

La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana*

*Carlos Pacheco ***

*Precisamente, lo que yo no quería
era hablar como un libro escrito.
Quería no hablar como se escribe,
sino escribir como se habla.*

JUAN RULFO

La cultura popular latinoamericana es un campo de enorme vastedad y multiplicidad, aunque en ocasiones continúe pareciendo invisible para los ojos de algunos críticos de arte o historiadores de la cultura, aunque siendo en ocasiones relegada por ellos a los márgenes de lo artístico, entendido reductivamente como “arte culto”. Junto a las variadísimas manifestaciones de ese universo que encuentran desarrollo en la producción artesanal o musical, en el espacio complejo de la ritualidad, en el no menos complejo de los medios de comunicación, y a menudo en relación con todos ellos,

* Una versión preliminar de este trabajo fue leída como ponencia en la IV Conferencia sobre Cultura Popular en América Latina, realizada en la Universidad de Brown (Providence, Rhode Island).

** Universidad Simón Bolívar.

¹ “Rulfo o la pena sin nombre”, entrevista con Luis Harss incluida en *Los Nuestrós*, Buenos Aires, Suramericana, 1966:335.

*En lugar de
un hipotético
registro del habla
real o auténtica,
lo que se propone
este tipo de
ficción es
producir en el
lector un efecto
de realidad...
una impresión
de oralidad.*

figuran también los discursos orales populares: tanto los formalizados de acuerdo con los principios, recursos y convenciones de la poesía o la narración oral, dentro de los contextos relativamente formalizados del rito o la fiesta, como los que desarrollan su creatividad en el espacio más cotidiano, aunque no por ello menos rico o exento de interés estético, de la comunicación oral ordinaria. Folcloristas, etnólogos y sociolingüistas se ocupan por supuesto del estudio de tales fenómenos. En esta ocasión, desde una perspectiva crítico-literaria, quisiera proponer algunas reflexiones acerca de los modos de representación que han servido para hacer presente ese potentísimo y variado universo oral popular dentro de la ficción latinoamericana.

Nuestra primer acercamiento en este sentido nos conducirá a constatar el carácter reiteradamente conflictivo, dilemático, que esta presencia de lo oral popular exhibe en el sistema discursivo de la narrativa latinoamericana de ficción, desde sus más antiguas manifestaciones conocidas. Y es que hasta épocas relativamente recientes, los procedimientos discursivos y técnico-narrativos elegidos por los narradores en ese frondoso *corpus* ficcional (aunque manifestado a través de modalidades muy diversas) han sido consistentes en la exclusión, la traducción a sus propios códigos lingüísticos e ideológicos, o —en el mejor de los casos, cuando llegan a representarlos como tales— en el distanciamiento crítico de los discursos orales populares.

Después de realizar un sucinto reconocimiento de conjunto sobre este vasto panorama de discursos, me propongo concentrar la mirada con una actitud más analítica sobre un relato en particular. En efecto, mediante la observación crítica de una de las *nouvelles* del brasileño João Guimarães Rosa, deseo llamar la atención acerca de la variadísima paleta de recursos de orden temático, compositivo y lingüístico que hace posible la representación de universos culturales orales en productos literarios de elevada sofisticación. Simultáneamente, el estudio de este caso me permitirá ejemplificar la respuesta a la vez confluyente y paradójica

de los dilemas de oralidad / escritura y cultura popular / alta cultura desarrollada hacia mediados de este siglo por narradores como Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y el mismo Rosa, cuyos proyectos estéticos se vinculan llamativamente, al orientarse al común propósito ficcionalizador de sus respectivas *comarcas orales* tradicionales en México, Perú, Paraguay y Brasil².

La interpretación y el análisis críticos de la ficción producida por este equipo de narradores (claramente vinculables por múltiples aspectos, aunque nunca hubieran llegado a reunirse como grupo propiamente dicho) han mostrado claramente que para ellos la salida al conflicto de la heterogeneidad constitutiva de su propuesta estética implica desde un principio una renuncia a dos ilusiones: la ilusión mimética o realista, según la cual sería posible ofrecer en la narrativa un registro fiel de la realidad lingüística y cultural elegida como referente, y la ilusión de la autenticidad, la de convertirse, mediante sus relatos, en portavoces de sectores sociales, étnicos o culturales supuestamente desprovistos de voz. En efecto, en la perspectiva compartida por ellos, es sólo cuando se asume la representación de la voz popular como una práctica inequívocamente estética que hace viable la única presencia posible de esas voces populares en un texto literario: la propia del artificio, una presencia ficcional. En lugar de un hipotético registro del habla real o auténtica, lo que se propone este tipo de ficción –de acuerdo al conocido postulado de Roland Barthes (1968)– es producir en el lector un *efecto de realidad*, efecto que en el caso que nos ocupa consistiría específicamente en una *impresión de oralidad*.

² *La comarca oral* (Caracas, La casa de Bello, 1992) es el libro de donde he desarrollado más extensamente esa indagación.

* * *

En *La ciudad letrada*, su libro póstumo de 1984, Ángel Rama nos ofrece una exploración diacrónica de la profundidad histórica del conflicto al que venimos aludiendo, la secular confrontación entre dos galaxias de discursos: la primera, usuaria de un código lingüístico “alto”, ilustrado, revestido de poder, y engastado en el prestigio de la escritura. La segunda desarrollada a partir de un código “bajo”, popular, que existe con preferencia en la práctica lingüística cotidiana de las grandes mayorías, pero que permanece en muchos casos marginada y desprovista de reconocimiento público.

Semejante disyunción adopta modalidades diversas y constituye un proceso que es presentado por el crítico uruguayo como la constitución y sucesiva evolución de una *ciudad letrada*. Paralela a la ciudad real y constituida por los privilegiados ejercitantes del oficio escriturario, esta ciudad letrada resulta observable desde muy temprano en la participación de notarios y cronistas en la fundación y organización de las primeras urbes del continente americano a comienzos del siglo XVI; y permanece vigente hasta nuestros días, a través –por ejemplo– del papel desempeñado por las élites ilustradas en los procesos revolucionarios de este siglo. Fortificación protectora del poder político-cultural y ejecutora de sus órdenes, esta ciudad letrada funda su supremacía de aquel momento inicial en

la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea (Rama, 1984:33).

La formulación que hace Rama de esta distinción es tan radical que llega a plantearse en términos de diglosia:

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nitidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península [y predominantemente regida por el código escrito]. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en la vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados (Rama, 1984: 43-44).

Esas diatribas de los letrados, reveladoras del universo *otro*, no recogido por la escritura, no son por supuesto exclusivas del periodo colonial. La intelectualidad criolla va a seguir pronunciándolas con renovada energía al momento de atravesar el periodo coyuntural de la constitución de los estados nacionales en la primera mitad del siglo XIX. Ante la necesidad de establecer una identidad y una diferencia fundadora para las nuevas naciones, el control sobre los códigos simbólicos era tan importante como la hegemonía política, económica o militar. El ejemplo más nítido de esta tendencia denostadora es el de la generación romántica rioplatense, que vivió bajo la égida del binomio sarmentino civilización / barbarie y que encuadra uno de sus textos paradigmáticos en *El Matadero* de Esteban Echeverría (1963), escrito en 1838, aunque sólo publicado tardíamente, en 1871.

El interés de este relato para nosotros reside en que mientras alberga por una parte uno de los más amplios y expresivos registros del habla popular, en un momento en que este tipo de expresión estaba prácticamente vetada en el sistema literario, la perspectiva evaluativa del relato incluye al mismo tiempo una virulenta arremetida contra ese lenguaje y sus practicantes, los miembros del bajo pueblo, quienes resultan reiteradamente equiparados con los animales más repugnantes. El otro polo del contraste maniqueo que no puede faltar dentro de la estética romántica es ocupado dentro del relato por el elegante caballero “unita-

*El control
sobre los códigos
simbólicos era
tan importante
como la hegemo-
nía política,
económica
o militar.*

rio” que resulta victimado en el episodio final. Como señalaran Leonor Fleming (1989) y Beatriz Sarlo (1978), en sus respectivos estudios introductorios a la obra de Echeverría, una relectura orientada por nuestros valores actuales no dudaría en invertir los términos axiológicos del binomio, celebrando más bien aquella temprana ficcionalización de un habla que por más de un respectos podría ser llamada “orillera” o “arrabalera”, mientras el atildado lenguaje del unitario, propuesto por el texto como paradigma de corrección, sería rechazado y hasta ridiculizado en tanto discurso falso, impostado, teatral, prosopopéyico.

El relato de Echeverría viene también al caso, porque se trata de un texto fronterizo. El matadero de reses donde se asienta su acción está ubicado en los arrabales bonaerenses (es decir, en una zona ambigua entre el campo y la ciudad); pero además, desde la perspectiva elitista de su enunciación, observa y problematiza también la frontera entre naturaleza y cultura, entre salvaje y ciudadano, entre oralidad y escritura, como si apuntara a ese doble anillo que según Rama asedia a la ciudad letrada: el de la plebe urbana (que en el caso de Buenos Aires incluye a los inmigrantes recientes, a veces no hispanohablantes en su origen) y el de los pobladores rurales, que no sólo amenazan la ortodoxia de las modalidades hegemónicas con la práctica de una variante popular del castellano, sino que en algunos casos incluye a practicantes de lenguas indígenas o africanas, retadoras igualmente de la supremacía de las europeas.

* * *

Si aplicamos la disyunción propuesta por Rama al ámbito de la ficción literaria, todo el proceso de la narrativa latinoamericana podría ser mirado entonces como una dinámica de atracciones y rechazos, como una historia de acercamientos y distanciamientos problemáticos entre los códigos populares—predominantemente orales— de este doble anillo urba-

no-rural y los códigos hegemónicos de la ciudad letrada, aquéllos que ocupan el centro de este sistema discursivo.

Desde tal ángulo de visión, el texto reputado como nuestra primera novela, *El periquillo sarniento* (1816) constituye por varias razones un punto de referencia: no sólo porque abandona los latines que pesaron aún sobre parte de nuestra producción colonial; ni porque deja de lado la interesada dicatoria en halago de un personaje noble; ni aun porque prefiere en cambio dirigirse al público más amplio de nuevos lectores que mediante el pago de la suscripción serán por tanto sus nuevos mecenas, ni aun porque incluye entre sus páginas una reflexión metadiscursiva acerca de todas esas opciones; sino obre todo porque este texto novelesco inaugural abre un amplio cauce al discurso popular.

De esta manera, aunque no carece por supuesto de antecedentes, *El periquillo sarniento* inaugura, dentro del espacio nuevo de la novela, un procedimiento de representación de los usos populares que tendrá larga vigencia en nuestra narrativa. Se trata de la cita claramente marcada en el texto como ajena al narrador principal, cita capaz de incluir el habla del *otro*, pero sin embarazosas confusiones como el uso correcto del autor ilustrado, el cual permanece cómodamente ubicado del lado de aquellos personajes que siente como sus pares en términos sociales y culturales. Un ejemplo entre tantos podría ser la respuesta de un tal don Martín al vicario en un diálogo sobre las causas y efectos de los eclipses:

—¿Cómo no, padre? —dijo don Martín. Usted sabrá mucho, pero [yo] tengo mucha *esperencia* y ya ve que la *esperencia* es madre de la *cencias*. No hay duda, los *eclises* son muy dañinos a las sementeras, a los ganados, a la *salú* y hasta a las mujeres preñadas. *Ora* cinco años me acordé que estaba encinta mi mujer, y no lo ha de creer, pues hubo *eclis* y nació mi hijo Polinario *Tencuitas* (Fernández de Lizardi, 1964: 51).

El discurso popular permanece en esta forma asépticamente separado del habla culta, mientras la corrección queda debidamente salvaguardada. Y por si quedara alguna duda acerca de la habilidad y propiedad lingüística del autor, se incluye al final del libro un “Pequeño vocabulario de las voces provinciales o de origen mexicano usadas en esta obra, a más de las anotadas en sus respectivos lugares” (Fernández de Lizardi, 1964: 426-428).

Con las variantes y los énfasis propios de cada periodo y de cada autor, estos procedimientos de represión, distanciamiento y corrección del discurso popular serán pauta común en la novelística latinoamericana. Comillas, letras cursivas, paréntesis, notas explicativas y glosarios finales se volverán proverbiales desde la narrativa romántica y el costumbrismo, hasta la novela indigenista y la novela de la tierra, consagrándose de esta manera la dualidad de códigos lingüísticos como principio constructivo dominante.

En *Doña Bárbara*, para aludir a un ejemplo más cercano a nosotros, hallamos una confirmación patente de este procedimiento de discriminación de códigos lingüísticos. Pero además, dentro del programa civilizador y progresista que rigió la novela de Gallegos, el cambio del registro bajo por el alto es presentado como procedimiento ideal para el personaje de ascenso sociocultural. Presenciamos así el rescate de Marisela de las garras de una decadencia y una incuria que no son sólo de carácter socioeconómico, moral o sanitario, sino también lingüístico. Y presenciamos, por supuesto, el proceso de educación por parte de ese Pigmaleón del llano que viene a ser Santos Luzardo. No por casualidad, este proceso es analogado por uno de los peones del hato de Altamira a la domesticación de una yegua cimarrona. Junto a la higiene, el recato y las buenas maneras, la corrección en el uso del lenguaje (vale decir su adecuación a la norma lingüística “culto” y capitalina) aparece dotada de una notable capacidad regenerativa capaz de iluminar todos los demás aspectos de la personalidad.

A partir de los años cuarenta se produce un llamativo movimiento hacia la unificación jerárquica, hacia la “democratización” de los lenguajes de la obra literaria.

Durante todo este largo trayecto de la narrativa continental se observan significativos intentos de lo que el ensayista marroquí Abdelkhebir Khatibi (1968) denomina “hospitalidad cultural”, es decir, ese esfuerzo de acercamiento y apertura hacia las manifestaciones de la otredad, en este caso lingüística, del miembro de una cultura distinta, ajena. El proceso observable significativamente en la narrativa indigenista desde Clorinda Matto de Turner o Jorge Icaza, por ejemplo, hasta—digamos— Manuel Scorza o José María Arguedas (y hasta en el cambio gradual constatable en el conjunto de la obra de este último), evidencia con claridad ese progresivo cambio de actitud que se va produciendo en los narradores hacia el indígena y hacia sus formas expresivas.

De esta manera, a partir de los años cuarenta, esa “hospitalidad” desde la escritura literaria hacia otras hablas étnicas, geocultural o socialmente marcadas, va acentuándose entre narradores de muy diversa orientación y se produce entonces un llamativo movimiento hacia la unificación jerárquica, hacia la “democratización” de los lenguajes en la obra literaria. Tanto en el el contexto de la narrativa que mantiene su referente en el espacio rural como en la cada vez más generalizada ficción urbana, se van diluyendo así las fronteras de la corrección y la propiedad entre el discurso del narrador y el de sus personajes populares. Se acepta que puede haber una (o muchas) hablas en una novela, pero sin que ninguna de ellas se levante como paradigma, mientras se deprime a las demás como meras citas, como gestos pintorescos o realistas. Es la hora de Arguedas y de Cortázar (aunque ellos hayan protagonizado hacia 1969 aquel episodio de polémica y final desencuentro), la hora de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. Pronto será la de García Márquez, Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez.

En trabajos anteriores, y a partir de 1988, he intentado demostrar la diversidad de formas de presencia de la oralidad popular en la ficción de algunos de estos narrado-

res, puesto que considero que la “oralización” del discurso narrativo es uno de los recursos más certeros y eficaces en ese esfuerzo de diversos escritores por lograr esta especie de democratización (también lingüística) de los universos ficcionales. En este punto, y pecando de atrevido al incursionar en el campo de la literatura brasileña, que no es el mío, quisiera concentrar mi atención sobre *Cara-de-bronze*, la novela corta de João Guimarães Rosa, un relato escasamente considerado por la crítica.

Mi interés por esta obra deriva principalmente de la variedad y multiplicidad de técnicas allí usadas, en un esfuerzo que pareciera destinado a hacer sentir al lector *como si* entrara en contacto directo con una cultura que le es ajena y especialmente a producir en él un *efecto de oralidad*, pero sin ocultar las dificultades inherentes de la heterogeneidad de este diálogo transcultural. En efecto, a diferencia de los procedimientos miméticos, establecidos como convención por una larga tradición narrativa, en este caso, el carácter ficcional del texto no es disimulado de manera alguna, sino más bien evidenciado hasta niveles hiperbólicos, pero con tal maestría de concepción y coherencia interna, que su verosimilitud resulta fortalecida y termina por ser aceptado entonces por el lector –en los términos postulados por Michael Riffaterre (1990), como “verdad ficcional”.

La acción narrada se ubica en una hacienda ganadera hacia principios de este siglo y es extremadamente simple en sí misma. Relata el regreso de Grivo, uno de los peones de la hacienda que fuera enviado dos años antes a realizar una encomienda de su patrón, “Cara-de-bronze”, y los esfuerzos de los vaqueros para averiguar el objeto y resultado de su larga travesía, así como los misterios de la casa de hacienda, inaccesible para ellos. Y es que el interés de este relato, publicado originalmente en 1956 como parte de la colección *Corpo de baile*⁴ no reside tanto en la historia

³ João Guimarães Rosa: “Corpo de baile”, incluido en el volumen *No urubuquaquá no pinhen*, Río de Janeiro, J. Olympio, 1965. Citaré en

contada, como en los procedimientos elegidos para narrarla y en las dificultades confrontadas en ese proceso.

Al igual que la ficción de otros autores latinoamericanos de ese momento, este relato rosiano está pleno de alusiones a la diferencia implicada por el carácter predominantemente oral de la cultura representada. Ejemplo de este interés hacia los aspectos característicos de las culturas orales es la atención especial que recibió en el nombre y el apodo de su patrón por parte de los vaqueros. Es una oportunidad mostrar la inestabilidad propia de las formas orales (en comparación con la fijeza del medio escrito) y también para evidenciar la manera como el registro escrito termina actuando (al menos en este caso) como patrón colectivamente aceptado de verdad. En un determinado momento de la acción, los diversos personajes ensayan múltiples versiones de este apelativo: O Velho, Cara-de-bronze, Sigisbé, Sejisbel Saturnim, Zijisbéu Saturnim... (1965:78). Pero ninguna de las hipótesis progresa debido a la fluidez y evanescencia que son connaturales a la oralidad: ¿por qué una de ellas habría de ser considerada más exacta, mientras no exista un modelo invariable, autorizado, con el cual compararlas? Así que para zanjar el asunto, los arreadores terminan por acudir al registro escrito: el vaquero Tadeo, el único entre ellos capaz de leer y escribir, es quien establece que según la firma que consta en los documentos oficiales, el nombre correcto del patrón es "Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho". Todo el episodio parece destinado entonces a llamar la atención del lector (sujeto grafemizado por definición) acerca de la diferencia de "economía cultural" (Pacheco, 1992: 35-36) entre las sociedades predominantemente orales y las regidas por un principio letrado.

algunas ocasiones el texto original, utilizando esta edición. Las citas en español están tomadas de la traducción de Estela Dos Santos, incluida en el volumen titulado *Urubuaquaquá* (Barcelona, Seix Barral, 1982), entre las pp. 81 y 147.

*La "oralización"
del discurso
narrativo es uno
de los recursos
más certeros y
eficaces en ese
esfuerzo de
democratización
de los universos
ficcionesales.*

Otro aspecto interesante en este sentido tiene que ver con el papel desempeñado por Grivo. Su regreso produce entre los vaqueros una agitación que puede parecer exagerada. Debe advertirse, sin embargo, que Grivo es el viajero excepcional que retorna de detrás del horizonte, el que ha salido del ámbito conocido y realizado durante dos años una intensa travesía, lo cual le ha dado acceso a una experiencia de la que carece la mayoría de ellos. La expectativa sobre las noticias que trae y las lucubraciones acerca de su verdadera misión y el resultado de su viaje se justifican, entonces, cuando el grupo de vaqueros se entera de su llegada a través, como veremos, de una cadena oral. Y es que Grivo es el portador de un tesoro de noticias, impresiones y confidencias que producen ansiedad. Su llegada equivale para el grupo de trabajadores rurales al noticiero, al musical, a la telenovela. Y al final cumple con su papel de narrador al contar algunos aspectos de su experiencia en el encuentro con una audiencia amplia y participante que lo interroga con avidez.

Pero como se ha dicho, lo más importante del relato no son los eventos mismos, sino su manera de contarlos. De hecho, *Cara-de-bronce* en tanto relato constituye un verdadero *pastiche* de técnicas discursivas. El comienzo, donde se refiere el acercamiento de Grivo a la casa de hacienda y el revuelo que ello produce entre los vaqueros, pueden ser engañosos, porque los primeros párrafos, dotados de una función introductoria, así como también algunos de los fragmentos ulteriores, aunque no dejan de evidenciar las peculiaridades de la escritura rosina, se presenta predominantemente—tanto en su modalización lingüística, como en la estructura formal y la presentación tipográfica— bajo el aspecto de una descripción y una narración en tercera persona que podrían calificarse de tradicionales:

Este mundo que desborda los confines [...] el viajero es un caballero pequeñito, pequeñito, doblado siempre sobre el arzón y la crin del caballo [...] El caballero va manoseando

miseria, escondiendo sus ojos del adelante que no es más que una lejanía y el cielo una polvareda azul y papagayos en vuelo. En el Urubuquaquá no. Allí había riqueza dada y ancha. La casa con galería con altos, clara de cal, con listones de madera dura en los umbrales, se destacaba [...] La chusma de vaqueros trabajaba en el aparte. Y otros, que los reemplazaban, por ahí andaban, animados, bromeando [...] Y formaban grupos de conversación. Despacio, discutían. Reinaba ahí el runrún de algunas cosas, cosas importantes a suceder (88).

Pronto, sin embargo, el lector se encontrará frente a modalidades narrativas o “espacios textuales” cada vez menos convencionales que irrumpen inesperadamente, para intercalarse luego en una suerte de contrapunto. Además, el narrador de los fragmentos iniciales, menos convencionales, aparece en un comienzo como omnisciente. Más adelante, sin embargo, en llamativos gestos metadiscursivos, ese narrador revela al lector que sólo sabe parte de la historia, que ignora detalles que el patrón no ha revelado a nadie (1965:99) y hasta llega a expresar inequívocamente —como lo hará también Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas*— la ste mismo narrador expresa inequívocamente la dificultad de contar una historia como esta:

Yo sé que esta narración es muy, muy mala para contarse y para oírse, dificultosa, difícil: como burro en el arenal. A algunos no les va a gustar, querrían llegar rápido al final [...] ¿Quién estuvo allá? Historia trabajosa que no tiene nombre; desarte, descarte. Como el bicho gusano que va comiendo de la fruta y la perfora yendo hacia su centro. Mas, como en la adivinanza, sólo se puede entrar hasta el medio de la selva. Así es esta historia (113).

La vida rural y sobre todo las peculiares formas de interacción humanay de intelección del mundo de una cultura oral se resisten —pareciera proclamar directa e indirectamente este relato— a ser representadas mediante la escritura. Al menos mediante las modalidades codificadas y convencionales de la narrativa literaria.

Ese medio rural-oral-popular y las concreciones geoculturales y societarias que le son propias no podrían ser captadas cabalmente sino a través de una experiencia plena y directa. Más aún, sólo podrían ser percibidos e interpretados en su totalidad por el poblador nativo, por el conocedor a fondo del medio natural y cultural sertanero. Es la misma exigencia hecha por Riobaldo, el protagonista narrador, la voz que constituye la integridad del discurso narrativo en *Grande Sertão: Veredas*; esa voz potente e ininterrumpida, dirigida al silente interlocutor letrado, quien vanamente pretende registrar en su libreta de notas la múltiple, móvil, invariable realidad del sertón (Pacheco, 1992: 116-117). Es entonces, ante esa dificultad, que se recurre en *Cara-de-bronze* a modalidades alternativas de contar que pudieran ser capaces de dar cuenta de una realidad en definitiva inaprehensible para la escritura narrativa más convencional. En ese momento, la voz narrativa central, enmarcadora, ésa que había introducido el relato y que veremos reaparecer eventualmente, deja de ser perceptible. Es como si ese narrador, sintiendo su incapacidad para llevar a cabo su empresa narrativa, se hubiera replegado, se abstuviera durante la mayor parte del relato, para ceder el espacio narrativo a otras maneras “más directas” de representación. Observemos ahora brevemente las principales entre ellas:

1. Las coplas de un cantor situado en el corredor de la casa de hacienda quien improvisa, acompañado por su guitarra, es la primera modalidad alternativa en aparecer, tras el texto inicial. El tema de su canto, dominado por la imagen reiterada de la palmera “buriti” y por la referencia al comportamiento del ganado, es una evocación de la patria chica, muy centrada en el mundo natural y dotada de un alto componente afectivo y poético:

Buruti ¿miha palmeira?
 Já chegou um viajor...
 Não encontra o céu sereno...
 Já chegou o viajor... [...]

Buriti, minha palmeira,
 é de todo viajor...
 Dono dela é o ceu sereno,
 dono de mim é o meu amor...⁴

Mientras las otras modalidades van apareciendo y reapareciendo, ese canto pareciera quedar siempre allí, como un flujo oral continuo, con sus llamativas reiteraciones, características de los discursos que van componiéndose en el momento mismo del *performance*. Ese canto, apoyado sobre el rasgueo de la guitarra, permanece en efecto, como un *bajo continuo*, como el inalterado trasfondo sonoro de la vida rural capaz de aflorar, de tanto en tanto, a la superficie del texto narrativo. Y esa intercalación reiterada de la voz del *violeiro* entre las otras modalidades discursivas pareciera testimoniar una de las características del universo oral: la continuidad de una tradición gracias a su posibilidad de formalizarse como discurso poetizado y musicalizado.

2. Los diálogos entre los vaqueros en plena faena o al anochecer en torno a la fogata es la segunda de las modalidades anunciadas. No se trata sin embargo de un diálogo convencional como el que estamos acostumbrados a encontrar en cualquier relato. Se trata más bien de una irrupción “cruda”, en medio de otras formas narrativas, de gritos de trabajo o de fragmentos no estructurados de una conversación o discusión. Estas voces son presentadas a veces a la manera de un texto dramático; es

⁴“Buriti ¿palmera mía?, / ya llegó un viajero... / no encontró cielo sereno...
 Ya llegó el viajero... [...] Buriti, palmera mía, / por todos lados viajo...
 / su dueño es el cielo sereno, / mi dueño es mi amor...” (1982:88)

*Las peculiares
formas de
interacción
humana y de
intelección del
mundo de una
cultura oral,
se resisten a ser
representadas
mediante la
escritura.*

decir, incluyendo el pie de parlamento con el nombre del personaje, y hasta algunas indicaciones “técnicas” sobre su entrada y salida, pausas, etc. En un primer momento, este segundo “espacio textual” incluye los gritos de trabajo de los vaqueros mientras van arriando el ganado a los potreros. Más adelante, de acuerdo a una evolución natural de los acontecimientos en un día de trabajo que va llegando a su fin, encontramos sólo fragmentos de una animada conversación entre un conjunto que llega a tener más de veinte participantes y que el lector puede ambientar en el momento de descanso e interacción social, en torno a la fogata, a cielo abierto, con el que concluye una jornada de trabajo. Manteniendo a veces las convenciones del libreto teatral, los parlamentos alteran en ocasiones su secuencia y se suceden en el interior de párrafos, en una especie de “normalización” narrativa del mero diálogo como modo de contar que por momentos quiere aparecer como autosuficiente. La elección de esta modalidad tan poco usual podría comprenderse, en primer lugar, como orientada a hacer posible la “desaparición del narrador”. Y es que en estos fragmentos, “dialógicos” en más de un sentido, el narrador desaparece por largos momentos: queda borrado, silenciado, elidido, como el etnólogo de Grande Sertão: Veredas, dejando que sean los personajes quienes, literalmente, tomen la palabra. Como en las representaciones dramáticas, entonces, el libreto queda atrás, y los personajes-actores parecen representar su papel “directamente”, ante un público que está compuesto por los lectores. Y lo que ese público percibe de ellos es sobre todo su discurso oral, sus voces. Se crea así la impresión de que todo en realidad termina por reducirse a sonido y de que la recepción del relato debe por tanto ser audición, más que lectura. De esta manera se contribuye a la oralización de la escritura que es el objetivo perseguido de múltiples maneras a lo largo del relato. La dramatización de la acción, al colocar los fragmentos de diálogo en

la inhabitual forma de párrafos, podría pensarse finalmente como destinada a “mostrar las costuras”, a poner en evidencia –al infringirlas–, las convenciones narrativas más usuales, reafirmando así el carácter inequívocamente ficcional, artístico, del texto.

3. Un cuerpo de notas a pie de página acompaña el texto principal desde la primera página. Este conjunto de notas puede ser agrupado en tres categorías de signo complementario. La primera contribuye a enriquecer el contrapunto de voces con nuevos aportes orales, como si introdujera en esa suerte de banda sonora en que se va convirtiendo el relato nuevos planos de sonido con voces más distantes, emitidas desde un segundo o tercer plano, desde las cuales apenas se perciben girones de sonido: gritos de trabajo, onomatopeyas, diálogos secundarios pero simultáneos al principal.

Un segundo tipo de nota consiste en listas enormes desmesuradas, de nombres locales para decenas de variedades de flora y fauna, toponímicos, apodos, etc. Este segundo tipo es especialmente significativo; por una parte, porque esa especie de obsesión nominalizadora podría vincularse a la importancia que reviste el nombre dentro de las culturas orales tradicionales. También, porque es una nueva manera de enfatizar la dificultad de narrar una realidad dotada de tantas peculiaridades locales, teniendo en cuenta la ignorancia del lector, su carencia de una experiencia directa del sertón. En efecto, en medio de una de estas extensas notas que son en realidad fragmentos de diálogo donde los hablantes se esfuerzan por establecer la nomenclatura local, uno de los hablantes pregunta: “¿Dito completo?” y el otro responde: “falta muito. Falta quase tudo” (111). Mientras tanto, en el texto principal donde se encuentra la llamada a una de las notas más extensas, Grivo expresa: “toda árvore, toda planta, demuda de nome quasi que em cada palmo de legua por aí” (108).

Un tercer tipo de nota (no diferenciada formalmente de la anterior) es un conjunto de aparentes “notas del autor” con citas eruditas de variadas fuentes culturales, en las cuales, según es habitual en la narrativa rosiana, se establecen relaciones intertextuales explícitas del discurso principal tanto con la tradición oral del sertón, como con sus supuestos “antecedentes” en autores tan distantes y prestigiosos como Dante, Platón o Goethe y en textos sagrados como la Biblia y los Upanishads, citados en muchos casos en su lengua original. Interpreto esta última modalidad de notas-citas como una afirmación de la inserción de lo local en lo universal, un gesto que posiciona la cultura oral certanera en diálogo de igualdad con las más sofisticadas manifestaciones del espíritu humano, tal como éstas son reconocidas por la mirada europea u “Occidental”, de la cual, probablemente, no estará lejos el lector ideal de un relato como éste.

4. Finalmente, aparece un breve guión cinematográfico titulado simplemente *guión* con la doble columna convencional descriptiva de los elementos de video y audio, así como con indicaciones detalladas acerca del tipo de toma, las voces, la música y los efectos de sonido, la duración, el metraje de película, etc. Parecerá éste un nuevo recurso técnico para señalar la dificultad y la última imposibilidad de abarcar una realidad tan rica, variada y ajena al mundo urbano occidentalizado que ha desbordado los anteriores intentos de representación. Como el medio cinematográfico ofrece una mayor amplitud para la captación de imágenes en movimiento, variedad de sonidos simultáneos, variación de perspectivas, ángulos y encuadres, efectos de montaje, etc., el novelista no teme recurrir a él. Y la novela corta se convierte entonces en un documental en ciernes, en la virtualidad de una proyección cinematográfica que debe ser imaginada por un lector activo. Como podrá imaginarse, este esfuerzo extremo, realizado a través de un instrumento dotado de mayores potencialidades

perceptivas y expresivas, resulta también insuficiente. Paradoja, entonces, a fin de términos: el sertón, su naturaleza, su cultura oral, su hala particular, que se resiste en definitiva a ser confinados en la rigidez de la narración escrita, resultan sin embargo representados —de cierta manera— en este relato rosiano a través de la sucesión y alternancia de modalidades narrativas no convencionales.

Además de las innovadoras formas de narrar que acabamos de describir y que son sin duda el aporte más significativo del relato a esa empresa de ficcionalización de la oralidad cultural compartida con el equipo de narradores de que hablamos páginas arriba, el relato de Rosa es un tesoro de otras manifestaciones características de lo que Walter Ong (1982) denominara *psicodinámica de la oralidad*. No es el propósito de este trabajo presentar un catálogo exhaustivo de los que podrían considerarse como “indicadores” de oralidad en narraciones escritas como la que ahora está bajo nuestro escrutinio. A manera de ilustración, sin embargo, consideremos brevemente un fragmento de uno de los diálogos entre los vaqueros.

Ellos están ansiosos de saber más de la llegada de Grivo y de las noticias que trae, mientras el recién llegado se entrevista con el patrón en la casa de hacienda. En esa rueda de conversación se lanzan diversas hipótesis (“Se dice”, “yo supe”) acerca de cuánto y cómo llegó Grivo, si se casó durante el viaje y si se trajo a “su mujercita”, si llegó montado en una mula tordilla y tocado con sombrero de paja, etc... El cocinero Massacongó es quien sabe un poco más, pero se hace rogar antes de soltar la lengua. Finalmente, declara la fuente oral de su información diciendo: “Yo no lo vi, lo sé por oírlo contar” (96). Y casi inmediatamente en un parlamento de gran ritmo y sonoridad, hace notar que su conocimiento ha sido posible gracias a una trasmisión del rumor y el chisme que viene a ser propiamente una cadena oral:

El cocinero del arreo Massacongo de lo justo lo cierto, de lo cierto lo creído, de lo creído lo sucedido; él vino con una buena tropilla, equipada, con caballos y burros y la mula; ya lo oí. Y fue así: Peralta le encontró a Las-Flores, Las-Flores le contó a María-da-Fé, María-da-Fé le contó a Colomira, y ahí Colomira me dijo. Por eso lo sé (96).

Bien escuchado, este fragmento del habla imaginaria de uno de los personajes populares no sólo anuncia de manera directa la dinámica particular de la comunicación dominante en una sociedad regida por la oralidad, la transmisión de boca en boca, sino que encarna además en su misma conformación léxica y sintáctica algunas de las preferencias constantes observables en los hablantes de culturas predominantemente orales como la del sertón. El más visible indicador de oralidad consiste en lo que podría denominarse el “tema con variaciones”: es la construcción “formulaica” (Lord, 1960), que con finalidades de estabilización y producción de ritmo reitera estructuras sintácticas, aunque permitiendo pequeñas variables enriquecedoras del sentido. Es lo que sucede con el fragmento citado cuando se describe la cadena de transmisión: (A le contó a B; B le contó a C, etc.); lo mismo sucede en las tres oraciones iniciales, sólo que, en ese caso, se practica además la “cita” de una formulación tradicional, portadora de un contenido de sabiduría popular. Es sólo la repetición frecuente, insiste Ong, la que permite la sobrevivencia de un saber revelante para la comunidad: lo que no recuerda, se pierde y sólo se recuerda lo que se repite. La presencia de todas estas características se comprende lógicamente dentro del contexto de una psicodinámica de la oralidad.

Es conveniente, ya para concluir, intentar un balance y preguntarse una vez más por el significado implícito de esa

secuencia y la alternancia de modalidades narrativas no convencionales. Una primera respuesta es la que apunta al aludido intento de representar una cultura oral acentuando el aspecto sonoro, auditivo de la realidad. Esas modalidades estarían entonces destinadas a poner de manifiesto que lo que intenta ser narrado —como quería Rulfo en la frase citada en nuestro epígrafe— no puede serlo sino a través de una escritura que logre, a través de los múltiples artificios de la ficción literaria, ser percibida más como sonido que como grafía. El deseo del texto es convertirse en voz, ser escuchado en la lectura como la canción del *violeiro*, como el diálogo de los vaqueros y sus gritos de trabajo, como las múltiples sonoridades del campo, presentes a través de las onomatopeyas y las resonancias de los toponímicos y nombres locales de flora y fauna, o como eco de antiguas tradiciones, también orales en esencia.

Hemos constatado, por otra parte, que por sobre el objetivo de representar una acción determinada, el texto de Rosa pretende ser una suerte puesta en escena de los esfuerzos por acceder a ella. El relato no sólo nos presenta una historia, sino que nos comunica también —indirectamente, a través de la sucesión de modalidades narrativas no convencionales— los esfuerzos y dificultades de ese narrar. Cada modalidad discursiva, es cierto, aporta nuevos fragmentos, hace emerger nuevas impresiones; pero pareciera fracasar en definitiva en su intento por transmitir una riqueza cultural que exigiría más bien ser vivida y sólo lentamente asimilada a través de la experiencia directa. No hay que olvidar en este sentido que el mismo Rosa, especialmente en su juventud, cuando practicó la medicina rural, fue un explorador asiduo de esas *otredades* sertaneras, un viajero incansable a lomo de mula, que armado de cuadernos, cámara fotográfica y grabadora magnetofónica, trató de recoger, mediante entrevistas a los pobladores de campos y aldeas, tanto cuanto pudo de aquella cultura del sertón. Tras esa experiencia suya, puede comprenderse ue la brecha entre música en vivo y registro magnetofónico, entre reali-

*Las modulaciones
populares
del habla y
las múltiples
variantes de la
tradición oral no
son sustituibles
en sí,
ni requieren
de sustitución
por texto literario
alguno.* _

***El deseo
del texto es
convertirse
en voz...
ser escuchado
en la lectura.***

dad y representación teatral, entre hecho experiencial y documental cinematográfico, venga a ser constantemente analoga en el relato elegido al abismo existente entre la lectura de un texto narrativo y la realidad representada. Es a través de esa *analogía de inadecuación*, que se pronuncia en *Cara-de-bronce* una afirmación rotunda acerca de la imposibilidad final de integrar y transmitir la multiplicidad y heterogeneidad de los elementos constitutivos de una cultura oral tradicional tan ajena al lector. Esa cultura aparece así, en último término, como intraducible, inaccesible a través de las diversas mediaciones discursivas. Y es precisamente esa imposibilidad la que paradójicamente otorga al lector una certidumbre, de carácter ficcional por supuesto, acerca de su existencia. Lo que este relato no es capaz de alcanzar o de abarcar –tal pareciera ser la última significación subyacente– lo que él no puede registrar, transmitir, representar, a pesar de los insistentes y reiterados asedios que realiza, aparece a los ojos del lector dotado de irrefutable certeza.

Aunque con las diferencias propias de cada autor y de cada obra, tal experiencia de inadecuación del vehículo literario para acoger y comunicar la realidad de una cultura ajena a la letra, es compartida por los otros autores que mencionamos arriba. Ella está, por ejemplo, en *Luvina*, uno de los más conocidos cuentos rulfianos, en el fracaso del maestro, quien ya enajenado por una realidad que fue incapaz de asimilar, narra su historia a un interlocutor, probablemente inexistente. Está en el desencuentro de Miguel y Micaela en la segunda versión de *Hijo de hombre*, de Roa Bastos, desencuentro atribuido por ella a la frontera oralidad / escritura que separa sus respectivas maneras de buscar. Está también presente en la angustia y la soledad de Alberto, el protagonista adolescente de *Los ríos profundos*, de Arguedas, a quien ha tocado la suerte o la desgracia de pertenecer a dos culturas y se siente alienado de ambas. Está finalmente en *Grande Sertão: Veredas*, en esa suerte de cortocircuito que finalmente se produce en la comunica-

ción entre el protagonista Riobaldo y el investigador de la entrevista.

* * *

A lo largo de todo este largo proceso de nuestra narrativa al que nos refiriéramos arriba, el habla popular y los diversos sistemas de tradición oral que se han mantenido fluyendo y modificándose como todo lenguaje vivo, como todo fenómeno cultural poseedor de una duración en el tiempo. Se ha desarrollado y renovado de acuerdo a sus propias leyes. Y de hecho, las modulaciones populares del habla y las múltiples variantes de la tradición oral no son sustituibles en sí, ni requieren de sustitución por texto literario alguno. Por eso el concepto de “autenticidad” tantas veces utilizado carece de pertinencia cuando se aplica a un texto literario de este tipo. El proyecto de Rulfo de “escribir como se habla” se cumple entonces, tanto en su caso como en el de otros narradores de su generación, no a través de la conversión de la escritura literaria en registro testimonial, en transcripción o imitación de habla real alguna, sino mediante una laboriosa tarea de codificación estética que implica un sofisticado dominio de las técnicas narrativas como el evidenciado por Rosa en el relato antes analizado.

Algo más que la técnica es necesario, no obstante. En todos los casos que conozco donde esa impresión de oralidad es lograda por un texto literario, los recursos retóricos son acompañados (y más vale decir precedidos) de una arraigada experiencia del medio cultural elegido y en especial de la lengua usada para nombrarlo, que en casi todos los casos ha sido internalizado en la temprana infancia. Más que imitación de un modelo externo, la escritura ficcionalizadora de las hablas y culturas populares es resonancia de una vivencia interior. Así lo ha expresado Rulfo, con unas certeras palabras que elijo para terminar:

No es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente (Harss, 1969:335). Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo ni de sociólogo, lo que hago es una transposición literaria de los hechos de mi conciencia [...] entre el coro de todas las voces universales y gloriosas, yo volví a oír la voz profunda y oscura [...] Y aunque usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único solista en que creo porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria (Roffé, 1973:69,72-73).

Bibliografía

- Arguedas, José M. (1981). *Los ríos profundos*. Buenos Aires. Losada.
- Barthes, R. (1968). "L'effet du réel". En *Communications*, 11:84-90.
- Echeverría, Esteban (1963). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Harss, Luis (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Khatibi, Abdelkebir (1986). "Cross-cultural. Encounters: the maghred". *II Conference in Cross-cultural Studies*. Universidad de Essex. Inglaterra
- Lord, Albert (1960). *The singer of tales*. Cambridge. Harvard University Press.
- Ong, Walter (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the word*. Londres. Methuen. Versión cast. FCE, México, 1987.
- Pacheco, Carlos (1988). "Oralidad, monodílogo e (in) comunicación cultural en 'Gran Sertón: Veredas'". Taller de investigación literaria sobre América Latina y el Caribe: "Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana. Revista *Escritura*. 25/26, pp. 221-251. Caracas.
- (1989). "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29. 1989. p. 25-38. Lima.
- (1990a). "Estrategias lingüísticas de la oralidad en la ficción rulfiana". *Tierra Nueva*, 1:94-104.
- (1990b). "Hijo de hombre: el escritor entre voz y la escritura". *Escritura*, XV 30:401-419.

- (1993). “La utopía oral en Yo el supremo”. Revista *Estudios*. Universidad Simón Bolívar, 2:117-135.
- (1995a) “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42:57-71. Universidad de California, Berkeley.
- (1995b) “Oralidad, exilio e historia en la Trilogía paraguaya de Augusto Roa Bastos”. Revista *Estudios*, edición extraordinaria XXV Aniversario de la USB (en prensa) Universidad Simón Bolívar.
- Rifaterre, Michael (1990). *Fictional truth*. Baltimore and London. The John Hopkins University Press.
- Rama, Ángel (1984). *Laciudad letrada*. Hannover. New Hampshire. Ediciones del Norte.
- Roffe, Reina (1973). *Autobiografía armada*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.
- Roa Bastos, Augusto (1983). *Hijo de hombre* (segunda versión). Asunción. El Lector.
- Rosa, João Guimarães (1965). “Corpo de baile”. En *No urubuquaquá no pinhen*. Río de Janeiro. J. Olympio. Traducción castellana de Estela Dos Santos, *Urubuquaquá*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Rulfo, Juan (1977). *Obras completas*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Sarlo, Beatriz (1978). *El matadero* (prólogo). Caracas, Biblioteca Ayacucho.