo posible mezclando discursos, géneros, estrategias narrativas hasta que la in-diferenciación (posmoderna) dictamine que la novedad consiste en la instantaneidad anecdótica y en la fragmentación del discurso narrativo. Sin embargo, y quizá muy a su pesar, todo esto no es sino un mensaje para un determinado y exclusivo tipo de lector: el lector culto e iniciado al que, finalmente, ni Puig ni Sánchez renuncian.

3. CONCLUSIÓN

Hemos revisado tres categorías que delimitan un problema y su posible solución teórica, el problema de la voz indígena y la cultura popular en la narrativa latinoamericana. Estas tres categorías son: *integración sociocultural* (Aguirre Beltrán), *transculturación* (Fernando Ortiz-Ángel Rama) y *heterogeneidad* (Cornejo Polar). Todas describen esa transición que va de la antropología a la teoría literaria y hablan de la nueva condición de los *estudios culturales* contemporáneos, en los cuales resulta

ya una realidad indubitable la difuminación de las fronteras simbólicas y discursivas. Se ha abandonado por fin la pretendida objetividad y neutralidad científica, la confusión entre nuestra particularidad humana local y la naturaleza humana universal, nos hemos salido del museo monumental, donde yacen los grandes hombres del occidente civilizador, para asumir la nueva condición poscolonial, inasible desde los antiguos lugares privilegiados durante la era colonial. Ninguna cultura está sellada, por más que las diferencias económicas y tecnológicas existan. La era poscolonial es ésta en que ninguna cultura puede declararse autónoma e internamente coherente, a no ser, como dice Renato Rosaldo, a modo de ficción útil o distorsión reveladora.²⁵

¿Y cuál es el papel que ha asumido el subalterno en este estado de cosas? Ante la certeza de que no existe la neutralidad ni la inocencia, de que todo discurso debe asumir su propia parcialidad y descentramiento, esto es, ante la posibilidad de que el mismo objeto pueda y deba verse desde distintos lugares, el llamado subalterno ha escapado, *eo ipso*, a su propia subalternidad y se ha convertido en un configurador, no el único pero sí el protagonista, de su propia visión, visión que por ser suya le exige nombrarla desde su propia autopercepción, desde “el conocimiento específico de una forma específica de vida”, forma de vida que desde luego puede ser expresión de comunidades múltiples y sobrepuestas.²⁶ ¿Y cuándo empezó a hablar el subalterno? Lo hizo desde el momento en que la problemática de la

²⁴ Dice Julio Ortega en *Luis Rafael Sánchez: teoría y práctica del discurso popular*, Centre for Latin American Studies, King's College, London, 1989.

²⁵ Renato Rosaldo *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, CONACULTA-Grijalbo, México, 1991.

²⁶ *Ibid.*, pp. 178-179.

identidad, en este caso latinoamericana, se volvió un asunto insoslayable, porque a partir de entonces surgió la necesidad de nombrar nuestra propia complejidad, y esta necesidad nos llevó a concebir conceptos como *transculturación*, *integración sociocultural*, *hibridez*, *heterogeneidad*, conceptos que atienden a una realidad específica y describen un tipo de literatura también específica, la del subcontinente latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BRUNER, José Joaquín, Néstor GARCÍA CANCLINI, et al. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, México, 1988.
- CALABRESE, Omar La era neobarroca, Cátedra, México, 1989.
- CORNEJO POLAR, Antonio *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Perú, 1994.
- Diccionario ilustrado Vox latino-español, español-latino* Red Editorial Iberoamericana, México, 1990.

- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord. e intro-duc.) *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1990.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (compil.) *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, CONACULTA, México, 1991.
- *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990.
- ORTEGA, Julio Luis Rafael Sánchez: *teoría y práctica del discurso popular*, Centre for Latin American Studies, King's College, London, 1989.
- RICHARD, Audrey I. "The Village Census in the Estudy of Culture Contact", en *Mair, Methods of Study of Culture Contact*, Londres.
- RINCÓN, Carlos y Petra SCHUM (coords.) *Crítica literaria hoy*, año VII, julio 1994-junio 1995, núm. 14-15, Stanford University.
- ROSALDO, Renato *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, CONACULTA-Grijalbo, México, 1991.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, Grijalbo, México, 1993.
- SEGRE, Enzo *Las máscaras de lo sagrado. Ensayos italo mexicanos sobre sincretismo náhuatl-católico de la Sierra Norte de Puebla*, INAH, México, 1987.
- THOMASSEAU, Jean-Marie *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.