

Transculturación narrativa en Novelas Andinas

Autor: Verónica Sturniolo

Asesor: Marisa Moyano

Universidad Nacional de Río Cuarto

Introducción y Marco Teórico

Los objetivos del estudio de la novela latinoamericana del siglo XX planteados por la materia consisten en reconocer la complejidad de los procesos histórico-culturales latinoamericanos y su refracción en la literatura; reconocer programas narrativo-ideológicos de las propuestas identitarias; identificar y caracterizar los proyectos estéticos y deslizamientos genéricos en la novela latinoamericana del siglo XX; y establecer cadenas de lecturas, proyectos y deslizamientos en un corpus amplio de textos.

En este trabajo, el corpus de novelas latinoamericanas destinado al análisis está integrado por *Huasipungo* de Jorge Icaza (1934), *Los ríos profundos* de José María Arguedas (1958), *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza (1970) y *El hablador* de Mario Vargas Llosa (1987). Los ejes de lectura que atraviesan estas novelas son dos: por un lado, la construcción discursiva de un proceso socio-histórico: el conflicto entre las culturas nativas y la europea. Y por otro, la superación de las propuestas estéticas heredadas del canon europeo y el surgimiento de la transculturación narrativa como propuesta estética americana.

A partir de la lectura del marco teórico que proporciona Ángel Rama y Cornejo Polar se tratará de establecer cómo estas novelas intentan dar respuesta al problema de la identidad latinoamericana y cómo se independizan de una lengua y unas estrategias compositivas heredadas de occidente para llegar a ser un producto cultural originalmente americano.

Afirma Cornejo Polar que la búsqueda de la identidad latinoamericana ha dado como resultado la ausencia de una unidad, dejando ver una cultura heterogénea, plagada de disparidades y contradicciones, no sólo en el conjunto de sus productos culturales sino también, y más precisamente, en sus configuraciones internas, en cada una de las fases del proceso de producción de esos objetos culturales. Fue necesario cambiar la perspectiva de análisis para dar cuenta de la existencia de formas literarias que habían sido excluidas del canon y no habían dejado de ‘existir’ o producirse, y que eran resultado del enfrentamiento de dos o más universos culturales, como el caso de las literaturas andinas.

El autor se interesa más por estas literaturas debido a que dan cuenta de la complejidad de una literatura que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes y hasta incompatibles entre sí. Y hace hincapié en tres núcleos problemáticos que constituyen el proceso de producción de estas literaturas:

- El **discurso**: fundamentalmente, *el conflicto entre la voz de las culturas ágrafas andinas y la letra de la institución literaria de origen occidental*¹: desde la transcripción de la palabra hablada, la construcción del efecto oralidad, hasta ciertas formas de bilingüismo y diglosia; cada una de ellas buscando la hegemonía semántica.
- El **sujeto**: si se sostiene que el sujeto posee una identidad conflictiva y que cabe la posibilidad de que esté plagado de contradicciones internas, se está poniendo en duda la imagen romántica del yo como un sujeto fuerte, sólido y estable. En el caso de América, el debate se relaciona con la caracterización del indio: la condición colonial, le negó su identidad como sujeto, desgarró los vínculos que le conferían esa identidad y le impuso otros que lo disgregaron. Un ser que rompe su anclaje con la memoria resulta excepcionalmente cambiante y fluido en medio de una realidad hecha de fisuras y superposiciones.
- La **mímesis**: en tanto que construcción discursiva de lo real; *el sujeto se define en la medida que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en términos de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice.*² La realidad es una encrucijada entre lo que es y el modo en que el sujeto la construye como su lugar. *No hay mímesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se construya al margen de la mímesis del mundo.*³

Rama propone el concepto de *transculturación* para pensar a la literatura latinoamericana. Siguiendo a Fernando Ortiz, sugiere sustituir el término ‘aculturación’ por el de ‘transculturación’ para darle más importancia al proceso que ésta designa, ya que *expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura (...) sino que implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente –parcial desculturación– con la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales –noeculturación.*⁴

El regionalismo del período 1910-1940 elaboró asuntos rurales y mantuvo un estrecho contacto con componentes tradicionales e incluso arcaicos de la vida latinoamericana. Ante la modernización vanguardista, le fue dado el desafío de la renovación literaria a través del resguardo de las tradiciones locales más la transmutación y el traslado *a nuevas estructuras literarias equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras.*⁵ Debió acentuar *las particularidades culturales que se habían forjado en las áreas internas, contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez a reinsertarlo en el seno de la cultura nacional que cada vez más respondía a normas urbanas.*⁶

De este modo, el autor establece tres operaciones transculturadoras que sufrió la literatura, comparando las estrategias discursivas y sus efectos de sentido desde el

¹ Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, p. 17.

² Cornejo Polar, Op. Cit. p. 22.

³ *Ibíd.* p. 22.

⁴ Ángel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, pp. 32-33.

⁵ *Ibíd.*, p. 26.

⁶ *Ibíd.*, p. 26.

regionalismo y su relación de dependencia hasta el inicio de la originalidad con la transculturación narrativa:

- **La lengua:** los regionalistas de principios del siglo XX (1910-1930) optaron por un sistema dual en el que alternaron la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, generalmente rurales, para lograr una ambientación realista. No se trató de un registro fonético, sino de deformaciones fonéticas dialectales y construcciones sintácticas locales, en menor grado. Esta lengua rural está colocada en un segundo nivel, separada de la culta y modernista, y sus términos americanos se destacaban con comillas estigmatizantes y glosarios. Esto confirma lingüísticamente el lugar superior que ocupaba la variante culta, y por ende el escritor que la manejaba. Posteriormente, los primeros transculturadores (1940) redujeron los dialectalismos y términos americano ya que consideraban que las palabras podían transmitir su significado dentro del contexto lingüístico. El escritor comenzó a confiar en su propia habla americana, y la expresó de tal modo que se acortó la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes. Además, procuraron encontrar una equivalencia dentro del español cuando los personajes manejaban alguna de las lenguas autóctonas americanas, dando origen a una lengua artificial y literaria que registró una diferencia en el idioma. La lengua de los personajes, que estaba ubicada en una posición inferior, pasó a ser la voz que narraba, abarcando la totalidad del texto y ocupando el puesto de narrador que manifestaba su visión de mundo. Para ello, utilizaron formas sintácticas y léxicas que le pertenecían a esos personajes dentro de una lengua coloquial esmerada. De esta manera, el autor quedó reintegrado a la comunidad lingüística y habló desde ella. Y la elaboró desde adentro con una finalidad artística, reconociéndola como propia, restaurando la visión regional del mundo, prolongando su vigencia y expandiendo la cosmovisión originaria sin destrucción de identidad.
- **La estructura:** los regionalistas acataron los modelos narrativos del naturalismo del XIX, que respondía a una concepción racionalizadora y rígida de la realidad. Los transculturadores debieron dar respuesta al impacto modernizador de las vanguardias oponiendo a las nuevas estrategias, como el libre fluir de la consciencia o la yuxtaposición de relatos compartimentados, el monólogo discursivo presente en la narración popular oral y el discurrir dispersivo de las comadres y sus voces susurrantes. De esta manera, recuperaron las estructuras de la narración oral popular, de tradiciones analfabetas. Partiendo de una lengua y de un sistema narrativo popular, recogieron numerosos arcaísmos y variados puntos de vista. Así, lograron un sistema que construía a la persona, y narrar se convirtió en una forma de resistir sostenida sobre un sistema narrativo homólogo a las formas del pensar en el que se manifiesta simultáneamente el mensaje y el código.
- **La cosmovisión:** los regionalistas se esforzaron por conseguir la unificación textual y la construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética como respuesta al espíritu racionalizador y positivista de la modernidad, con su logicidad sistemática, su discurso lógico-racional y su lenguaje denotativo-referencial. Los sujetos representados fueron sometidos al escudriñamiento del escritor mediante estructuras cognoscitivas propias de las sociedades burguesas, por lo que recibieron el tratamiento de *objetos* de estudio. Los transculturadores, en oposición a esta concepción racionalizadora y a las propuestas de los escritores cosmopolitas que proponían la universalidad de los mitos americanos, esbozaron el ejercicio del “pensar mítico”. Esto significó el reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención, de particular ambigüedad y oscilación, fluidez, desplazamiento de vidas y sucesos, transmutaciones de la existencia, inseguridad de

los valores. De este modo, liberaron la expansión de nuevos relatos míticos, desprendiéndose de un trasfondo cultural desconocido que torpemente manejaba métodos de conocimiento, indagando en los mecanismos mentales que generan el mito y las operaciones que los determinan.

Análisis de las novelas

Huasipungo, publicada en 1934, se inscribe dentro de los parámetros del regionalismo. Como afirma Rama, las estéticas a las que responde son dos: la realista, cuya meta era la representación de la realidad con objetividad en todos sus aspectos, y la naturalista, que pretendía denunciar los mecanismos sociales que pervierten al hombre y lo conducen a la perdición. En el caso de la novela regionalista o indigenista, el autor toma el conflicto que la modernización del siglo XX generó en las poblaciones nativas, particularmente descendientes de los pueblos incas de la sierra ecuatoriana. Para representar esta realidad, el escritor utiliza varias estrategias.

En primer lugar, confía en la capacidad del lenguaje para reflejar la realidad positiva, tal cual es, y, por medio de un narrador en tercera persona heterodiegético, adopta un punto de vista omnisciente para abarcarla en su totalidad. En cuanto a la lengua, opta por el sistema dual en el que intercala la variante culta modernista con la transcripción de lo que sería un remedo del castellano hablado por las comunidades indígenas, lo que le permite lograr un efecto de ambientación realista. El autor marca una distancia lingüística entre sí mismo y los personajes, en la que pone de manifiesto la superioridad de su variante culta, y en consecuencia la jerarquía de la clase mestiza.

En segundo lugar, organiza la representación de esta realidad a través de una estructura lineal que respeta la lógica causal y le permite exponer las razones que llevan a la explotación de los indígenas por parte de los sectores privilegiados. Cada uno de los acontecimientos que se suceden cronológicamente son un engranaje del gran sistema de explotación y condición necesaria para la ocurrencia del siguiente. Este tipo de estructuración permite realizar un análisis completo del proceso histórico en cuestión y obtener una racionalización total del mismo.

Por último, la cosmovisión o ideología que subyace en la representación de esta realidad es la concepción positivista y burguesa, que concibe la verdad como adecuación a la realidad –y por ello al lenguaje separado de la realidad– y la visión de mundo como progreso indefinido, asumiendo que todas las sociedades atraviesan indefectiblemente las diferentes etapas de la evolución sociohistórica.

El regionalismo denuncia la explotación del indio por parte de las clases altas en la voz de las clases mestizas que solapadamente buscan la reivindicación de sus propios derechos. Por ello, la caracterización de los personajes es maniquea y destaca tipos sociales bien marcados: el gringo imperialista, el oligarca latifundista, el cura cómplice, los cholos oportunistas y los indígenas víctimas. El indio no posee voz propia, sino que es una caricatura de hombre debido a que el punto de vista del blanco no lo ha dejado emerger como sujeto, sino como objeto de análisis. El sujeto, como ser transcultural, sometido a la modernización, no problematiza su situación, sino que sufre pasivamente las transformaciones que le impone el blanco. El resultado es un ser esclavizado y añorado, sometido a su destino de explotado. El mundo representado es una fatalidad dirigida unilateralmente por los dueños del mundo, sin posibilidad de cambio. La novela es la visión la cultura indígena explotada desde un punto de vista totalmente ajeno por parte del blanco, que mira a esa cultura objetivamente, desde el pasado.

Los ríos profundos de José María Arguedas fue publicada en 1958 y marcó, junto a otras novelas, el comienzo de la transculturación narrativa o el intento por sintetizar los diversos universos culturales en conflicto. La posición del autor no es externa a esas realidades, ya no es un analista, sino un ser transcultural, atravesado por las pugnas entre ambas culturas, que intenta construir algo nuevo evaluando en igualdad de condiciones los componentes culturales del europeísmo y el indigenismo.

Desde la superficie textual se observa que el narrador ya no es omnisciente, sino una primera persona singular, lo que permite al lector conocer la voz del que narra, con sus características y particularidades; y, su posición como protagonista lo ubica en un lugar de privilegio en la construcción del personaje transcultural: Ernesto es un niño que ha vivido entre dos mundos diferentes, la cultura blanca y la indígena, lo que le genera constantes conflictos internos a causa de al evidente segregación cultural en todos los órdenes de la vida.

Con respecto a la lengua, se observa el acortamiento de la distancia lingüística. El narrador personaje comparte la misma lengua con el resto de los personajes, inclusive con los indios: habla castellano con sus amigos y compañeros, y quechua con los indios, pero le aclara al lector que es una traducción aproximada al castellano en la que intenta insertar el español en estructuras del quechua. Este procedimiento es un intento de hibridación o neoculturación, ya que el autor está inventando un nuevo lenguaje a partir de dos idiomas dados. Y no sólo se adecua a su interlocutor eligiendo una u otra lengua, sino que utiliza ambos idiomas al mismo tiempo cuando reflexiona sobre su situación o quiere demostrar sus sentimientos y afectos, como en la carta a la enamorada de Antero y el mensaje a su padre a través del winku' y laika. De este modo, la lengua que antes ocupaba un lugar inferior, al punto casi de ser una lengua muerta, pasa a ser protagonista, narradora y componente vital de una lengua nueva y original. El escritor confía en su lengua americana y la ubica en el privilegiado lugar de la voz narradora.

En relación con la estructura, la narración ha abandonado la linealidad introduciendo fragmentos o mini relatos fotográfico-descriptivos de lugares y personas que no mantienen ninguna relación lógica-causal con los nudos narrativos, y que construyen una suerte de 'caja de recuerdos' que guarda la memoria del protagonista. El efecto logrado con el uso de esta estrategia es la ruptura con la racionalidad positivista y la pretensión de abarcar la totalidad de la realidad, lo que hace dialogar a la novela con el fragmentarismo y las rupturas propuestas por las vanguardias para construir una estructura que intenta dar cuenta de la recuperación de una memoria cultural indígena dispersa en el pasado.

Pero el cambio más evidente en cuanto a la estructura se observa en la introducción de huaynos y canciones, textos poéticos pertenecientes a la cultura indígena oral que producen una ruptura total de la narratividad y un cambio abrupto en la disposición espacial del texto, ya que aparecen dos poemas paralelamente, la letra en quechua y la traducción al castellano que mantiene las estructuras sintácticas de esta lengua indígena; y en la lectura, dado que el lector se enfrenta a la musicalidad y el verso. Además, introduce la estructura canto popular como 'tipo de discurso' por medio del cual las culturas indígenas expresan y transmiten sus conocimientos, y como síntesis de su cosmovisión. Como afirma Rama, podría accederse a la historia de Ernesto con la sola lectura de los huaynos ya que para cada acontecimiento el narrador personaje evoca alguna de estas canciones aprendida en su infancia: la despedida de su comunidad, la chichería, el motín de sal, la represión de los guardias.

Del mismo modo que lo hace con la lengua, el autor realiza una operación de síntesis con dos sistemas lingüísticos diferentes, la oralidad y la escritura, y construye

un producto literario complejo y sincrético que conjuga dos universos socioculturales disímiles y heterogéneos, en constante pugna y contradicción. La cosmovisión que subyace a proceso de producción es el ejercicio del *pensar mítico*: el autor ha indagado en lo profundo de las culturas, desde adentro, como parte de ellas, en relación de pertenencia, dilucidando sus mecanismos de producción, tanto de la lengua como de sus sistemas literarios. El resultado es una novela híbrida que intenta la síntesis de los elementos culturales heterogéneos que componen la cultura peruana en la voz de un ser transcultural. El protagonista es un sujeto consciente del proceso de transculturación que vive por su pertenencia a dos culturas diferentes totalmente distanciadas una de la otra. Esta distancia genera conflictos en dos niveles: sociocultural, en el levantamiento de las chicheras, e individual, en el cuestionamiento interno de Ernesto por no comprender las razones de esa separación, las contradicciones y las desilusiones de una realidad hostil y conflictiva, el desprecio del quechua por parte de Gerardo y la represión a las chicheras. Solo desde adentro de la cultura indígena y la europea, desde el pleno conocimiento de sus mecanismos de funcionamiento, el autor podría lograr esta síntesis y superar la propuesta realista del regionalismo.

Redoble por Rancas de Manuel Scorza se inscribe dentro de la denominada Nueva Novela Latinoamericana. Fue escrita en la década del '60 y publica por primera vez en 1970. Para este tiempo los autores latinoamericanos ya han consolidado una forma propia y original de hacer literatura. La posibilidad de decir la realidad está en las posibilidades del lenguaje. De esta forma, el instrumento de trabajo del novelista se complejiza y da como resultado múltiples rupturas en todos los niveles del lenguaje. La intención es dejar constancia de la construcción del lenguaje y de la realidad simultáneamente.

En esta novela, el cambio más evidente son las rupturas múltiples que se dan en el nivel de la estructura de la novela. La novela presenta tres historias paralelas, cada una con sus tiempos, espacios, personajes y narradores.

La historia de la comunidad de Yanahuanca abarca los capítulos 1, 5, 9, 13, 15 y 19. Cada uno, constituye una secuencia independiente, sin ningún tipo de relación lógica-causal o temporal, por lo que los hechos podrían haber ocurrido en cualquier orden o momento, e incluso podrían seguir ocurriendo eternamente. La voz que nos permite conocer esta historia es al de un narrador en tercera persona singular heterodiegético omnisciente, que mimetiza su mirada totalizante con el absolutismo de un traje negro, el Doctor Montenegro, Juez de primera instancia.

Además, intercala distintos tipos discursivos que rompen la narratividad, como fragmentos de textos poéticos (tango de Gardel que desempeña la función de 'música de fondo' de los acontecimientos con una intención irónica); telegramas y actas; el testimonio en primera persona de Héctor Chacón, voz viva de la explotación y el sometimiento a causa de los caprichos económicos del juez, representante de la oligarquía provinciana; y la narración en tercera persona focalizada en el Abigeo y sus sueños como una forma mágica y misteriosa de acceder al conocimiento de la realidad y el futuro. Además, el narrador adopta una estructura narrativa propia de las culturas populares orales: la digresión, la redundancia y la repetición; y se vale de recursos periodísticos, como el uso de diferentes tipografías (cursiva y normal) para diferenciarlos. El uso de esta diversidad textual genera un gran fragmentarismo que construye una realidad total y simultánea.

La segunda historia es la de la sublevación de Rancas contra el Cerco, el imperialismo extranjero en la fachada de la Cerro de Pasco Corporation. Los capítulos que comprende, pares desde el 2 hasta el 34, no guardan ninguna relación cronológica.

El primer capítulo de la secuencia es en realidad el penúltimo: el intento de Fortunato de llegar antes del desalojo. A su vez, están intercaladas las narraciones del recuerdo dispersivo del origen del Cerco y de la compañía minera en la región, de los efectos ambientales y económicos, y de los sucesivos reclamos de los ranqueños que culminan en intentos fallidos de sublevación.

Cada fragmento de la historia de Rancas introduce distintos narradores: uno en tercera persona que focaliza en Fortunato; otro en primera persona plural (nosotros, los ranqueños como comunidad); otro en primera persona singular sin nombre propio que dialoga con un narratario, Don Alfonso, personero de Rancas; y otro en primera persona, Fortunato, que también dialoga con un narratario en segunda persona plural (ustedes). De este modo, el autor le da la voz a los protagonistas para que muestren su punto de vista: *su* comprensión de la situación desde *sus* voces. La historia de Rancas está presentada, entonces, desde todos los puntos de vista que permitan mostrar su complejidad y problematizarla. Y es aquí donde el autor realiza el gesto transculturador como novelista: se posiciona desde adentro de la cultura indígena para exponer los testimonios que son las voces vivas de los protagonistas, sus creencias, su razonamiento, sus construcciones sintácticas, sus ironías y su lenguaje.

Esto le permite introducir explicaciones mágico-religiosas contrarias a la lógica-causal racionalista de la aparición del Cerco, un gusano que devora kilómetros de tierras y pueblos enteros. Por un lado, están las advertencias de Don Santiago del castigo divino por culpa de los pecadores. Por otro, los signos de la desgracia que nadie quiso ver: el agua cribada, la vaca que parió un chanchito de nueve patas, el ratón que salió de adentro de un carnero, los perros nerviosos, los eucaliptos con epilepsia y la fuga de los animales. Por otro, los lugares que encierran cierto misterio y terror, como la laguna *Estanque de las gaviotas*, donde hay malos espíritus, y los lavaderos de oro, donde está el decapitado con su cabeza en la mano. Y por último, las conversaciones de ultratumba que mantienen Fortunato, don Alfonso, doña Tufina y don Teodoro después del desalojo.

La tercera historia es la de Héctor Chacón, campesino de la comunidad de Yanacocha que junto a sus amigos intentan acabar con la corrupción del poder provincial. Esta historia abarca los capítulos 3, 7, 11, 17, 21, 23, 25, 27, 29, 31 y 33, y tampoco guardan entre relación cronológica entre ellos. Presenta dos tipos de estructuras: una en forma de diálogo, con escasas intervenciones de un narrador omnisciente que guía la conversación y crea un efecto de puesta en escena a la que el lector asiste directamente como espectador. El diálogo muestra de manera casi transparente las estructuras de habla popular y sus formas narrativas propias de la oralidad: digresiones, redundancias, repeticiones, asociaciones libres. Estas voces son las de la resistencia al abuso de poder, y denuncian la usurpación de tierras comunales, es decir la violación de una ley consuetudinaria, cultural e histórica, y la autoridad suprema de la comunidad.

En el segundo tipo de estructuración –narrativa–, la voz de un narrador omnisciente conjuga las mismas estructuras digresivas y el lenguaje oral de los yanacochanos con su lenguaje culto e irónico para informarnos acerca de los pormenores del plan de asesinato de Montenegro y de las amistades de Héctor, personajes investidos de algún poder sobrenatural: el Abigeo, que conoce el futuro y puede acceder a los sueños de los demás; Sulpicia, una mujer valiente y leal, que puede conjurar la coca; Pis-pis, que tiene poder sobre los venenos y las hierbas; y el Ladrón de Caballos, que puede comunicarse con estos animales.

Tal cruzamiento de estructuras múltiples y narraciones está acompañado de la adopción de múltiples lenguas también. La lengua del narrador en tercera persona

combina cultismos y figuras poéticas como hipérbolos, ironías, humor y construcciones barrocas, con dichos populares, coloquialismos, el lenguaje vulgar escatológico y la lengua popular indígena de los ranqueños y los yanacochanos. El narrador prueba que maneja todas las variantes de la lengua y que puede adecuarlas a sus contextos.

Los protagonistas hablan en su propia lengua, con su razonamiento: “Antes es antes, después es después”; “Un año en la cárcel es una fumada; cinco años son cinco fumadas”; “Si vivo, volveré; si muero, moriré”; sus construcciones sintácticas: “Es un su peón”; “A causa suya nos insulta y nos desprecia”, su léxico: “¿Y quién les para el macho?”; “Entre Cerro y Tambopampa se gastan, normalmente, cinco horas”; sus ironías: “¿Cómo saliste [de la cárcel], Héctor? (...) Con los pies, don Abraham”; y sus modismos: “Aquí no se puede retroceder. Retroceder es tocar el cielo con el culo”. Acceder a la lengua y la voz de los personajes nos permite conocer cuál es su visión del mundo en sus propias palabras, sin intermediarios ni traductores.

A través del efecto de *simultaneidad* en este ir y venir por las tres historias, el autor construye la *totalidad* de una lucha real: los sectores campesinos que sufren la usurpación de sus derechos por parte de los capitales extranjeros y la corrupción de la oligarquía nacional. Este conflicto presenta múltiples aristas: el imperialismo foráneo, la oligarquía nacional corrupta, los campesinos politizados y los no politizados ni armados, cada uno con sus voces y su cosmovisión. Todas estas realidades disímiles proponen una visión compleja de la lucha y problematizan a cada uno de los sujetos que la protagoniza, al tiempo que el autor construye esta realidad múltiple mediante el uso de las más variadas estrategias compositivas que tienden a la fragmentariedad y la simultaneidad como formas de acceder a una totalidad. De esta manera, la novela se hace eco de la cosmovisión de la Nueva Novela Latinoamericana, cuya propuesta consiste en la ampliación del género en las rupturas del lenguaje y en la asunción del lenguaje como realidad posible. La construcción discursiva del conflicto sociohistórico es una visión posible pero siempre real.

El hablador de Vargas Llosa, fue publicada en 1987. Para esta fecha, el autor ya ha participado de la renovación de la novela latinoamericana y es miembro del grupo de escritores del Boom de los años '60. Fragmentariedad y simultaneidad son las estrategias que guían la construcción de la novela, más la autorreferencialidad literaria como forma de cuestionamiento del género dentro de la misma novela.

Desde la estructura externa, la novela presenta dos relatos paralelos intercalados capítulo de por medio: el de un escritor peruano que intenta escribir una novela sobre un tema que lo ha obsesionado durante aproximadamente treinta años, y el de un ‘hablador’ machiguenga, un contador de historias de una tribu de nativos de la selva peruana. Ambos relatos mantienen, aparentemente, una relación asimétrica. Cada uno posee su narrador homodiegético: el escritor, por un lado, y el hablador, por otro.

Las historias también son distintas: el escritor narra su obsesión a través de los años con un tema de composición literaria, y el hablador cuenta historias del pasado y el presente de su pueblo. Y los tiempos y los lugares también son diferentes: mientras que el escritor se encuentra en Firenze, ciudad italiana, y relata un período de su vida que abarca cerca de 30 años, el hablador está en la selva peruana, en un tiempo que parece eterno y circular.

Cada uno con su lógica, sus estructuras y su lenguaje, expresa dos cosmovisiones diferentes: la de la racionalidad occidental en la voz del escritor y la mágico-religiosa en la voz del hablador machiguenga.

Por medio del hablador, conocemos toda la cosmogonía, las costumbres, los rituales y los preceptos del pueblo machiguenga: Tasurinchi, dios creador del bien, los

Saankarites, dioses buenos y Kientibakori, amo de los demonios; el Seripigari o brujo bueno que realiza el ritual de la mareada con el floripondio, y el Machikanari o el brujo malo. El Kamabiría es el río plateado que se bifurca y conduce hacia el Gamaironi (río de los sufrimientos) o el Meshiarení (río que conduce al mundo de más arriba donde se encuentra el Inkite). Inkite y Kashiri, el sol y la luna, son los dioses que se disputan la veneración de los hombres.

También conocemos sus mitos y sus explicaciones mágico-religiosas de sus costumbres y de los fenómenos naturales. Por ejemplo, el de los ríos por los que viaja el alma después de la muerte, el origen de las manchas de la luna, el origen del cometa y las estrellas, y la historia del Moritori y el achiote. Y sus preceptos: el hombre debe andar para que el sol no se caiga o debe conservar la serenidad porque cualquier disgusto puede provocar la caída de las líneas que sostienen el mundo. Esta cosmovisión se asienta en la circularidad del tiempo: los machiguengas son un pueblo triste porque las cosas que han sucedido pueden volver a suceder, por eso el hablador les recuerda el pasado, como advertencia para el presente y el futuro: “Mejor ser prudente y tener la memoria despierta”.

El autor construye desde la voz y la lengua del hablador un relato oral como tipo de discurso que porta los mecanismos de transmisión de las culturas de tradición oral y, al mismo tiempo, los mecanismos de cohesión interna de las culturas que viven disgregadas en la selva, ambas funciones centralizadas en la figura del hablador. Cada uno de los relatos que cuenta el hablador constituye una secuencia narrativa independiente y alternan entre la memoria de los dioses, los avatares domésticos de las familias que están dispersas en la selva y las enseñanzas morales en relación con el respeto a las tradiciones y en cumplimiento del propio destino. El autor presenta la lengua del hablador con sus construcciones: “Si fuera por mí, todavía estaría escuchándolo, allá, como ustedes aquí, ahora”; su sintaxis: “El sol, su ojo del cielo, estaba fijo”; sus muletillas: “Eso es, al menos, lo que yo he sabido”; sus estructuras paralelas: “Yo en el medio, ustedes rodeándome. Yo hablando, ustedes escuchando”; “No se olviden de mí, diciendo. Yo también vivo, diciendo”; el uso de deícticos: “antes que después”; de onomatopeyas, como *troc troc*; abundancia de modalizadores de duda, como *parece, quién sabe, tal vez, quizás, a lo mejor*; y de verbos de decir en gerundio: “Somos gentes afortunadas, diciendo”.

Por el contrario, la historia del escritor es un relato en lengua estándar de su propia vida, una autobiografía que decide narrar durante su estancia en Firenze a causa del resurgimiento de su obsesión con un tema que lo ha perseguido durante treinta años: los habladores machiguengas.

El relato del escritor mantiene las coordenadas temporales y espaciales de la racionalidad: la lógica causal y la cronológica; e intercala dos tipos discursivos que generan una ruptura en la narratividad: la carta de su amigo Saúl Zuratas y un poema canción en lengua machiguenga, con su traducción al castellano.

Las historias parecen indisolubles, totalmente opuestas, cada una encerrada en su propia cultura. Pero es el escritor peruano el autor de ambas historias, construye la novela de los habladores al mismo tiempo que describe su proceso de producción.

Por un lado, hay indicios de autorreferencialidad literaria: “mientras recuerdo y tomo apuntes”; “Haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica”; “La dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosímelmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa”.

Y por otro lado, transforma a su amigo Saúl Zuratas en el hablador-narrador de la historia machiguenga: “Tal vez siguiera siendo el mismo Mascarita risueño y

parlanchín (...) y mi fantasía lo cambie para que encaje mejor con el otro (...) ese que ya no conocí y al que –puesto que he cedido a la maldita tentación de escribir sobre él–debo inventar”. “He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él (...) He decidido, también, que ese bulto que hay en el hombro izquierdo del hablador de la foto sea un loro. ¿No sería lo más natural del mundo que un hablador recorra los bosques con un loro?”. Es en el último capítulo donde se confirma el logro de su objetivo: “después de darles muchas vueltas y combinarlas unas con otras, las piezas del rompecabezas casan. Delinean una historia más o menos coherente, a condición de detenerse en la estricta anécdota...”.

Así, realiza una operación artificial de transculturación: toma un sujeto que pertenece a la cultura occidentalizada de Perú, y que por una utopía de conservación de una cultura en desaparición se convierte en machiguenga y adopta sus formas y costumbres de vida: “Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y, acaso, también religioso”. La posibilidad de que esta situación ocurriera lo conmueve: “Que mi amigo Saúl Zuratas renunciara a ser todo lo que era y hubiera podido ser para (...) prolongar la tradición de ese invisible linaje de contadores ambulantes de historias, es algo de tiempo en tiempo me vuelve a la memoria y (...) desboca mi corazón con más fuerza que lo hayan hecho nunca el miedo o el amor”. Pero sin embargo, como sujeto que pertenece a la cultura mestiza, impone su cosmovisión europeizada: la selva es un mundo todavía sin domar, donde el primitivismo de las culturas las hace víctimas de los peores despojos y crueldades. La utopía de conservarlas intactas es imposible, por lo que están condenadas a la modernización. Los machiguengas no poseen consciencia de sí mismos como cultura en desaparición sino a través de las voces de dos blancos: un escritor, que construye los relatos de esta cultura en castellano, y un estudiante que pretende concienciar a una cultura sometida a la desaparición. El conflicto socio-cultural es vivido por seres que no pertenecen a las culturas indígenas, sino que las evalúan desde afuera y toman posiciones individualistas: el escritor las condena a la desaparición o a su total aculturación; Saúl pretende conservarlas en sus formas más primitivas y auténticas, pero para ello debe resignar su multiculturalidad y convertirse en algo que no es.

Conclusiones

La lectura transversal de la transculturación narrativa que propone Rama permite afirmar que, luego de atravesar sucesivas transformaciones, la novela latinoamericana ha llegado a consolidar su propia tradición, con originalidad, alejándose de los cánones estéticos europeos. Desde los regionalistas hasta los novelistas más actuales, la lengua, las estructuras y la cosmovisión han sufrido cambios importantes y transculturadores que marcan un posicionamiento respecto de la identidad latinoamericana y su constitución múltiple y heterogénea.

Los novelistas han sabido indagar en los diversos mecanismos de producción cultural de las culturas americanas y han tomado los recursos que construyen su visión de mundo. Han podido reintegrarse a su comunidad lingüística y confiado en la capacidad de la lengua americana para narrar. El resultado es una literatura que construye con lenguaje realidades múltiples y diversas en conflicto, a partir de estrategias que no son más que los mecanismos de producción de esos universos culturales, con la voz a los protagonistas problematizados como sujetos transculturales.

Desde la respuesta al problema de la identidad latinoamericana, las novelas analizadas construyen una imagen de la lucha de un sector de la cultura latinoamericana que desde la conquista ha sido despojado de sus derechos y excluido de un sistema socioeconómico y político: las comunidades nativas descendientes de los pueblos originarios que habitaban la cordillera y parte de la selva peruana. El cambio de mirada, la introspección, revelan la celebración de lo múltiple y diverso en conflicto: no sólo la disputa entre las diferentes culturas, sino también el entrecruzamiento de intereses y pugnas internas entre los mismos miembros de las culturas en cuestión. El conflicto cultural y socio-político no llega nunca a la síntesis cultural: la mirada del blanco lo liquida como sujeto; el sujeto que pertenece a diversos universos socioculturales vive en constante conflicto, inseguro de optar por una u otra forma de vida, tratando de recuperar la memoria de su pasado cultural indígena y asumiendo su deber como parte de la cultura europea; la derrota de los campesinos en disputa por sus derechos con una oligarquía corrupta al servicio de un sistema imperialista extranjero; y el mestizo que no se siente parte de esa realidad cultural ni asume un compromiso por integrarla y otorgarle derechos.

Como afirma Cornejo Polar, la heterogeneidad de la literatura latinoamericana se evidencia en la constitución interna de las fases de su proceso de producción: el sujeto, complejo y heterogéneo; el discurso, con sus voces múltiples; y la mímesis, o construcción discursiva de lo real. Las novelas muestran cómo de a poco estas instancias se van complejizando y logan construir una visión compleja del problema sociohistórico y político que atraviesan las sociedades andinas debido a su configuración identitaria múltiple y diversa, a la vez que van construyendo un proyecto estético propia de Latinoamérica que consiste en la renovación de la lengua y las formas literarias.

Bibliografía

- CORNEJO POLAR, A., *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en la sliteraturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- ORTIZ, J., *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- RAMA, A., *La transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.