

# Diálogo de culturas: formas novelescas en Hispanoamérica

*Françoise Perus\**

Quisiera plantear aquí la relación entre Centro y Periferia y entre Modernidad y Posmodernidad en un ámbito particular de la producción cultural: el de la literatura, y más concretamente el de la poética narrativa.

El interés que pueda suscitar un planteamiento de esta naturaleza, radica en que esta forma particular de aprehensión y formalización de nuestras relaciones imaginarias con el mundo natural y social que constituye la novela, no es de carácter propiamente ideológico (en el sentido de sistematización conceptual), sino figurado. La novela elabora y reelabora en el plano verbal "imágenes" de los diversos sujetos sociales, incluyendo acentos, tonalidades y voces que, desde su heterogeneidad y según sus diversos aspectos, hacen eco a la del tejido verbal social. Pero mantiene además con sus propias representaciones una relación específica que unos llaman "ironía" (Lukács)<sup>1</sup>, otros "autorreflexividad" (Bajtín)<sup>2</sup> o *action en*

\* Investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

<sup>1</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman* Paris, Gonthier, 1979.

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard 1978.

*retour* del sujeto de la enunciación novelesca sobre su propio enunciado (Meschonnic)<sup>3</sup>. Por ello, la novela puede constituirse en un documento histórico y cultural de primer orden, por ser particularmente sensible a aspectos de la vida social que otras fuentes u otras formas de discurso, más coyunturales como el político, o más conceptuales y abstractas como el teórico o filosófico, no alcanzan a registrar.

Estos aspectos del discurso novelesco no conciernen obviamente a la *información* que, en sentido estricto, pueda contener un texto de ficción a partir de su referencia implícita o explícita a tal o cual suceso, acontecimiento o proceso histórico particular. Los mecanismos de referencialidad que apelan, sea a la experiencia empírica del lector virtual, sea a la cultura histórica de éste, tienen por principal función la producción de un "efecto de verdad" destinado a reforzar los mecanismos de identificación y reconocimiento, y no sirven sino para ubicar el referente de la novela en su dimensión espacio-temporal concreta.

El valor documental de la ficción narrativa se sitúa en otros niveles. En primer lugar, en el de la configuración de los *signos*, particularmente reveladora de las formas históricas y culturales de constitución de los sujetos en su relación con el espacio y el tiempo, y en su relación con el o los "otros". Y, en segundo lugar, en el nivel de la *modernización artística* conjunta de los signos y las propiedades del referente en los planos compositivo y estilístico. Planos compositivo y estilístico que no sólo registran, en su ámbito particular y según sus propias modalidades, las formas concretas del "dialogismo" social (o de su ausencia) sino que involucran el problema crucial de las formas históricas y culturales de la relación con el lenguaje mismo.

Tratándose de los signos, la presencia o recurrencia de figuras míticas, arquetipos, "tipos sociales", individuales "problemáticas" en proceso de formación, o de simples "voces" desprovistas de dimensión práctica, asociadas con las formas particulares de concebir el tiempo y el espacio que involucran estas diferentes formas de individualidad subjetiva, no son problemas estrictamente "literarios", en el sentido técnico de la palabra. Son más bien formalizaciones artísticas de modos específicos y diferenciados de ser, estar y actuar o no

<sup>3</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

en el mundo, que la novela recoge, formaliza y vuelve a socializar. Lo mismo se puede decir de los géneros y subgéneros que informan, confieren valor ético y resuelven la viabilidad socio-histórica de tales signos. La posibilidad o no de una épica, sus derivaciones hacia la tragedia o la lírica, o hacia lo grotesco, lo paródico o lo carnavalesco, no revelan sólo un punto de vista particular, sino también tendencias profundas de los procesos y las estructuras socio-culturales que van más allá de los valores de quien narra relaciones imaginarias con el mundo, con y desde sus propias "criaturas".

En cuanto a la modernización artística conjunta de signos y referente en los planos compositivo y estilístico, guarda estrecha relación con el carácter esencialmente "moderno" del género predominante en el transcurso del siglo XIX para Europa, y del siglo XX para América Latina. Y con ello, no sólo despliega las virtualidades de aquellas formas "vulgares" y dialógicas de la Antigüedad clásica y la Edad Media en las que tiene sus principales antecedentes, sino también redefinir la forma de existencia de los grandes géneros tradicionales (épica y tragedia principalmente).

El género novelesco es, en efecto y según M. Bajtín, el único capaz de apropiarse todos los géneros, pasados y presentes, literarios o no literarios, y de reelaborarlos en torno a lo que el mismo Bajtín llama "una zona de contacto máximo con el presente de la cultura en el devenir": "Plurilingüismo" y heterogeneidad discursiva, dialogismo, y estructuración de las representaciones literarias en torno al presente de la cultura en devenir, constituyen entonces los rasgos distintivos de este género cuyo auge es correlato del ascenso de la modernidad.

De las correlaciones entre estos tres aspectos fundamentales del género se desprende, teóricamente al menos, la relación que éste establece con el lenguaje mismo. Estas correlaciones implican en efecto una triple orientación del enunciado novelesco: hacia su propio objeto, hacia el enunciado o el discurso del "otro", y hacia sí mismo. Lo cual conlleva entre otras derivaciones:

1. La posibilidad de una disociación entre el lenguaje y su objeto, y por tanto la liberación del objeto del poder mítico del lenguaje;

2. El reconocimiento, si no expreso al menos tácito, de la *relatividad* de todo lenguaje. Así, el conocimiento y la valoración del objeto no pueden resultar sino de la confrontación dialógica en torno a él.

3. La posibilidad de salirse de la *prisión opaca y clausurada del propio lenguaje*, o el propio discurso. Aquella misma que hacia decir Roland Barthes, en su discurso de ingreso al Collège de France, que "todo lenguaje es totalitario".

Ahora bien, salvo que sigamos sosteniendo una concepción lineal y progresiva de la historia, la posmodernidad no puede entenderse como una nueva época que vendría a remplazar a la modernidad de la misma manera en que ésta hubiera sustituido a las sociedades tradicionales. La *relación* entre modernidad y posmodernidad consiste más bien en una crisis de *episteme* (en el sentido que le da Foucault al término), que atañe principalmente a las nociones de *tiempo histórico y progresivo*, a la de *sujeto* individual o colectivo aparejada con la anterior, y finalmente a la de *conocimiento*, basada en la separación entre sujeto y objeto. Nociones todas éstas que, en sus relaciones mutuas, configuran el horizonte de la "racionalidad occidental" proveniente de la Ilustración, hoy al parecer "à bout de souffle": Más que el advenimiento de una nueva época, la posmodernidad consiste entonces en una vuelta de la modernidad sobre sí misma una vez desechados los instrumentos que la forjaron y sirvieron para legitimarla. De ahí sus múltiples paradojas: la disolución de las coordenadas espacio-temporales, el descentramiento o desvanecimiento de todo sujeto, la diseminación del sentido, y la recusación de cualquier fundamentación para el conocimiento. El predominio de lo "estético, e incluso la "estetización" de lo político en el discurso posmoderno, no son casuales: traducen a su manera el traslape entre ámbitos de la actividad humana y modalidades de formalización de nuestras relaciones con el mundo que la modernidad se había empeñando en mantener separados con base a una oposición entre lo "racional" y lo que no lo es. Queda sin embargo por saber si, por esta vía, la posmodernidad no corre el riesgo de instalar el discurso político, y a la política misma, en la pura ficción (en el sentido tradicional del término), devolviéndonos así a los usos mágico-míticos del lenguaje.

El sesgo particular que adquiere la impugnación del episteme de la racionalidad moderna en las figuraciones del discurso de una "posmodernidad" que se busca a sí misma a la vez *en y contra* lo que sienta de antemano como monolítico y consabido (y que, por lo tanto, no tiene por qué ser reconstituido en su heterogeneidad y su diversidad de perspectivas), vuelve en efecto particularmente difícil

la delimitación de los aportes de los posmodernos en la crisis de civilización a la cual aluden, y en la cual se esfuerzan por contribuir. En primer lugar, por la imposibilidad de definir un objeto de conocimiento preciso, más allá de lo que no es sino la *sustantivización de un adjetivo*: la "modernidad" es lo "moderno". Como tal, esta noción sólo "designa" lo que el discurso sin sujeto de la posmodernidad (otro adjetivo sustantivizado) recorta y valora como "moderno" al margen de cualquier marco temporal y discursivo preciso. Pero la *démarche* no es tan nueva: no hace sino remitirnos a la vieja problemática del *Zeitgeist* de la filosofía alemana. Y, en segundo lugar, por la renuncia de los posmodernos a concebirse a sí mismos como *parte de un debate* en torno a una forma de civilización sin duda en crisis, y a restablecer los vínculos entre el *pensar* y el *hacer* de dicha forma de civilización. Al no admitir ni exterioridad ni contradicción, el discurso de la posmodernidad tiende entonces a convertirse en un discurso monológico, que adquiere así y a pesar suyo la forma invertida del sustancialismo y el fundamentalismo que se propone impugnar.

El esclarecimiento de la crisis por la que atraviesa la moderna civilización occidental, y la búsqueda de alternativas viables a dicha crisis (si es que de ello se trata), no puede prescindir de una reconstitución cuidadosa de los debates y los *enjeux* de esta forma de civilización en el doble plano del pensar y el hacer. Que esta revisión implique una particular atención a la diversidad y no linealidad de sus tiempos, a la complejidad o inestabilidad de las formas que en relación con éstos fueron cobrando sus diversos agentes y sujetos, y a las relaciones entre el lenguaje (los lenguajes) y sus "objetos", de ello no cabe la menor duda. Pero si no queremos volver a dar en la metafísica que el discurso posmoderno pretende rebatir, conviene empezar por no convertir a la misma modernidad en un ente metafísico.

Como el discurso que hoy la impugna, la moderna civilización occidental -que inició su expansión hace quinientos años con los grandes descubrimientos y se consolidó con la segunda revolución industrial- fue construyendo la imagen de sí misma destinada a "universalizarla" como civilización por antonomasia por exclusión o rebajamiento de cuanto quedaba fuera de su órbita o se resistía a su absorción. Oriente por un lado, en torno al cual cristalizaron y siguen cristalizando todos los atributos de la "barbarie" que Occidente pretendió y pretende haber dejado atrás; y las "periferias atrasadas"

por otro, mezcla de "tierra prometida" (América del Norte en su momento) y "barbarie reductible" (América Latina o Africa luego). Imágenes todas éstas que, en contextos precisos, pudieron ser objeto de diversas resemantizaciones para el cuestionamiento interno de tal o cual aspecto de la propia civilización (los Uzbeck o Rica de Montesquieu, el "buen salvaje" de Rousseau o las Chactas de Chateaubriand, sin contar con las diversas formas de exaltación del exotismo en la literatura y la cultura del siglo XIX europeo), sin que ello implique una modificación sustancial de la estructura del campo semántico así configurado.

Esta construcción de imágenes conjuntas del "yo" y los "otros" implicaba entonces un ordenamiento de los espacios geográficos y culturales en función de una temporalidad diferencial según lo que se juzgaba su mayor o menor cercanía temporal respecto de *La Civilización*. El "yo" era, en esto también, la medida de todas las cosas, y no concedía al "otro" sino una existencia formal, o un carácter accidental, destinados a reafirmar la propia preeminencia y el derecho a la subordinación del "otro".

Otra, sin embargo, ha sido la percepción de las relaciones espacio-temporales en las periferias advenidas a la independencia formal que, lo queramos o no, son también parte de la "civilización occidental". En primer lugar, porque la internalización por parte de los sectores "modernizantes" de la superioridad del Occidente atlántico y civilizado implicaba para ellos la representación de la "universalidad" como algo sin duda por alcanzar, pero por ahora colocado *fuera* de su propio espacio geográfico y cultural. Y, en segundo lugar, porque en lo interno, y dado el grado sumamente desigual de la articulación de diversas áreas geográficas y culturales de una misma nación con las relaciones de intercambio internacionales, conllevaba una representación espacial de los diversos tiempos históricos.

Si a este respecto examinamos aquel texto fundador que es el "Facundo" de Sarmiento (1845) -que a pesar de no ser novela acusa una fuerte heterogeneidad formal y discursiva que lo acerca a la narrativa-, resaltan los siguientes rasgos. En primer lugar, la "civilización" se lee ante todo en el *paisaje* argentino por ausencia: falta de represas y navegación en los ríos, falta de caseríos y ciudades, falta de industria, etcétera. Todo es primordialmente comparación con un *ailleurs* situado en Europa o EEUU. Y, de concretarse positivamente, en el plano de las imágenes y no en el de las nociones y valora-

ciones, la "civilización" no puede traspasar el ámbito de la *representación*: son teatros, óperas, *vestir frac* o de conformidad con los figurines de moda traídos del *exterior*.

La evocación de la "barbarie" a su vez toma la forma de un desplazamiento espacial por la pampa y de un inventario de lugares y tipos sociales descritos en función de otras imágenes provenientes de un saber enciclopédico (en el sentido literal de la palabra, es decir, sacado de enciclopedias); todo el acervo de representaciones "conocidas" del primitivismo desfilan por el discurso de Sarmiento, con una particular predilección por el Asia Menor. Fuera de algunas alusiones pasajeras a China, al municipio romano o al feudo medieval europeo, es la que provee el más variado y constante sistema de comparaciones para la evocación de la vida nómada y el desierto: Persia, Mesopotamia, el Tigris, el Eufrates, Bagdad, etcétera. Pero con todo y a pesar de esta intensa movilización de elementos de conocimiento, imágenes y mitos provenientes de los más diversos horizontes y sin otro vínculo temporal que el de significar el origen remoto con que cortó la "civilización". Sarmiento concluye al carácter "inédito" de aquella "Tabas de Plata" que según él es la República Argentina de mediados del siglo pasado. De revelarse ante ojos europeos o franceses, "tan ávidos de frases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad", los dejaría "atónitos". En otras palabras, no hay lenguaje "universal" susceptible de dar cuenta de esta nueva realidad.

El propio Sarmiento reconoce entonces estar procediendo como cronista: traduciendo lo "desconocido" a los términos de lo "conocido". Pero en esto le sucede lo mismo que a los cronistas de Indias: al querer reseñar la ausencia de civilización y cultura de un espacio geográfico y humano que juzga inédito, pero del cual tiene una experiencia práctica, termina revelando la existencia de una cultura "otra", y mucho menos "ajena" por cierto que las referencias librescas que maneja "a lo bárbaro". Es decir, sin poder establecer nexos histórico-temporales concretos entre las diversas imágenes de una misma "sustancia" repartidas en el espacio. En efecto, lo que más allá del "vacío" aparente muestran sus análisis de las formas de vida del gaucho en la pampa son formas de conocimiento, sistema de valores, concepciones estéticas y formas de organización social acordes con condiciones de vida específicas y determinadas por la geografía. (En esto también, Sarmiento deja de lado los factores históricos, o si los

recoge no es sino como "idiosincrasia" española o indígena, carentes a su juicio de todo afán de "progresar"). De modo que, en esta conjunción de "civilización y barbarie" (el subrayado es nuestro) que es, según Sarmiento, la República Argentina por principio "una e indivisible", la imagen *cultural* de la "barbarie" es por mucho más concreta, más rica y más valiosa que la de su contraparte "civilizada". Al punto incluso de llegar a permear *literariamente*, con acentos líricos, narraciones "orales" y hasta "cuentos de fogón", la demostración conceptual y retórica del texto.

Estas ambigüedades y paradojas del sistema de representaciones en el plano del enunciado vuelven a encontrarse en el de la figuración interna del *sujeto de la escritura*. En algún momento, Sarmiento concibe su relación con el objeto que le es propio (la realidad argentina, entendida primordialmente como *escisión* espacial y temporal entre la civilización y la barbarie) sobre el modelo de los cronistas de Indias. Pero ésta no es la única representación que proporciona de dicha relación. Junto con los cronistas encontramos también las figuras opuestas del autor de *La democracia en América* por un lado, y del gaucho cantor por otro.

A la América del Sur y a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville, que presumido del conocimiento de las teorías sociales, como viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política; como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia...(Prólogo a la edición del 45)<sup>4</sup>

Pero mientras tanto y a falta de un Tocqueville,

El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historias, biografías, que el bar

<sup>4</sup> Domingo F. Sarmiento, *Facundo* (Civilización y barbarie, Vida de Juan Facundo Quiroga), México, Porrúa, Sepan Cuantos No. 49 1973 p. 2.



la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas (Primera parte, cap. II)<sup>5</sup>

Desde luego, estas dos figuras tutelares del sujeto de la escritura no tienen en el texto el mismo estatuto, desde que la cultura gaucha ocupa el lugar de la cultura interpretada y Tocqueville representa el horizonte de la cultura interpretante. Sin embargo ambas, percibidas a la vez como distantes y cercanas, iluminan juntas las dos caras escindidas de aquel "historiador" del presente que quisiera ser Sarmiento: el que observa desde fuera, movilizandando nociones y juicios de valor provenientes de una tradición "universal" y letrada, todavía por llegar en Argentina; y el que narra y recrea desde una tradición fundamentalmente oral, a partir de la propia experiencia y la propia pasión. Sin la inestabilidad del sujeto de la enunciación y sus desplazamientos de un ámbito a otro y de una perspectiva a otra, no podrían explicarse ni la heterogeneidad lingüística, discursiva y formal del texto, ni el hecho de que la cultura mirada pueda llegar a adquirir, al menos por momentos, el carácter de una "voz", susceptible incluso de convertir a la cultura interpretante en interpretada (Napoleón o Robespierre vistos como "gauchos malos").

Estas particularidades de la enunciación y el sujeto móvil que va desdibujándose en ella nos llevan a otra de las figuraciones de este último en el texto: la del autor *El último de los Mehicanos*, con quien se identifica parcialmente Sarmiento, no sólo por la similitud entre los referentes argentino y norteamericano, sino también y sobre todo por el punto de vista que informa la ficción de Cooper y la constitución de sus personajes. Anota Sarmiento:

El único romancista norteamericano que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper, y eso porque

<sup>5</sup> Op. cit. p. 28.

transportó la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantores al límite entre la vida bárbara y la civilizada, al teatro de la guerra en que las *razas* indígenas y la *raza* sajona están combatiendo por la posesión del terreno... (...)

Hay que notar de paso un hecho que es muy explicativo de los fenómenos sociales de los pueblos. Los accidentes de la naturaleza producen costumbres y usos peculiares a estos accidentes, haciendo que donde estos accidentes se repiten, vuelvan a encontrarse los mismos medios de parar a ellos, inventados por *pueblos* distintos.

(...) En fin, mil otros *accidentes* que modificaciones análogas del *suelo* traen análogas costumbres, recursos y expedientes. No es otra la razón de hallar en Fenimore Cooper descripciones de usos y costumbres que parecen plagiadas de la pampa; así hallamos en los hábitos pastoriles de la América, reproducidos hasta los trajes, el semblante grave y hospitalidad árabes (Primera parte, Cap.II) (los subrayados son míos. F.P.)<sup>6</sup>

El punto de vista de Cooper, que lleva a concebir el objeto de la representación novelesca como límite entre dos culturas y dos mundos *escindidos* y *en pugna* es, sin duda, el mismo de Sarmiento. Pero podría ser también el de M. Bajtín, cuando plantea la estructuración de las representaciones literarias en torno a una "zona de contacto máximo con el presente en devenir", y muestra en qué esta forma de estructuración conlleva no sólo el "plurilingüismo" -o la heterogeneidad lingüística y discursiva- de todo texto novelesco, sino también la

<sup>6</sup> Op. cit. p. 21.

configuración de un espacio textual esencialmente "dialógico". Y, como se recordará, es en relación con la naturaleza dialógica de este espacio textual que el crítico y teórico soviético sienta la problematización de la relación entre lenguaje y objeto, la relativización de todo lenguaje, y la autorreflexividad del sujeto de la enunciación. Aspectos todos éstos que no explicita Sarmiento en relación con la novela de Cooper, pero que sí pone en práctica en la escritura de su *Facundo*, aunque con él no se haya propuesto escribir una novela. Quedaría entonces por elucidar si, en situaciones de *transición periférica*, las propiedades del género establecidas por Bajtín no son extensibles también a otros discursos. Por "transición periférica" entendemos la constitución o reconstitución de la cultura y la literatura nacionales en torno a un doble diálogo, tenso y conflictivo, entre dos órdenes de cultura, la cultura "universal" por un lado, es decir, la de las distintas metrópolis, pasadas y presentes, que de ninguna manera puede ser concebida como homogénea; y la cultura "autóctona" por otro, en gran medida oral y popular, aunque no homogénea tampoco.

Ahora bien, el "dialogismo" de que se trate, se resuelve siempre de manera específica, y se ejerce también en condiciones concretas. Además de subordinar a la cultura vernácula, el de Sarmiento -que sin embargo llega a problematizar los dos "lenguajes" y las dos perspectivas entre las cuales se debate- tampoco puede escapar de unos y otras. Hasta aquí, hemos intentado mostrar cómo la *escisión*, que es también *discontinuidad* entre las dos formas sociales y culturales confrontadas, conducía a una especialización de las representaciones temporales, o mejor dicho a la anulación de las coordenadas histórico-temporales mediante la distribución de dichas formas en espacios diferenciados e inconexos. Así, y aunque el *tiempo histórico y progresivo* del "Centro" constituye sin lugar a dudas el horizonte ideológico *implícito* que estructura el texto, su concreción en tierras americanas se convierte en lo propiamente irrepresentable.

Correlativamente, ello permite entender el que la confrontación entre la realidad presente de la República Argentina y los "lenguajes" susceptibles de dar cuenta de ella, no se presenten tanto como un *debate de ideas*<sup>7</sup> cuanto como *colación de imágenes y mitos*. Colación

<sup>7</sup> En el sentido en que M. Bajtín se refiere a la novela de Dostoievski en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., Colección. Breviarios, No. 417, 1986.

sobre la cual se monta un conjunto de nociones y juicios de valor que, Tocqueville mediante, provienen de un *positivismo* prácticamente fuera de discusión. Por lo mismo, y fuera del positivismo en el cual desembocó a mediados del siglo pasado con Augusto Comte, las huellas del pensamiento de la Ilustración en Sarmiento pasan más por su acervo de mitos que por sus concepciones filosóficas y políticas. De modo que, si de Sarmiento en adelante la historia abierta y progresiva tendrá en América Latina que abrirse paso entre mitos, éstos no provienen todos de la tradición prehispánica o vernácula.

La misma imposibilidad de figurar concretamente el tiempo histórico y progresivo atañe también a las formas de representación del *tiempo biográfico*. Entre sucesos sociales y políticos definidos una vez más y primordialmente por el lugar de su ocurrencia y caracterizados por las fuerzas ciegas que mueven, arrastran y enfrentan, la vida de Juan Facundo Quiroga se muestra como la reiteración de un mismo gesto que lo *fija* en su estampa caudillesca, cruel y bárbara. Esto es, como *prototipo* en el que confluyen razas, medio natural y circunstancias. Los momentos significativos de su vida aparecen yuxtapuestos o contiguos, ordenados por lugares y según un tiempo puramente exterior y cronológico, y no hacen sino reiterar la misma imagen de una sustancia "bárbara" que lo define a él junto con el medio del cual proviene. Por lo mismo, carece de evolución o transformación, y, con su desmesura y su colección de crímenes, más parece salir de una novela bizantina que de una historia que, según el propio Sarmiento, aquellos tiempos bárbaros no daban ocasión de reconstituir y entender sosegadamente.

En el texto de Sarmiento encontramos entonces dos tipos distintos de "sujetos": uno estable, representado y fijado en su "esencia" a partir de una concepción básicamente positivista; y otro inestable, que se constituye a sí mismo en el proceso de escritura y "a caballo" entre dos universos socio-culturales que, aun en su desigualdad, ocupan alternativa y conjuntamente el lugar del "yo" y el "otro". Ambos universos van configurando así, y en torno al sujeto de la escritura, un espacio dialógico tenso y conflictivo, que no sólo relativiza ambos lenguajes sino que contribuye además a poner en tela de juicio a la tentativa por aprisionar el objeto de la representación (el primer "sujeto" en este caso) con el positivismo que se esfuerza por fijarlo.

Sin embargo, y dadas las características y las limitaciones de este dialogismo incipiente, éste no tiene por ahora ninguna posibilidad de

desenvolvimiento, por prescindir o carecer de la interiorización de la noción de *proceso* que la modernidad social en los tiempos históricos y biográficos. En Sarmiento, la heterogeneidad estructural justamente detectada sigue siendo *yuxtaposición espacial y escisión*, y ésta no puede resolverse sino mediante la *sustitución* de la "barbarie" por la "civilización". De ahí el planteamiento acerca de la necesidad de "importar" inmigrantes europeos y otros cuantos *signos* de la "modernidad".

Ahora bien, en gran parte de la narrativa hispanoamericana posterior, esta noción de proceso, que en *Facundo* no rebasaba la forma de un horizonte deseado al que la sustitución planteada habría de acercar, va a buscar concretarse precisamente a partir de la disyuntiva planteada por Sarmiento entre "civilización" y "barbarie". Sólo que de una manera bastante paradójica y reformulando la mencionada disyuntiva en los términos de la "barbarie de la civilización", que recorre toda la narrativa social de la primera mitad de este siglo. (Aunque, en rigor, la reformulación se encontraba ya en el *Martín Fierro* de José Hernández, 1872). De modo que en vez de adquirir un carácter abierto y progresivo, el tiempo histórico cobra con ello la forma de una vuelta a los orígenes.

En la primera parte del *Martín Fierro* -suerte de épica "novelizada" cuya estructura narrativa constituye un diálogo implícito ("externo" en los términos de Bajtín) con el *Facundo* de Sarmiento-, Fierro, desposeído y perseguido, se refugia en las tolderías de los indios que la ley de los "civilizadores" lo obligaba a exterminar. Así, en vez de conducir a una apropiación del tiempo histórico, el proceso narrado desemboca en la *negación* de este último. Una vez más, la noción de devenir histórico abierto sólo informa el texto *desde fuera*, pero implicando además la cancelación del libre dominio antes ejercido por el gaucho sobre el espacio pampeano. De la misma manera, a Arturo Cova y lo suyos, envueltos en la "vorágine" representada por la penetración del capital comercial y financiero que descompone la estructura semi-feudal de los llanos colombianos desde los confines del territorio nacional, "los tragó la selva", es decir la "naturaleza" depredada y violenta por la "civilización" (La vorágine, 1924). Y otro tanto sucede con el protagonista de *Canaima* (1935), quien termina varado en el Alto Orinoco junto con la comunidad indígena que acogió.

De esta tematización de la vuelta a los orígenes bajo el impacto de la entrada en la "modernidad" -que además de anulación o reversión del tiempo histórico es en muchos sentidos también pérdida del espacio (territorio) propio-, los ejemplos podrían multiplicarse. Culmina de hecho con *Los pasos perdidos* (1975) de Carpentier y la poética de lo "real maravilloso americano"; de la que ésta y otras novelas del cubano constituyen hasta cierto punto la "ilustración".

Desde luego, esta tematización no conduce siempre a las mismas figuraciones del sentido: la "civilización" puede incluso volver a vencer a la "barbarie"; devolviéndola una vez más a sus orígenes selváticos, como en la *Doña Bárbara* (1930) de Rómulo Gallegos, sin que ello cambie sustancialmente la forma del cronotopo que tratamos de definir.

Desentrañar las formas de yuxtaposición o superposición de tiempos históricos distintos en el interior de un mismo territorio nacional toma en *Los pasos perdidos* la forma de un desplazamiento espacial, en pos de instrumentos musicales (voces) también perdidos, desde la metrópoli neoyorkina hasta el reencuentro con la tribu original en los confines de la selva venezolana. Se trata entonces de un viaje intelectual y antropológico que tiende a hacer coincidir espacios y tiempos, ligados entre sí por la sola presencia del viajero, quien en los sucesivos pasos recobrados confronta juntos el racionalismo ilustrado y su contraparte surrealista con experiencias que terminan transformando el viaje intelectual y antropológico en un viaje mítico. El remontar del tiempo y su encuentro con el mito (los mitos) vuelven nuevamente a colocar al tiempo histórico y progresivo fuera del espacio y el tiempo propios de la novela.

Pero más interesante y compleja es, a nuestro juicio, la figuración del mismo problema en la novela de Rómulo Gallegos que sirve de antecedente directo a la del cubano. En *Canaima*, las disyuntivas entre naturaleza y cultura -lugar ideológico complementario de la oposición entre "civilización" y "barbarie"-, y entre tiempo histórico y tiempo mítico, encuentran una primera solución (en el doble sentido de resolver y disolver) en una particular figuración del tiempo en el paisaje. Los diferentes tiempos, las diversas "edades" de la humanidad, y los mitos varios asociados con unos y otras, aparecen ahí ya no yuxtapuestos y superpuestos, sino *confundidos* en las *entreveradas* y *espejeantes* aguas del delta del Orinoco, cuya "barra" impide su libre salida hacia el mar abierto (devenir histórico abierto).

Así mismo, la forma de la narración asume el doble carácter de un simultáneo remontar y descender el curso del Orinoco y sus afluentes entre saltos y remansos (alternancia del aceleramiento, estancamiento y regresión del tiempo a la vez histórico y biográfico), y proponer dos finales opuestos si contradictorios entre sí: uno que cierra, con el suspiro del guayanés de los pueblitos yermos y el regreso del mito, la desolación de un nuevo ciclo de inserción en las relaciones de intercambio internacionales; y otro de despeje de la barra del Orinoco y la entrada al mar abierto de la nave que lleva al hijo mestizo del protagonista que permaneció varado con la tribu indígena en el alto Orinoco. Aunque el ámbito y los contenidos narrativos sean distintos, la estructura del cronotopo y su resolución dual resulta bastante similar a la que podemos encontrar en *Cien años de soledad*, en donde la extinción de los Buendía y el estancamiento de Macondo se contraponen con el problemático desciframiento -¿pasado? ¿futuro?- de los manuscritos de Melquíades.

Estas reformulaciones del planteamiento de Sarmiento en términos de "civilización y/o barbarie" en las diversas formas del cronotopo de la JZxiva hispanoamericana, desde finales del siglo XIX y en la novela de la primera mitad de este siglo, sitúa entonces el problema de la interpretación de la "modernidad" latinoamericana en un reiterado afán por liberar a la historia abierta y progresiva, y siempre por venir, del conjunto de mitos que traban su curso o impiden su emergencia. En ello, convierte subrayar que la función desempeñada por la perspectiva progresiva de la Ilustración no consiste sino en la subordinación del complejo y muy diverso acervo de representaciones míticas portadas por los personajes en torno a una zona de contacto con un presente cuyo devenir y apertura hacia el futuro permanecen siempre inciertos. Por lo mismo, esta perspectiva no entabla con la Ilustración un amplio debate de *ideas*, en el plano filosófico, ideológico y político, como lo que en otro contexto representarían para la Rusia de finales del siglo pasado la novela y la poética polifónica de Dostoievsky analizada por M. Bajtín. Dicho *debate* de ideas y "conciencias" de hecho no aparece en la novela hispanoamericana, y bajo una forma más carnalizada que propiamente polifónica, sino con *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, y tal vez no por casualidad: las misiones jesuitas fueron en el Paraguay las principales introductoras del pensamiento ilustrado. En este aspecto al menos la novela de Roa Bastos deja atrás a *El reino de este mundo*, *El Siglo de las luces*

y *El recurso del método* de Carpentier, que intentaban ilustrar los avatares del racionalismo en contacto con lo "real maravilloso americano" o, a la inversa, cuestionar la supuesta linealidad del tiempo europeo.

Pero fuera de estos ejemplos que de cualquier forma pertenecen a escritores profundamente intelectualizados y trasculturados, lo que la narrativa a la cual nos referimos tiende a movilizar, para ponerlas a prueba en su propio contexto y confrontarlos con las suyas propias, son ante todo las tradiciones mitológicas que el racionalismo ilustrado pretendía haber dejado atrás, y los mitos que este mismo racionalismo forjó para deslindar de sus orígenes o para su propia periferia.

Correlativamente, esta confrontación dialógica particular y doblemente periférica con la cultura de la Ilustración conlleva una serie de características peculiares en la configuración de los signos-personajes. Conformados a partir de la confluencia de una perspectiva histórica a la vez abierta y *trunca* y de tradiciones mitológicas diversas-"universales" y vernáculas-, éstos personajes participan por lo general y conjuntamente del arquetipo y del "tipo social" (en términos regionales, étnico-culturales y de clase); y, en su trayectoria muchas veces errática, convergen a menudo dos formas narrativas antitéticas: la *quête initiatique* y el *Bildungsroman*. En esta convergencia, lo épico y lo trágico del arquetipo mítico -que no contempla ni la apropiación de un espacio heterogéneo ni la internalización del tiempo histórico y biográfico, sino la reiteración de un destino abstracto-, se contradice con la noción de proceso concreto y abierto inherente a la novela de aprendizaje. Por lo mismo, la transformación interior del protagonista no puede sino adquirir la forma de una catarsis violenta y temerosa, en donde el trasfondo mítico viene a ocupar el lugar de una suerte de inconsciente colectivo.

En su dimensión mayor -por los múltiples acervos mitológicos y tiempos históricos movilizados- es nuevamente en *Canaima*<sup>8</sup> en donde la problemática adquiere su formulación más clara, tanto más cuanto que se halla directamente relacionada con el caciquismo, con la ausencia de instituciones políticas y jurídicas estables, con la precariedad de la misma noción de derecho, y con el predominio de

<sup>8</sup> Por todo lo que se refiere aquí a la novela de Rómulo Gallegos remitimos a nuestro estudio "Universalidad del regionalismo: *Canaima* de Rómulo Gallegos" en la edición de *Canaima* por la UNESCO Paris, colección Archivos, en prensa.



formas culturales esencialmente orales y pragmáticas. En la novela de formación europea, la figura del sujeto y los diversos sistemas de valores que se dirimen en torno a ella suponen, en efecto, no sólo la internalización de una norma jurídica que permita articular la noción de sujeto individual con la de una esencia humana universal y abstracta, sino también marcos institucionales relativamente estables en el interino de los cuales se vayan conformando tradición y memoria, interior dirimiendo los conflictos entre sistemas de valores. En otras palabras, la novela de formación y la autorreflexividad que le es inherente son inseparables de la constitución y apropiación de una tradición escrita y, junto con ella, de la mise en place, en el ámbito de la filosofía, de una concepción universalista del ser humano. En el paso de lo oral a lo escrito, y el de lo espacial y regional a lo "universal" articulando en torno a instituciones políticas, jurídicas y culturales propias del estado-nación, se opera así una primera *desterritorialización* de la identidad del sujeto y su *rearticulación* en torno a ejes temporales, histórico y/o biográfico.

En el marco de la modernización e institucionalización de la Revolución Mexicana, esta misma problemática es la que retoma Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947). En esta novela, el narrador jalisciense contrapone los rituales de una cultura eclesiástica fundada en la fe trascendentalista del origen colonial y asentada en un pueblito de tradición esencialmente oral, con la penetración de las múltiples formas de una cultura moderna y escrita (periódicos, novelas, etcétera), para ubicar la transformación de las formas de individualidad subjetiva, hasta entonces regidas por "miedos y descos", en un doble plano: en primer lugar, en el de una catarsis colectiva operada a partir del encuentro de la música sacra con la música profana (ámbito de la oralidad); y en segundo lugar, en el de un movimiento de secularización de la fe, la moral y el arte relacionado con la penetración de formas culturales escritas, que abre paso a nuevas formas de individualidad ligadas al desarraigo y a la apropiación subjetiva del tiempo histórico y biográfico.

Existe sin embargo una diferencia fundamental entre el planteamiento de Yáñez y el de Gallegos: mientras éste opera la catarsis con base en la compenetración con las fuerzas naturales y en asociación con una concepción animista del mundo proveniente de la

<sup>9</sup> Así mismo para la novela de Agustín Yáñez, remitimos a nuestro estudio "La poética de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*" en colección Archivos, en prensa.

tradicción indígena, rechazando al menos parcialmente la desterritorialización de la identidad subjetiva y las formas del individualismo propias de la moderna civilización occidental, Yáñez acude al ámbito cultural de la disyuntiva entre lo sacro y lo profano, abriendo paso a formas de individualismo cuestionadas por Gallegos. Planteamientos similares al de este último se encuentran también en *Los ríos profundos* de J.M. Arguedas, y más aún en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en donde la desterritorialización de la identidad individual y colectiva ligada a la migración de los indígenas a la costa, cobra la forma de una reafirmación en nuevos espacios y territorios.

Ahora bien, estas formas de configuración de las relaciones entre el espacio, el tiempo y los signos-personajes en la narrativa hispanoamericana, correspondiente a la fase de instauración de la "modernidad", involucran también relaciones específicas del narrador con los lenguajes que concurren en la modelización artística de un dialogismo en gran medida problemático. En efecto, la no constitución de una cultura plenamente nacional hasta muy entrado el presente siglo en la mayoría de los países hispanoamericanos implica la coexistencia, en un mismo espacio geográfico nacional, de los elementos culturales que no sólo pertenecen a tiempos históricos (teóricamente) distintos, sino que se encuentran desigualmente repartidos entre las diferentes regiones y los diversos estratos sociales o étnicos. En otras palabras, no revisten el carácter universalmente abstracto que adquieren en la cultura europea. Al problema del "plurilingüismo" planteado por M. Bajtín en términos de diferenciaciones internas en los usos concretos de una misma lengua nacional, ligados a las diferentes esferas de la actividad social y humana, y a las disparidades sociales ligadas a ellas, se suma aquí el problema de la heterogeneidad cultural y sus profundas escisiones internas (que pueden ir incluso hasta la diferencia lingüística en sentido estricto).

En este contexto, y debido a su yuxtaposición o confrontación con otros lenguajes de procedencia vernácula, hasta los lenguajes "universales" o universalizados -incluso los géneros literarios canonicados- tienden a perder su "universalidad". En otras palabras, todos los lenguajes aparecen aquí relativizados, aunque no por ello plenamente dialogizados, como lo atestigua esta particular dificultad de muchos narradores hispanoamericanos para sostener un punto de vista y un estilo único en relación con el objeto de la representación. Desde luego, esta última modalidad del narrador también existe,

Pero, o bien se circunscribe al subjetivismo lírico y a la estilización de géneros pretéritos desde una perspectiva nostálgica o trágica (*María* de J. Isaacs o *Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes), eludiendo el plurilingüismo y el dialogismo, o bien proyectan desde fuera sobre el objeto de la representación (estructuras, procesos y agentes sociales) el monolingüismo de su concepción positivista, con la consiguiente diferenciación naturalista y puramente formal entre el estilo "escrito" del narrador y el "oral" y regional de sus personajes (*El matadero* de E. Echeverría, *Doña Bárbara* de R. Gallegos o *Huasipungo* de J. Icaza). Pero apenas el objeto de la representación se centra en la formalización artística de las relaciones entre espacios culturales heterogéneos (y percibidos como tales) y en los aspectos subjetivos de dichas relaciones, aparece otro tipo de narrador, al que podríamos llamar *ubicuo*. En efecto, éste alterna posiciones de exterioridad respecto de sus personajes y del mundo narrado con otras posiciones de completa cercanía con sus criaturas. Y mientras las primeras corresponden a la visión histórica abierta ajena al mundo representado, las segundas lo llevan no sólo a ceder la palabra a sus personajes sino también a su propio discurso con el de ellos. De esta manera, el lenguaje "escrito" del narrador -que, como tal, tiende hacia el monolingüismo- se contamina, al menos estilísticamente hablando, con los múltiples registros de la oralidad de personajes a menudo populares y, en todo caso, inmersos en la vida de la calle, la plaza pública o las diferentes esferas de la vida práctica.

Esta forma del narrador de muchas novelas hispanoamericanas no se confunde con otras formas que encontramos en la tradición europea: ni con el narrador "omnisciente", que reproduce los diálogos de los personajes entre sí y reconstituye, analizándolos, sus procesos psicológicos internos; ni con el narrador subjetivo de la llamada "corriente de la conciencia", que convierte al personaje y sujeto de la enunciación en pura "voz interior". El narrador que encontramos en novelas como *Canaima* de Gallegos, *El señor presidente* de Asturias, *Al filo del agua* de Yáñez o *La feria* de Arreola -para no citar sino algunas- es de otra naturaleza por cuanto ni la concepción de los signos-personajes con quienes entra en relación, ni la concepción del tiempo narrativo son los mismos. Como hemos señalado ya, los primeros -por lo general numerosos, episódicos y poco jerarquizados- no se constituyen como entidades psicológicas individuales y en proceso, no como "conciencias" o ideólogos" (en el

sentido dostoievskiano y bajtiniano del término). Son más bien arquetipos y tipos sociales portadores de lenguajes y visiones del mundo en distinto grado de elaboración y provenientes de espacios y temporalidades socio-culturales heterogéneas y en gran medida desvinculadas entre sí. Como tales, estos personajes no dan lugar a la construcción de un tiempo narrativo único, progresivo y abierto, sino a aquella conjunción de temporalidades históricas y míticas diversas, que el narrador estructura en torno a una zona de contacto con un presente cuyo devenir permanece siempre incierto. Por lo mismo, lo que pone de manifiesto el sujeto de la enunciación que, ora lo caracteriza desde el exterior, ora se desliza en y se confunde con ellos, son aspectos puntuales y muy variados de conflictos sociales y culturales *ubicuos*.

En el plano estrictamente lingüístico, ello conlleva una marcada pluralidad de lenguajes y un acentuado dialogismo, que enriquecen y renuevan profundamente la lengua literaria, es decir, escrita. Sin embargo, en el plano desarrollo composicional y por cuanto los personajes no alcanzan su pleno como "voces" ("conciencias" o "ideólogos"), el dialogismo *tiende* a limitarse a la confrontación de la conciencia histórica del narrador con las múltiples formas de una suerte de "inconsciente colectivo" que aquél busca desentrañar y revelar desde los personajes, para sí y para su lector virtual, mediante una operación catártica. Más que los personajes como tales, son entonces los lenguajes de los que éstos son portadores y las dificultades de la interrelación dialógica entre aquéllos, los que constituyen el objeto primordial de estas poéticas narrativas. Poéticas narrativas que, sin embargo, conllevan un sostenido empeño por liberar para el lector los diversos "objetos" figurados del poder mítico del lenguaje que los aprisiona y que conduce a los sujetos sociales a la reiteración de gestos y gestas "inútiles" o trágicas, mediante la confrontación sistemática de lenguajes sociales y puntos de vista múltiples que las estructuras sociales tienden a mantener separados.

Estas poéticas encuentran por lo general su figuración simbólica en el texto mismo. Pero apenas el propósito artístico rebasa la estilización (o acentuación paródica) de los diversos lenguajes implicados para introducir un cuestionamiento del discurso y las prácticas de la dominación -sea ésta religiosa o política-, esta figuración simbólica suele colocarse en el ámbito de la plaza pública o la feria popular, con la consiguiente parodización y carnavalización de todas

las cristalizaciones o solidificaciones del discurso dominante. Tal es el caso de las últimas novelas citadas. Sin embargo, tal vez sea en *El señor presidente* en donde encuentra su formulación más característica. En esta novela de Asturias, la figura del dictador se desdobra en otra opuesta, la del titiritero, que mueve sus marionetas en el teatro de feria lo mismo que el presidente las suyas. Pero este titiritero, que quisiera hacer llorar a los niños y los hace reír, y termina hundiéndose en la locura ante el impacto de una realidad que rebasa sus ficciones, representa también al narrador. Al mismo tiempo que éste estiliza, parodia y carnavaliza todas las formas de la cultura dominante, construye a sus personajes como auténticas marionetas distribuidas en espacios inconexos y sin tiempo, y sienta la representación literaria en torno al trastocamiento de lo real, y lo irreal y de la risa y el esperpento. La teatralización *paródica* y *carnavalesca* de lenguajes solidificados y sin correspondencia con las prácticas que legitiman y encubren, y su contraposición con la realidad de sueños que transfiguran miedos y deseos reprimidos, constituyen sin duda el principal antecedente no sólo de las novelas de dictadores sino también de esta forma particularísima que asume en América Latina la novela histórica, más presente y actual que nunca.

El discurso literario, y más concretamente el narrativo, no es un discurso coyuntural. Debido a su formalización artística de realidades culturales y subjetivas, se inscribe más bien en el largo plazo de las mentalidades. A diferencia del discurso ideológico y político de uno u otro signo, el discurso novelesco hispanoamericano pone de manifiesto la precariedad, en la cultura del subcontinente, de la noción de tiempo histórico y progresivo, o mejor dicho las dificultades de su concreción. Si bien se trata, para las élites letradas, de un horizonte tácito sin el cual ni siquiera sería concebible la perspectiva propiamente novelesca -es decir, la apertura sobre el presente en devenir- dicha noción tiende a permanecer exterior al universo narrado, señalando así la persistencia de una profunda escisión cultural entre los sectores representados, populares o no, y las élites "letradas". En los primeros, tienden a prevalecer tradiciones míticas de diverso origen y naturaleza, vernáculos o "universales". Mientras éstas conllevan a menudo una concepción épico-trágica, asociada con la "barbarie", la(s) conquista(s) o el cambio político, las primeras suelen apelar, o bien a diversas formas de animismo, o bien a cosmologías de origen prehispánico. Y en cuanto a lo que se percibe

reiteradamente como bloqueo histórico de la perspectiva abierta y progresiva o, unido a éste, el cuestionamiento de los resultados y valores en que dicha perspectiva se funda, tienden a provocar un también reiterado movimiento de vuelta a los orígenes que, a la vez que descenso a los infiernos y viaje a los confines del territorio, son también traspaso de las fronteras de la zona de influencia cultural del mundo occidental. En esto, el acervo cultural prehispánico, asociado o no con el humanismo *premoderno* de Dante, sienta las bases para un cuestionamiento de la moderna civilización occidental. Así, y con base a un *dialogismo más formal que real*, el (re)encuentro con el curso trastocado de la historia pasa, o bien por una hipotética sublevación indígena o popular destinada a *sustituir* una cultura por otra, o bien por un también hipotético proceso de maduración de un mestizaje cultural capaz de asimilar críticamente a ambas herencias.

Ahora bien, los sujetos virtuales de la sustitución planteada permanecen en gran medida ajenos a la idea misma del Estado-nación, con la que ésta presupone de separación entre el sujeto (individual y colectivo) y su arraigo territorial, y de rearticulación de la identidad individual y social en el marco más abstracto y complejo de instituciones de carácter nacional. Y en cuanto al proceso de "mestizaje", generalmente ligado al desarraigo, propicia formas de individualidad inestable, cuyas identificaciones con ámbitos sociales y culturales heterogéneos y escindidos no permiten -o al menos dificultan- procesos autocentrados y autosostenidos susceptibles de conducir a redefiniciones de la propia identidad en función de marcos de referencia relativamente estables. La búsqueda de identidad, generalmente errática y violenta y ligada a diversas formas de "inconsciente" (memoria y "olvido" juntos) de índole más cultural que individual, adquiere por ello el carácter traumático de una catarsis o ruptura, sin que sus posibilidades de concreción y proyección hacia el futuro se vean claras.

A estas manifestaciones de la precariedad del dialogismo social por el mantenimiento de profundas escisiones socio-culturales en el plano interno, se suma por otro lado una aguda conciencia de la relatividad de los diversos lenguajes sociales, y en particular de los lenguajes institucionalizados. Desde perspectivas distintas, su estilización paródica o su parodización sarcástica, grotesca y carnavalesca, constituyen las modalidades más recurrentes de esta relativización.

La endeblez de la asimilación del pensamiento ilustrado, en su versión por lo demás más periférica que central; y la precariedad de la identidad entendida como proceso individual ligado con una tradición cultural sedimentada, sistematizada y en permanente proceso de reelaboración que sirva de alternativa a formas de identificación territorial o étnicas -míticas o religiosas-; todos éstos constituyen factores que, a mi modo de ver, colocan a la "periferia" latinoamericana en una situación particularmente compleja frente a los actuales cambios mundiales.