

SEKUI  
Magister  
VOLUMEN 100

*Novela  
y región cultural  
en García Márquez,  
Arguedas e Icaza*

*David  
Guzmán Játiva*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



Novela y región cultural  
en García Márquez, Arguedas e Icaza

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 100

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593-2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593-2) 322 8426  
uasb@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

EDICIONES ABYA-YALA  
Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247 • Fax: (593-2) 250 6255  
editorial@abyayala.org • www.abayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12  
cen@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

David Guzmán Játiva

**Novela y región cultural  
en García Márquez, Arguedas e Icaza**



**UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMON BOLIVAR**  
Ecuador



Quito, 2010

Novela y región cultural en García Márquez, Arguedas e Icaza  
David Guzmán Játiva



Primera edición:  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Ediciones Abya-Yala  
Corporación Editora Nacional  
Quito, julio 2010

Coordinación editorial:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Diseño gráfico y armado:  
*Gabriela Borja*  
Impresión:  
*Impresiones Digitales Abya-Yala,*  
*Isabel La Católica 381, Quito*

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
978-9978-19-407-2

ISBN: Ediciones Abya-Yala  
978-9978-22-931-6

ISBN: Corporación Editora Nacional  
978-9978-84-520-2

Derechos de autor:  
Inscripción: 033808  
Depósito legal: 004440

---

Título original: *Novela y región cultural, modernidad y tradición en: Los ríos profundos,*  
*El chulla Romero y Flores y El coronel no tiene quien le escriba*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,  
con mención en Literatura Hispanoamericana

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2007

Autor: *David Guzmán Játiva.* (Correo e.: *patacalientefm@yahoo.com*)

Tutor: *Fernando Balseca*

Código bibliográfico del Centro de Información: *T-0661*

---

# Contenido

Reconocimientos / 9

Introducción / 11

1. La construcción de la región / 12
2. Literatura / 16
3. Diferencias entre oralidad y escritura / 17
4. Influencias de la oralidad en la escritura / 19
5. La novela y la región cultural / 21
6. Una breve historia de la novela regional / 23

*Capítulo I*

***Los ríos profundos, escritura y canción / 27***

1. Un escritor que canta / 29
2. Ernesto entre dos fuegos / 32
3. Conciencia y experiencia de lo andino / 34

*Capítulo II*

***El chulla Romero y Flores, una crítica al mestizaje / 37***

1. Un hermoso estilo vulgar / 40
2. El chulla: el diálogo interior / 42
3. La transformación del protagonista y la sociedad / 45

*Capítulo III*

***El coronel no tiene quien le escriba, el realismo y la memoria / 47***

1. Una crónica de la memoria / 49
2. La resistencia del coronel / 51
3. Miradas y sentidos en la novela / 53

*Capítulo IV*

**Región cultural y novela / 55**

**Bibliografía / 59**

*A Yolanda Játiva y Efrén Guzmán, a los caminos de ida  
y a los de vuelta.*



# Reconocimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por apoyar esta investigación, y en especial a Fernando Balseca por las recomendaciones que sugirió durante la elaboración del trabajo.

Mi gratitud también va para Raúl Serrano quien me motivó a solicitar una beca de estudios en la Universidad, y para el Área de Letras que siempre ha sido un espacio hospitalario. También para Monito que me acompaña en estos menesteres.



# Introducción

El propósito de esta reflexión es señalar la pertenencia a una región cultural de las novelas *Los ríos profundos*, *El chulla Romero y Flores* y *El coronel no tiene quien le escriba*. Cada novela pertenece a contextos y tradiciones distintos, a pesar de que las tres se publican en 1958. Entre las novelas pareciera no existir rasgos en común, a excepción del año de aparición y una obvia participación en la literatura latinoamericana; sin embargo, mi propósito es identificar el sustrato cultural del cual provienen, es decir, su existencia en una región cultural.

Construir esta región, y no darla por sobreentendida, es uno de los objetivos de este ensayo.

En principio me sirve de guía el artículo de Ricardo Kaliman, «*Un marco (no global) para el estudio de las regiones culturales*»,<sup>1</sup> para trazar unas primeras definiciones, y pasar luego a construir la región cultural donde existe una literatura.

Parte del pensamiento de Kaliman (quien vive y trabaja en Tucumán, Argentina) tiene como fin interpretar la cultura y la sociedad andina a partir de la singularidad que expresa. Esta diferencia determina sus límites.

Según Kaliman, es preciso comprender que la región sólo puede concebirse en tanto todos los procesos de un espacio-tiempo determinados se reducen a un factor homogéneo. Dice el autor: «cada vez que plantamos mojones imaginarios en el continuo espacio-temporal, postulamos que dentro y a lo largo de esas fronteras hay un aspecto que se mantiene inalterable y que es el que da sentido a la circunscripción misma» (Kaliman, 1997: 8). Para el caso de la región andina y el Caribe el choque entre la cultura europea y la aborígen vendría a ser ejemplo de un aspecto permanente de los procesos sociales.

Sin embargo de este afán por encontrar un aspecto inalterable, la cultura es un proceso cambiante, nunca estático, por lo que «las regiones que se siguen de criterios culturales son dinámicas y de contornos fluctuantes». De

1. Ricardo Kaliman, *Un marco (no global) para el estudio de las regiones culturales*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.

ahí que en los Andes y en el Caribe existan una multiplicidad de culturas, tradiciones e historias.

*Los ríos profundos*, *El chulla Romero y Flores* y *El coronel no tiene quien le escriba* son registros diferentes de este choque histórico y cultural. En su diferencia está su heterogeneidad, mientras que en su pertenencia a una matriz (que las tres obras retratan con magnitudes diferentes) se encuentra su homogeneidad. Publicadas a fines de los años 50 del siglo XX, las novelas tratan el conflicto entre lo tradicional y lo moderno.

La solución que Kaliman formula para combinar estos dos conceptos contradictorios, un aspecto inalterable y un contorno fluctuante, es la de considerar el concepto de región cultural como un instrumento para «representar la situacionalidad de esos actos (comunicativos, culturales) en el flujo del espacio y del tiempo».

La situacionalidad debe entenderse como el ejercicio de producción, circulación y recepción de un producto cultural. En otras palabras, podría decir que es imprescindible considerar el contexto histórico en el que existe una producción cultural. Por contexto entiendo aquí las relaciones, los procesos y las estructuras en que coexisten las subjetividades que producen, hacen circular o reciben un acto comunicativo, un producto cultural.

## 1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA REGIÓN

En primer lugar, cabe indicar el aspecto que considero inalterable en esta construcción. Este elemento axial es el «grado cero» de la historia cultural del mundo andino-caribeño, como lo llama Cornejo Polar,<sup>2</sup> y es ese primer contacto entre la escritura y la oralidad en el simbólico año de 1533, en Cajamarca, el día de la muerte de Atahualpa.

Dice Antonio Cornejo Polar:

La idea central está avalada por un concepto ampliado de literatura que asume el circuito completo de la producción literaria, incluyendo el horizonte de la recepción, y trata de dar razón de la problemática de la oralidad, para mencionar sólo dos puntos básicos; pero, sobre todo, tiene que ver con algo mucho más importante que continúa marcando hasta hoy la textura más profunda de nuestras letras y de toda la vida social de América Latina: con el destino histórico de dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen por la materia lingüística en que se formalizan, lo que presagia la extensión de un

2. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, p. 28.

campo de enfrentamiento mucho más profundo y dramático, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural (Cornejo, 1994: 28).

Establecido este primer momento a partir del cual la historia, la literatura y la cultura en general aparecen como el producto de un enfrentamiento de conciencias y de una complejidad difícil de desentrañar, es necesario hacer una breve descripción de esos contornos movedizos en los cuales las culturas coexisten. Las producciones culturales del mundo andino-caribeño, a la par que hablan de la condición de estos pueblos, muchas veces lo hacen desde una concepción europea. Las crónicas de Indias, las proclamas de la Independencia y las novelas a veces retratan esta región desde el punto de vista del europeo. No porque el autor sea europeo necesariamente, sino porque las ideas con las que mira la realidad son ajenas a su situación sociocultural. En otro sentido, las narraciones orales y unas cuantas producciones de la literatura culta reflejan rastros de la conciencia aborígen. Ritos tradicionales, cartas, memoriales, novelas y cuentos retratan la circunstancia de América desde la visión de los vencidos, apropiándose a veces del lenguaje de los vencedores.

No obstante esta pertenencia de las producciones culturales a una conciencia específica, occidental u originaria, es evidente una inclinación a la heterogeneidad, a la mixtura de conciencias y formas. Agustín Cueva,<sup>3</sup> con relación a la obra de García Márquez, señala que la existencia de una forma literaria heterogénea se debe a que «dicha forma literaria sería más bien el trasunto artístico de la heterogeneidad estructural del gran referente empírico de la narración: América Latina» (Cueva, 1984: 25). Antonio Cornejo Polar define la heterogeneidad como «el cruce de dos culturas, en la dinámica de relación de la primera, bajo los supuestos de la segunda» (Cornejo, 1997: 463). Este cruce, lejos de ser armonioso, es conflictivo, sin dejar de formar una «totalidad contradictoria». Dentro del ámbito de la cultura y de la literatura, este proceso sólo puede entenderse por medio de su inserción en la historia, a la luz de su situacionalidad.

Esta situacionalidad se refiere a los procesos de conquista, colonización y modernización que han sido desplegados en el mundo andino-caribeño, y a las estrategias de apropiación utilizadas para resistir o cambiar esos procesos, en la medida en que obedecen a un programa de dominación.

En su situacionalidad, las novelas que trato en este ensayo se refieren a un mito colectivo (Macondo en García Márquez), a un mito subjetivo (la madre india y el padre español en Icaza) y a la crónica de un mundo mítico

3. Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, prólogo de Agustín Cueva, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 21.

(la vida de Abancay en Arguedas). Estos mundos orales conviven en oposición o en apropiación de los procesos de dominación.

Del acercamiento crítico a las novelas se advierte una región en la que ha dominado y aún prevalece un proyecto de colonización, en el que la escritura y la oralidad siguen enfrentándose y producen una gama heteróclita de discursos que son apropiados, es decir, interpretados, de maneras siempre distintas.

La región que intento construir tiene su primer momento de existencia en el proceso de conquista. Durante la conquista, los cronistas españoles rehacen el mundo andino-caribeño a partir de la escritura que carece de las palabras y la sintaxis para retratar y reflexionar sobre la novedad de la sociedad que encontraron.

La letra impresa no puede considerarse como un arma de conquista; es más un símbolo poderoso que, en su encuentro con la oralidad, representa ese «grado cero», a partir del cual se rehace la cultura del mundo indio, para convertirlo en mundo andino-caribeño.

Es preciso recordar que existía una escritura en la región maya y en los Andes. En el primer caso, era una simbología sistemática (los glifos); en el segundo, una forma de notación numérica (los kipus). Estas formas de escritura todavía no poseían la ductilidad de la escritura alfabética, por lo que eran elitistas y servían para conservar listas de acontecimientos o personajes.<sup>4</sup>

El proceso de colonización produce una serie de relaciones entre la escritura y la oralidad, en las que existe un amplio espectro de heterogeneidad en sus combinaciones. Los kipus y glifos son rápidamente desplazados por el alfabeto. En un primer momento, la corona española encomienda a frailes y letrados la recopilación de las memorias de los pueblos originarios. Lo hace con el fin de utilizar esta información para su política colonial. En el siglo XVII, en plena colonia, la información puede resultar peligrosa, por lo que la corona destruye estos documentos. También los caciques utilizan la escritura. Redactan cartas, memoriales y crónicas que les servían para denunciar o protestar por la situación propia o de sus pueblos. Además existen procesos judiciales, como los de la Inquisición, que recogen testimonios de los indígenas de clase llana.

Esta compleja heterogeneidad de los textos coloniales da lugar a una disputa de sentidos de lo que es la historia. Cuando la oralidad invade la escritura, para crear una ficción de oralidad, se restituye una visión de los vencidos que no es pura, pero que puede servir como punto de apoyo para la rebelión. Un ejemplo podría ser la supuesta representación del *Ollantay* frente a

4. Martín Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990, p. 39.

Túpac Amaru en el siglo XVIII. Escrita en un quichua supuestamente puro, sin mezclas con el español, esta tragedia de autor anónimo tiene sin embargo una evidente filiación con la cultura europea: el quichua en el que fue escrita sólo era cultivado por algunas órdenes religiosas.

El advenimiento de la modernidad, cuya forma política es la nación y cuya forma literaria es la novela, va unido a varios procesos culturales en los que la preeminencia de la escritura trata de disolver, de una vez, los restos de la oralidad. Claro, sin lograrlo. Un ejemplo significativo, aunque no pertenece al ámbito de la novela, es el intento de Ricardo Palma de rehacer la oralidad del Perú, convirtiéndola en escritura. Según Cornejo Polar, este proceso de apropiación trata de forjar una lengua nacional, suprimiendo los rasgos propios de esa oralidad. Las *Tradiciones peruanas* de Palma incorporan mitos y costumbres de los pueblos peruanos para construir, a partir de ellos, una nación homogénea en lo cultural.

Las novelas que informan este ensayo responden, y esto lo demostraré después, a un núcleo común, fundado en el conflicto social e histórico que es el «grado cero» de nuestra historia cultural. Al escribir, Arguedas, Icaza y García Márquez invaden la tradición letrada, dominante, con la historia y memoria de sus lugares de origen. Y, lejos de presentar una visión conciliatoria entre el pensamiento, la historia y los mitos rurales y orales, lo que hacen es recrear esa lucha compleja y abigarrada en la que los lenguajes y las formas se entrecruzan, para tradicionalizarse o modernizarse.

Nuestra modernidad sólo puede considerarse nuestra en la medida en que responda a las exigencias de la heterogeneidad de las producciones culturales que, apropiándose de la escritura, no respondan a proyectos de dominación sino a luchas por la liberación.

Nuestra región cultural se caracteriza por la apropiación de una tecnología: la escritura. Y también por la oposición a una situación histórica que pretende uniformar las discontinuidades y las variantes para reducirlas al lenguaje único. Esta reducción a la que me refiero se pretendía realizar por medio de la imposición de la escritura. La escritura no se impone en tanto medio de comunicación sino como instrumento de poder. Es significativa aquí la relación entre la escritura en tanto técnica y el poder pagano y sagrado. Pero en cuanto exista la oposición entre oralidad y escritura (oposición que es nuestro factor inalterable) esa imposición reductora no se llevará a cabo y se mantendrá la heterogeneidad en la región.

Sin embargo, esta heterogeneidad es siempre problemática porque el contacto entre escritura y oralidad produce, en el ámbito de la literatura, una «ficción de oralidad» (como la ha acuñado el crítico chileno Nelson Osorio) que da lugar a una serie de apropiaciones por parte de los lectores. El texto como tal remite a una materia que culturalmente le resulta ajena: la cultura oral.

El debate que sugiero a continuación entre oralidad y escritura tiene su fundamento en la composición de las novelas que trato en este ensayo: son productos escritos, pero se alimentan de mitos orales.

## 2. LITERATURA

Por literatura cabe entender la que se escribe o se imprime, y no aquella que se dice o se escucha. Es decir, la literatura no es lo mismo que la oralidad. Esta diferenciación la fundamento en los análisis que hace Walter Ong del origen etimológico de la palabra literatura, que significa *escritos*, «en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto». <sup>5</sup>

Cabe entonces ampliar el concepto de literatura al de discurso. El concepto de discurso hace posible que no solamente consideremos lo escrito sino también lo oral como posibilidad de memoria y de conciencia.

Además de este cambio de concepto, es preciso analizar los discursos en su materialidad: en sus formas de producción, circulación y recepción. Pasamos aquí a tratar discursos, entre los que se cuenta el discurso literario, culto o popular, y también los discursos orales, canciones o relatos.

Los discursos novelescos a los cuales voy a referirme son complejas construcciones que, en su circulación o recepción, pueden pasar el límite de lo escrito y actualizarse como discursos orales, porque provienen del mundo oral. Pienso que esto puede suceder en cada una de las novelas que trato en este ensayo. En *Los ríos profundos* los mitos y cantos que se encuentran por escrito, pueden ser contados o cantados. Icaza relata por escrito (lo cual aumenta su énfasis y le confiere una belleza cruel) lo que se decía en la calle y en la casa: existe una situación opresiva, en la que el indio, el cholo y el mestizo se enfrentan. García Márquez escribe sobre un personaje (el coronel Aureliano Buendía) y sobre un lugar (Macondo) para devolver, en forma literaria, un discurso oral que hablaba sobre la guerra de los 1.000 días y sobre la vida exuberante del Caribe.

A continuación voy a señalar las diferencias a nivel de forma y concepto entre la oralidad y la escritura, para luego componer lo que vendría a ser una tradición de literatura culta con marcas de la oralidad. En torno a esta literatura culta gira el problema planteado en este ensayo.

5. Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 20.

### 3. DIFERENCIAS ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA

Según Walter Ong existen dos clases de oralidad; primaria y secundaria. En la primaria los hablantes no conocen la escritura y para ellos las palabras tienen un sentido característico. Dice el autor sobre las palabras en la oralidad primaria: «Las palabras son acontecimientos, son hechos» (Ong, 1996: 35). Es decir que, a diferencia de las palabras de la escritura que no tienen un carácter factual, las palabras de la oralidad tienen una relación directa e inmediata con los otros. En una cultura oral el pensamiento sostenido está vinculado a la comunicación. Mientras, en la oralidad secundaria los hablantes conocen la escritura, pero practican la comunicación oral.

Entre las características que Ong señala como propias de la oralidad, quizás las más significativas son las que marcan hondamente la estructura de la convivencia social, y las del pensamiento. Dice el autor: «Para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido» (Ong, 1996: 51). Esta característica hace de las culturas orales esencialmente comunitarias, a diferencia de las culturas escritas que fomentan el individualismo. En el mundo oral el pensamiento siempre es social porque es producto del encuentro comunitario. Si bien es cierto que la escritura es también un producto social, a nadie se le llama loco por escribir solo. No sucede lo mismo con el habla: «Habla solo» *ergo* «Está loco».

En Arguedas, Icaza y García Márquez la comunidad (de oralidad secundaria) aparece como portadora de un saber compartido, y unida por la identificación con ese saber. En la novela de Arguedas los cantos convocan y reúnen a los indios en las chicherías, así como el *zumbayllu* (un juguete tradicional) produce una relación de fraternidad entre los niños de la escuela. En Icaza el vecindario actúa según una filosofía que todo el tiempo se crea mediante el diálogo, y que hace que esta comunidad de personajes anónimos en conjunto se identifique con la suerte de Romero y Flores. En García Márquez la memoria del coronel Aureliano Buendía y de Macondo, además del rito de las peleas de gallos, hacen que exista una comunicación secreta, potente, en la que el pueblo entero se halla a sí mismo en su verdad: la rebelión contra un orden opresivo.

Lienhard señala que el componente básico del pensamiento comunitario es su concepción del trabajo. Para los pueblos originarios ese es el límite de las fusiones culturales.

Dice Arguedas:

Un aspecto de la cultura era irremediablemente diferente en la española y en la peruana antigua; este aspecto fue y es todavía, para ambas, el fundamento, diríamos el eje (metáfora, aunque vulgar, muy expresiva) de cada una de las

culturas que examinamos: este aspecto es el económico, el concepto de la propiedad y el trabajo. En la occidental era y es mercantil e individualista; en la peruana antigua, colectiva y religiosa.<sup>6</sup>

Otras características de las culturas orales es la de ser conservadoras y tradicionalistas. Estas particularidades se desprenden, obviamente, de su carácter comunitario y compartido. Pero atañe también a su forma de expresión: «La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento» (Ong, 1996: 48). De ahí que los poetas orales se sirvan de fórmulas y temas muy conocidos en esa tradición para la composición de sus poemas.

Entre las fórmulas que utilizan los narradores orales se encuentran, por ejemplo, el carácter acumulativo, antes que lo subordinado o analítico. Entre los temas se cuentan, en especial, los referidos a matices agonísticos como la presentación de la lucha de un héroe, la relación de actos violentos, los insultos y las alabanzas. La escritura, señala Ong, propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Esta separación no existe en la oralidad, lo que la vuelve cercana al mundo humano vital.

Esta cercanía de la oralidad se expresa en su sentido situacional antes que abstracto. La oralidad se encuentra siempre adherida a su circunstancia, y no admite generalizaciones ni categorías que no correspondan a la vivencia del hablante. Cita Ong el ejemplo de que a unos campesinos de oralidad primaria, en pleno siglo XX, al mostrarles el dibujo de un rectángulo, ellos ven allí una puerta, una ventana o una mesa. No un rectángulo: la abstracción les resulta ajena.

Un caso en el que la vida rural, de oralidad secundaria, choca de manera más radical con ese ámbito abstracto se encuentra en *El coronel no tiene quien le escriba*: mientras el coronel vive la violencia de manera directa, las lejanas oficinas de la ciudad en las que sus papeles han pasado de mano en mano hasta el infinito representan una maraña inconmensurable e incomprensible. Abstracta.

Un aspecto relevante, aunque obvio, de la oralidad, es el de su soporte: el sonido. Mientras que la escritura ocupa un espacio, la voz sucede en el tiempo. «Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro», porque la voz los envuelve, los rodea, a diferencia de las culturas escritas, donde lo escrito permanece fuera del ámbito de existencia del hombre: se ve. Por fin, existe una diferencia más entre la oralidad y la

6. José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1998, p. 45.

escritura: la primera «está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada: la vista es un sentido que señala por partes)» (Ong, 1996: 77).

Esto último se puede apreciar en la obra de Arguedas: la música y los cantos le inspiran constantemente a negar divisiones y análisis. Incluso se podría decir que la naturaleza misma y los hombres son parte de esa «ópera» que rodea al protagonista, como el sonido de la voz que se sucede en el tiempo.

Como características propias de la escritura cabe distinguir, entre las más importantes, la que alude a la escritura como a una técnica. Ong hace una historia de la escritura, en tanto técnica, describiendo sus orígenes cuneiformes con fines comerciales y administrativos, para luego llegar a la invención griega del alfabeto. La invención del alfabeto constituye la posibilidad de un pensamiento analítico y democratizador.

En otro sentido, la letra «es la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil». Esta inmovilidad de la escritura la paraliza en el tiempo. La escritura viaja en el tiempo desprendida de su contexto, y a pesar de su actualización, lo que comunica es la muerte, la finitud del contexto donde fue eficaz. No admite réplicas inmediatas, actuales, como sí lo permitía la oralidad.

#### 4. INFLUENCIAS DE LA ORALIDAD EN LA ESCRITURA

Sin embargo de la autonomía del texto escrito, en la breve historia de la escritura que Ong traza, él mismo advierte que, durante la Edad Media e incluso ya entrado el Renacimiento, la escolarización y muchos textos cercanos a la modernidad se encuentran influidos por la oralidad.

En relación con la escolarización describe cómo se siguió utilizando la retórica en la enseñanza. Ésta es una reminiscencia del mundo oral, pues la retórica enseña a hablar en público, es el discurso, paradójicamente escrito, que se puso al servicio de los oradores. En la Edad Media la retórica también era utilizada para enseñar a escribir, es decir, para moldear la escritura.

Una reminiscencia de cultura oral en la escrita es, por ejemplo, el sermón que el cura de *Los ríos profundos* dirige a los indios. Sin embargo de formar parte de una cultura escrita, el cura puede valerse de la palabra hablada para sus fines.

Sólo el romanticismo, según Ong, pone cierto límite a la influencia de la oralidad. La exacerbación del yo, la búsqueda de originalidad; y por otra parte el anterior predominio del racionalismo, con la marcada división que establece entre lo concreto y lo abstracto, entre lo vivencial y lo pensado,

entre lo oral y lo escrito. Todo esto como producto de una cultura que pasaba de lo escrito a lo impreso.

Una característica adicional de la escritura es su relación directa con el poder y el conocimiento. La escolarización y la alta cultura la utilizan para construir sociedades instruidas y jerarquizadas. Instruidas: reciben instrucciones, pierden su libertad «salvaje», olvidan la tradición. Y jerarquizadas porque a mayor educación –escolar, secundaria y superior– mayor *estatus*. Esta relación coloca a la oralidad en el lugar de lo dominado o de lo que está por dominar.

Majestad y Pobreza y Mama Domitila, personajes de la novela de Icaza, representan dos culturas que se contraponen. El caballero español viene a ser lo letrado, mientras la india es la voz. El diálogo entre estos dos personajes revela registros muy desiguales: la letra (el caballero) resulta prepotente e impositivo, y la voz (la india) suplicante y humilde. Si bien no se puede asociar directamente a la letra con el caballero y a la india con la voz, esta asociación resulta de la constatación de quienes son los que ejercen el poder y cual es el medio que utilizan. Ese medio es la escritura.

En nuestra configuración cultural, desde la colonia hasta la modernidad, la escritura representa el poder en dos sentidos: sagrado, pues la conquista fue también una evangelización, y pagano, pues la escritura fue el instrumento de legislación y construcción de un discurso histórico y cultural mediante el cual se ejerció un dominio.

En la América india existen una serie de procesos de apropiación de la escritura por parte de la oralidad. Los textos que se producen a partir de esta apropiación existen en un medio diglósico, en el que conviven dos lenguas con jerarquías diferentes. La escritura pertenecía a la lengua con mayor prestigio, pero era utilizada para expresar visiones del mundo propias de la lengua con menor prestigio.

Pero existían también acercamientos de la literatura culta hacia el mundo oral. Estos producían una literatura ubicada muchas veces en el intersticio entre lo escrito y lo oral.

La apropiación de la escritura por parte de una cultura oral es una estrategia de sobrevivencia. La cultura, la memoria y la tradición de los pueblos originarios, fundamentalmente orales, perviven en constante peligro. Primero la conquista y la colonia, con sus políticas de asimilación, trataron de someter y disolver esas memorias y tradiciones. Después la modernidad republicana con su agresiva política civilizatoria intentó acabar con los restos de «barbarie» de las culturas prehispánicas. Sin embargo, las estrategias de resistencia, entre las que se cuenta la apropiación de la escritura, mantienen latente el sentido histórico de nuestros pueblos.

## 5. LA NOVELA Y LA REGIÓN CULTURAL

Los orígenes de la novela, siguiendo a Ong, se remontan al momento en que el uso de la tipografía se radicaliza. Esto significa que las novelas obedecen, por un lado, a un despliegue analítico y a la introspección (la comunicación se vuelve una interrelación entre la conciencia del escritor y la del lector, y aunque se forma una comunidad virtual, no es lo mismo que una comunidad real). Por otro lado, las novelas son parte de una sociedad democrática, en la que el sentido comunitario ha sido reemplazado por la participación individual. Esto no quiere decir que no exista una democracia comunitaria.

La región cultural en la que aparece este género moderno es la que ya he definido previamente en relación con un aspecto inalterable (el choque entre escritura y oralidad), un contorno fluctuante (la diversidad cultural) y una historicidad o situacionalidad característica (la conquista, colonización y modernización).

En las novelas que ocupan este ensayo, estos factores aparecen como una disputa de sentidos entre la modernidad y la tradición. La escritura, que acompaña a la colonización y modernización, es el factor central que entra en conflicto con la oralidad.

En América Latina aparecen constantemente dos clases de discursos. Aquel que invoca la conservación de la identidad cultural de la región, y otro que demanda la modernización de ésta. Este trabajo revela la heterogeneidad literaria de tres novelas, en las que esos dos discursos entran en disputa para apropiarse de una materia específica: la realidad cultural de una región. Sin embargo de la heterogeneidad de estas creaciones, existe un sustrato que las singulariza, que las caracteriza: el choque entre escritura (externa, colonial, moderna) y oralidad (propia, pre y poshispánica, primitiva) da lugar a una cultura particular, que no es ni moderna ni primitiva. Esta particularidad, su pertenencia a dos registros, adquiere múltiples sentidos en el proceso de circulación. Allí, en la situacionalidad a la que pertenece la literatura que he analizado, pasa a ser moderna o primitiva, según la perspectiva que le confiere la recepción.

Antes de reseñar fugazmente una historia de nuestra novela, para advertir que mucha de nuestra literatura contiene esas posibilidades de lectura a las que me referí, creo preciso señalar las contradicciones y desencuentros que dominan su existencia, en la medida en que es nuestra, y, por lo tanto, experimenta también las condiciones propias de la cultura regional.

En principio, esa radicalización de la tipografía no tuvo en la América andina un campo propicio, ya que eran todavía muy evidentes los choques entre la escritura y la oralidad, lo que impedía tanto la introspección, como la participación democrática. Éstas tuvieron que enfrentarse con la comunidad

oral que apenas si se había apropiado de la escritura. La persistencia de la oralidad se debe a varias causas. En primer lugar, la oralidad era una forma de conservar la historia y de mantener a la comunidad. La memoria del pasado representa una construcción defensiva ante los colonizadores, pues la historia de los vencidos no se escribía, a no ser en casos excepcionales y para el uso de los colonizadores. Es decir que la escritura, sagrada o pagana, era una de las armas del poder, por lo que apropiarse de ella implicaba restablecerla a partir de una oralidad siempre en conflicto con la situación histórico-social. Esto fue lo que hizo Túpac Amaru, que sabía leer y escribir, y quien interpretó los *Comentarios reales* según las necesidades de Tinta, su pueblo. Justamente es en las apropiaciones en que se advierte la proliferación heterogénea de literaturas, al mismo tiempo que en la intencionalidad de la apropiación se devela la situacionalidad y se revive el choque inicial.

Este choque inicial parece encontrarse reflejado en el desenlace que corresponde a cada una de las novelas que trato en este ensayo. En *Los ríos profundos* la continua tensión entre la cultura tradicional y la modernidad invasora concluye en un cuadro apocalíptico, en el que los colonos enfermos de muerte, apropiándose del cristianismo, emergen de la oscuridad en que sobremueren para tomarse Abancay. Los colonos se adaptan a un cristianismo que les resulta funcional: salen en busca del sacerdote en el momento en que morir o matar les resulta indiferente, por lo que su presencia provoca horror en el pueblo. En *El chulla Romero y Flores*, los conflictos del protagonista con la clase dominante de la sociedad dan lugar a una rebelión definitiva, en la que el personaje se identifica con sus semejantes (los cholos, los chullas), en oposición a «los futres de arriba». Esta identificación también se da a partir de una apropiación: el chulla cree ver a su madre india en Rosario, y esa identificación se convierte en el motor de su rebeldía. Por fin, en *El coronel no tiene quien le escriba* la situación opresiva en la que se debate el coronel provoca una solución más bien trágica: el pacto que el protagonista ha mantenido con su situación se rompe de golpe. Si el coronel se adaptó a la situación de dependencia y violencia política para sobrevivir, el final de la novela nos coloca frente a una rebeldía que no sabemos que giro pueda tomar.

La ciudadanía, como la democracia individual, resultaba ajena a nuestra condición histórica. En *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar analiza las novelas andinas del siglo XIX, que él considera como propuestas de construcción de lo nacional. En su análisis, advierte que existe siempre la incurción jerárquica del componente étnico. Blancos sobre mestizos sobre indios. Esta conflictividad étnica corrompe, por decirlo de alguna manera, el afán democratizador, entre cuyas premisas se encuentra la posibilidad de relacionarse como individuos. La novela advierte que no existen individuos ni clases, proletarios, capitalistas, mercaderes, sino razas.

En *Los ríos profundos* la sociedad responde a una organización colonial y a una cultura colonial también (india y misti). Esta organización colonial se encuentra controlada por los criollos y mistis, por eso ellos ocupan los espacios de poder: hacienda e iglesia. En la cultura mestiza, el catolicismo por ejemplo, es uno de los instrumentos de la dominación. Por su lado, los indios y cholos pueden resistir gracias a la conservación de su cultura, o a la modernización (sin destruir la parte fundamental) de lo que es su cultura. La modernidad apenas llega con el arribo de los soldados, frente a los cuales mistis e indios se resisten y se apropian de ciertas peculiaridades de la cultura exterior. En Icaza el poder político es una pura fachada que supuestamente representaría esa modernidad, cuyos estandartes son la ciudadanía, la industria y el comercio. En conflicto con este aparato superpuesto, una compleja trama fundamentada en el origen étnico y en la cultura produce un abigarrado proceso social. García Márquez es tal vez el que de forma más directa cuestiona esa modernidad, que resulta falseada por la rebelión latente y por el autoritarismo y violencia con que se la ha impuesto.

## 6. UNA BREVE HISTORIA DE LA NOVELA REGIONAL

Para trazar esta breve historia sigo los análisis que hace Ángel Rama de la aparición y transformaciones de las novelas regionales.

En principio, tomo distancia de las posibles clasificaciones que Rama establece en relación con las regiones existentes en América Latina. Esas clasificaciones, que se guían por distintos criterios, marcan varias posibles divisiones, como por ejemplo: Afroamérica, Indoamérica, Iberoamérica. Otra posible división que establece es la que toma de Charles Wagley y Marvin Harris: culturas indias tribales, indias modernas, campesinas, plantación de ingenio, plantación de fábrica, ciudadinas, clase alta metropolitana, clase media metropolitana y proletariado urbano.

Podríamos adscribir la novela regional a una de estas regiones, pero no es ese el criterio que sigo para esta reflexión. Para este ensayo he construido una región cultural a partir de un factor inalterable (el choque entre oralidad y escritura), de las distintas producciones culturales que produce ese choque (la heterogeneidad cultural), y de la situacionalidad en la que existen (una relación de poder). Articulados estos tres elementos vendrían a formar lo que Cornejo Polar llama «una totalidad contradictoria». Ese es el criterio en el que me sustento para hablar de región cultural, y no los que asume Rama en su texto *Transculturación narrativa en América Latina* que me sirve de base, no

conceptual, pero sí histórica. Es decir que no es lo mismo el regionalismo que una región cultural.

Las críticas de Rama son significativas en la medida en que analiza la novela en relación con la tradición latinoamericana, y pasa luego a describir el conflicto entre novela regional y novela cosmopolita. Pero, ¿en qué momento una novela es regional?, ¿qué es una región? Una región es una construcción intelectual. En este caso, las novelas que he analizado pertenecen todas a una región cultural que he descrito de varias maneras, y que aparece con mayor claridad a partir del análisis de las obras.

Aclarado este punto, paso a reconstruir las relaciones que Rama advierte en la formulación de un proyecto de novela regional.

Según el autor, la novela regional, cuyos orígenes se encuentran en el costumbrismo-naturalismo, aparece en dos momentos distintos, con características diferentes.

Su primera entrada en escena la realiza simultáneamente a la incursión de las vanguardias y después del auge modernista, es decir, a principios del siglo XX. Obras representativas de esa novela regional son, por ejemplo, *La vorágine* y *Doña Bárbara* que aparecen en 1924 y 1929, respectivamente.

Este primer regionalismo coexiste en conflicto o en cercanía con las corrientes vanguardista y con el realismo social, los dos productos del movimiento modernizador que copaba la atención en capitales y puertos.

No obstante su defensa de los temas propios de la región, de las costumbres y de la tradición, el primer regionalismo incorpora de manera secundaria las diferencias de lenguaje, estructura y cosmovisión propias de la región a la que adscribe. Existe una fijación por los elementos propios del país, pero vistos desde fuera. Un ejemplo de esta característica se encuentra en la alfabetización que realiza un personaje de *Doña Bárbara* a una muchacha analfabeta.

En su segundo momento, la novela regional se mantiene en conflicto con los afanes modernizadores, pero realiza una serie de incorporaciones a nivel de lenguaje, estructura y cosmovisión, que reemplazan esa mirada desde afuera, por una mirada desde adentro. Como ejemplos de este cambio de posición se puede mencionar a *Gran Sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, y, obviamente, a Arguedas.

En otro sentido, los conflictos que existen entre modernidad y regionalismo, al menos en el siglo XX, han provocado una respuesta regionalista, en la que se ponen de manifiesto la amenaza modernizadora que pretende uniformarlo todo y una apropiación de los rasgos modernos que pueden servir para un proyecto regional.

En el segundo momento de la novela regional ésta se apropia, entre otros elementos modernos, del pensamiento mítico expuesto por el antropó-

logo Levy-Bruhl, por citar un ejemplo. Este pensamiento mítico se funde, en las producciones literarias, con el pensamiento mítico propio de las culturas regionales, orales, analfabetas. Ejemplos de esto serían las novelas de García Márquez, Juan Rulfo o Alejo Carpentier.

Esta apropiación que cada uno de los autores ha desplegado, ha sido considerada por Rama como una estrategia de «plasticidad cultural» en la que se asume como propios ciertos aspectos de la modernidad que pueden servir para reavivar el proceso de la cultura regional.

De distintas maneras, como se desprende del análisis realizado en esta tesis, estas novelas se inscriben en una región cultural que no es lo mismo que el regionalismo al que se refiere Rama. Las novelas que analizo en esta tesis se inscriben en una región construida a partir de ciertos conceptos, porque esos conceptos, al cotejarlos con la estructura y los elementos de las novelas, revelan que estas producciones culturales pertenecen a una región cultural.

Insisto nuevamente en la diferencia que existe entre regionalismo y región cultural. Mientras el primero se fundamenta en los caracteres propios de un lugar, la región cultural es una construcción cultural que toma en cuenta las relaciones de las culturas que se encuentran en el marco de un proceso histórico. Citar a Rama en este caso me sirve para evitar confusiones.

La selección de estas obras suscita varias observaciones: 1) La narrativa de García Márquez no es andina, sino caribeña. Y, sin embargo, atento a uno de los propósitos no realizados de Cornejo Polar, quien creía ver en el realismo mágico un producto heterogéneo, decidí tratar esta novela como parte del corpus. 2) Las diferencias entre Icaza y Arguedas permiten advertir la heterogeneidad de la región cultural. Los consideré por esa misma razón, porque en el Ecuador y en el Perú la heterogeneidad existe, pero de maneras distintas. Mientras en el Ecuador predomina el indigenista que no es precisamente quichuahablante, en el Perú la lengua indígena se encuentra muy extendida en sectores blancos y cholos. Ecuador produce una sociedad que, desde mi punto de vista, a veces aparece enfrentada, pero otras veces pareciera abismarse en un vacío. Lo que, pienso, no sucede en el Perú. Un prototipo de ese vacío, cuyo correlato es la angustia, es el sabio quiteño del siglo XVIII, contemporáneo de Túpac Amaru, Eugenio Espejo, quien fue cabeza del grupo criollo que llevó a cabo las proclamas de Independencia. En tanto indio, Espejo era un descastado, un colaborador de los opresores. Esa ambigüedad (servir a quienes van a perseguir a sus semejantes) tiene un correlato de angustia. 3) Por debajo de las características propias de estas novelas lo que constituye su homogeneidad fundamental es su pertenencia a mundos orales, que se apropian de la modernidad de maneras diversas.



## CAPÍTULO I

### *Los ríos profundos, escritura y canción*

En esta «ópera de los pobres», como la llamó Ángel Rama, José María Arguedas moderniza la tradición. La producción literaria de Arguedas no es arcaica, en el sentido de que es caduca, como pretende Mario Vargas Llosa. Si Vargas Llosa<sup>7</sup> considera que la obra de su compatriota, en la medida en que es arcaica, responde solamente a un proyecto personal, nostálgico, voy a considerar la novela de Arguedas como parte de una tradición que es, en cambio, viva y contemporánea. Modernizar la tradición significa comunicarla con otras culturas. Esta renovación de la tradición no es pasadista ni individual. Es un proyecto colectivo. Por algo Rama llamó a *Los ríos profundos* «ópera de los pobres».

Cuando Arguedas escribe una literatura en la que existe una relación entre la tradición oral y la letra impresa recrea la modernidad, convirtiéndola en otra modernidad, y al mismo tiempo reformula la memoria inmovilizada en un producto contemporáneo. El resultado es una literatura heterogénea, con tiempos diferentes.

Modernizar la tradición implica desatar un conflicto entre la oralidad primigenia, íntima, conservadora, y la democratizadora y moderna letra impresa. Para Arguedas, la pertenencia a una tradición oral se encuentra fundada en la conciencia de una cultura con límites fluctuantes, pero con una posición histórica muy precisa. Éste posicionamiento, que llamaremos su situacionalidad, es lo que provoca el conflicto.

La cultura es de límites móviles, por lo tanto, ¿cómo hablar de una cultura propia? ¿Cómo creer que uno puede adscribir a una u otra tradición sin esencialismos, si las apropiaciones que se pueden hacer son infinitas? El mismo Arguedas nos lo demuestra: es un hablante quechua, pero escribe en español; narra mitos y quisiera cantar, pero dentro de una novela; su cultura primera es oral, pero la expresa por medio de la letra impresa. Por lo tanto, ¿no es desde cierta perspectiva un autor moderno, cuyo tradicionalismo no

7. Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.

puede ser más que moderno? ¿No decía Borges que cada quien elige la tradición a la que quiere pertenecer?

Si la apropiación de una técnica, en este caso la letra impresa, determina no sólo una cuestión formal sino, también, un giro en el concepto, podría asegurar que Arguedas es un autor moderno. La novela, hija predilecta de la imprenta, permite variantes y la incorporación de mitos, canciones, parodias, juegos de tipos. En definitiva, la novela aguanta todo. Por lo tanto, cuanto Arguedas hace para demostrarse antinovelesco es insuficiente. Pero, ¿será que todo lo que se escribe como novela es moderno? ¿Será que todo lo que se imprime, por el hecho material de hallarse impreso, de constituirse por medio de una técnica, es moderno? ¿Será que todo el material impreso que circula por el planeta moderniza per se la cultura? De ser así, el texto impreso constituiría un modelo de homogeneización absolutista: todo lo impreso es moderno porque constituye una variante siempre simplificable a la novela, y por extensión, a la tecnología.

No obstante el afán por reducir cualquier producción a una sola matriz conceptual, en este caso la que concibe la producción intelectual en función de la técnica, es necesario referirse a un factor importantísimo, que evita ese reduccionismo: la historia.

Vargas Llosa se equivoca al descalificar a Arguedas por supuestamente mantenerse en una utopía arcaica opuesta a la modernización. Arguedas es moderno, pero a su manera. Es decir que la modernidad no se fundamenta sólo en la técnica. Sin duda es un componente moderno importante, pero no es omnisciente. La tecnología no es Dios.<sup>8</sup>

Caben algunas precisiones: 1) Para la modernidad fundada en la técnica son posibles las variantes, siempre que se mantengan en los límites de su matriz conceptual. 2) Es decir que las variantes de modernidad a las que nos vamos a referir se inspiran en otro tipo de materialidad: en la historia y la memoria. 3) La cultura tiene contornos fluctuantes pero, así como la técnica la determina (para volverla moderna), la historia la inscribe en una posición específica, que no es necesariamente moderna.

En la medida en que es novela, *Los ríos profundos* forma parte de la modernidad. Pero en la medida en que la historia existe, y no puede desaparecer como pretendieron algunos «filósofos»<sup>9</sup> que luego se retractaron, *Los ríos profundos* es una producción indígena poshispánica, de un castellano indio.

8. Otro de los ídolos modernos, además de la técnica, es la mercancía. Marx la estudia como fetiche en los primeros capítulos de *El Capital*.

9. Me refiero al desafortunado Francis Fukuyama que pretendió simplificar la historia a una utopía mercantil.

Es decir que se puede elegir la tradición a la cual se adscribe, pero sólo hasta cierto punto. La historia es determinante en las elecciones que un escritor o un hombre cualquiera hace.

Pienso que, para este caso, no es sólo la historia la que se articula en relación con la técnica para producir un marco de comprensión de las variantes de modernidad, sino que la memoria es también, y tal vez de manera más profunda, una de las instancias desde las que se puede interpretar *Los ríos profundos* como un producto adscrito a una posición histórica, a una tradición propia, a una cultura regional.

Es la densidad de esta memoria y de esta historia lo que hace posible que se la modernice sin destruirla.

Dice Arguedas:

Quando la cultura del pueblo invadido es débil, la devastadora la aniquila por entero, la destruye; la convivencia casi no es posible; los habitantes del territorio conquistado son exterminados o sobreviven como objeto de museo: tal los casos de Chile, Uruguay, Argentina y Brasil, en la América del sur y el de los Estados Unidos de Norteamérica. Pero si la cultura invadida tiene una profunda historia, un largo proceso de evolución, a través del cual alcanzó un alto grado de reajuste, la conquista del territorio que ocupa, la dominación política absoluta por parte de otros pueblos, el sometimiento al estado de servidumbre no la destruye, se establece un inevitable estado de intercambio, de mestizaje con la cultura invasora. La invasión se convierte en el punto de partida de un nuevo status cultural, de una nueva historia: tal los casos de México y Guatemala, del Paraguay, del Perú, Ecuador y Bolivia (Arguedas, 1998: 20).

La literatura de Arguedas y esta novela en especial vendrían a representar ese «inevitable estado de intercambio», en el que la historia antigua se transforma y da inicio a una nueva: al indio moderno o al mestizo. Lejos de negar esa historia, como pretenden las fuerzas invasoras para poder dominar con mayor facilidad, Arguedas hace énfasis en ella. Sólo conociéndola bien se puede entender cuánto ha cambiado.

## 1. UN ESCRITOR QUE CANTA

Arguedas se apropió de la letra impresa para señalar en su discurso una historia y memoria distintas de las que habían sido producidas por la modernidad. Esta apropiación entrañaba un doble riesgo. Quienes interpretan la realidad a partir de la matriz tecnológica y de la historia occidental, con exclusión de los distintos factores que intervienen en la construcción de un marco

de comprensión, creyeron ver en las novelas de Arguedas una modernización deficiente, una reivindicación de curiosidades arqueológicas.

Pero, ¿por qué, en tanto discurso, *Los ríos profundos* señala otra dirección de la historia y al mismo tiempo es un texto moderno? Porque el discurso escrito se encuentra convertido en una ficción de oralidad. Esta oralidad ficticia produce una escritura con doble identidad. Es una escritura que, al entrar en escena, cumple muchas veces la función que le corresponde a la voz. Y también porque la novela se encuentra narrada desde un punto de vista en el que se asume la tradición cultural de la región como el aparato conceptual para comprender cualquier otra tradición o cambio modernizador.

Esta escritura aparece como voz, no sólo a nivel de los diálogos, sino que en su estructura y en su sintaxis la novela se convierte en un relato oral ficticio.

Dice Arguedas:

Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta. ¿Y si ellas supieran leer? ¿Y si a ellas pudiera yo escribirles? [...]. Si yo pudiera escribirles mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino. «Escribir. Escribir para ellas era inútil, inservible». ¡Anda, espéralas en los caminos y canta! (Arguedas, 1986: 73).

Resulta oprobioso para la técnica verse atacada y desechada así con su propia materia. Ernesto quiere escribir una carta y poco a poco renuncia a escribir y sostiene por escrito, en medio de exclamaciones, que lo ideal es cantar. Dice después:

*Uyariy chay k'atik' niki siwar k'entita...*

Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí (73).

Pero, ¿para quién escribía Arguedas, si su auténtica, profunda, amorosa intención es comunicarse con quienes no van a poder leerlo? ¿No ha iniciado justamente un canto, que en principio no está hecho para leer? Dice en su discurso pronunciado al recibir el premio Garcilaso: «intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores». A partir de la ficción de oralidad, Arguedas pretende unir dos culturas. Intenta universalizarse a través de un producto nuevo, innovador,

moderno (escrito) y al mismo tiempo tradicional (hablado). Esta escritura nos permite registrar un primer nivel de heterogeneidad discursiva: la voz en la escritura.

En los análisis que hace Rama se indica la forma en la que se ha construido el discurso novelesco de Arguedas. En principio, Rama señala la influencia de la sintaxis del quechua para construir un relato y unos diálogos que se acerquen al habla de los indios peruanos. A partir de esta constatación podríamos señalar la heterogeneidad sociocultural que se desprende de la trama formada por la sintaxis quichua en la escritura.

Rama indica también la singularidad de la construcción novelística: además de una narración progresiva, racional, existen una serie de núcleos de sentido. Estos núcleos de sentido corresponden a una concepción no racional, que obedece más bien a la forma de construcción de los relatos orales: por acumulación antes que por análisis. Si a nivel de composición se advierte la influencia de la oralidad en la escritura a partir de la incorporación de canciones y mitos, es necesario anotar que esas mismas canciones y mitos no son inventos del narrador, sino producciones culturales propias de una región: la sierra sur del Perú. Este aspecto es muy importante porque refleja esa pertenencia a la comunidad propia de la oralidad. Las canciones son las mismas que conocen en los pueblos y los mitos son los mismos que modelan la conciencia de esos pueblos. Es decir, no existe originalidad en este punto, pero sí una readaptación. Recordemos que «La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento» (Ong, 1996: 48) y esa es la intención del narrador.

Es decir que la influencia de la sintaxis quichua en la escritura, las características de la estructura novelesca, que se convierte en una réplica ficticia de narración oral, y la alusión a mitos y canciones son la marca de una conciencia de oralidad en comunicación con una conciencia moderna, escrita.

El discurso se mueve en varios registros que se oponen, se entrelazan, se transforman. Arguedas escribe una obra que relativiza la escritura en tanto valor, el poder absolutista de lo escrito. Esta negación la hace al defender y asumir unas coordenadas socioculturales específicas: él mismo proviene de la tradición oral, en la que la escritura era un arma del dominador. Pero también admite el entrelazamiento que implica poner en juego el sentido de la escritura. Si históricamente constituía una de las herramientas del poder colonial para imponerse, puede ahora servir para la defensa de las culturas de los colonizados. Escritura impresa y oralidad pierden su sustancialidad, convirtiéndose en ecos interrumpidos de la una en la otra, y viceversa.

Arguedas elige la modernidad de la escritura sin romper con la tradición histórica de su pueblo y suya personal: la oralidad quichua.

Esta oralidad, que muchas veces en la historia de nuestras literaturas aparece por escrito, desde Guamán Poma hasta los poetas indios actuales, forma parte de un mundo indio, que como Arguedas no se cansa de repetir en sus ensayos y novelas, ha permanecido distinto, diferente de la cultura occidental. Es decir que esa identidad que lo diferencia a él no pierde su particularidad, pues si a nivel de forma se pueden hacer una serie de incorporaciones y trasplantes, en lo profundo de su sentido esa escritura y esa voz que se animan mutuamente, se encuentran allí como una producción cultural diferente, neo-india.

## 2. ERNESTO ENTRE DOS FUEGOS

En esta novela existe cierta tendencia a reconstruir o interpretar las producciones culturales que podría llamar modernas a partir de un marco de comprensión propio de la región cultural a la que el narrador pertenece, que no es solamente moderna, ni fue exclusivamente colonial ni europeamente conquistada. Esta característica se advierte en varios momentos, pero voy a señalar sólo dos: cuando Ernesto llega al Cuzco con su padre, la única comunicación que establece de manera directa, entrañable, es con las piedras, porque estas representan un símbolo poderoso de la cultura india, y pasa por alto las otras características coloniales o modernas de la ciudad. En otro momento, cuando llegan los militares a Abancay, Ernesto los compara con los disfrazados, con los danzantes, apropiándose del significado «auténtico» (pues los militares no son disfrazados, sino uniformados) de ese gesto.

Sin embargo de que la matriz es la cultura india, el sujeto social y cultural de la novela se encuentra en un constante vaivén, en la incertidumbre de no adherir definitivamente a ninguna de las dos culturas ni a ninguno de sus registros. Si en la superficie resulta así, Arguedas ha señalado muchas veces que los orígenes culturales de su pueblo y de él mismo se encuentran en la tradición cultural andina. Dice en uno de sus ensayos: «Los propios elementos de la civilización occidental se convirtieron pues en fuerzas de apoyo de la cultura invadida, porque esta conservó en toda su integridad sus bases fundamentales» (Arguedas, 1998: 20).

Mientras que la modernidad, y por extensión la novela, construye un sujeto social armónico, separado en clases sociales, la intromisión de la conciencia andina, de la oralidad, propone sujetos en discontinuidad, es decir, sujetos ambiguos, en los que se expresan una serie de identidades siempre en juego. Estos casos de ruptura aparecen constantemente en Arguedas. Por ejemplo, los alumnos del colegio de Abancay representan esa mezcla de iden-

tidades que, aún siendo contradictorias, pueden coexistir en un solo espacio-tiempo. Son un sujeto ambiguo. ¿Cómo entender, si no, que Palacitos y Ernesto crean en las montañas y los ríos, que el Markaska se sienta próximo a este mundo, y no obstante pretenda negarlo, y que haya personajes como Valle que, aunque entendía el quichua, no podía hablarlo? Al interior mismo del colegio aparece esa heterogeneidad que Arguedas plantea como propia de los Andes, y esa conflictividad de las conciencias.

La inestable identidad de los estudiantes depende de las memorias y de la historia que los atraviesan. Su conciencia es contradictoria, y avanza en distintos tiempos históricos. Si no, ¿cómo entender esa devoción por el *zumbayllu* y, al mismo tiempo, la aceptación del músico de la banda militar que reconoce Palacitos y que es un indio de su pueblo? ¿El indio, el músico, está disfrazado o uniformado? ¿Es moderno o antiguo? Depende de la perspectiva desde la cual se lo interprete, del tiempo histórico desde el cual se lo mire. Para Palacitos es un indio, seguramente un disfrazado, pero para los otros soldados seguramente es un peruano, un soldado.

El sujeto en tanto individuo también entra en cuestión en *Los ríos profundos*. En dos sentidos: la novela está escrita desde la nostalgia, lo que implica un primer desdoblamiento, y, en otro sentido, responde a la ambigüedad sociocultural del personaje-narrador. Ernesto ¿es un escritor o un cantador de huaynos?, ¿cree en la democracia o en los ríos y wamanis?

Existe en el corazón de Ernesto un continuo conflicto: su adscripción a dos clases de conciencia provoca un permanente vaivén. Esta incertidumbre se revela, por ejemplo, en el momento en que el Markaska, el amigo más cercano de Ernesto y quien conoce el mundo indio casi tanto como él, declara que sería capaz de matar a los indios. Al escucharlo, Ernesto toma distancia, pero no se resiste a acompañarlo hasta el parque, en busca de Salvinia y Alcira. Y, sin embargo, al llegar donde las muchachas, Ernesto, poseído por esa conciencia del mundo indígena, se marcha del lugar y va en busca del grito del Pachachaca, del río.

El protagonista de la novela vive en su propia conciencia el enfrentamiento sociocultural. Arguedas no recrea ese enfrentamiento con arquetipos, como veremos después en Icaza, sino por medio de las actitudes contradictorias del personaje. Ernesto sabe que para Salvinia y Alcira no podría cantar. Tendría que escribir. Él sabe escribir, pero no se atreve a dar el paso hacia la otra región cultural y huye. No obstante, existe una incertidumbre en medio del primer momento de rechazo y el definitivo. Podríamos explicarlo mejor así: 1) Ernesto quiere marcharse cuando escucha al Markaska sobre su intención de matar a los indios. 2) No lo hace por la posibilidad de acercarse a Alcira y Salvinia. 3) Al final rechaza esa posibilidad de encuentro, o de renuncia de su cualidad, y sale en busca del Pachachaca.

Arguedas entra en contacto con la cultura dominante, pero no para asumir sus valores y modelos, sino para criticarla y utilizar su parte humana como una posibilidad de fraternidad entre las culturas. Esa solidaridad existe en tanto se advierte la heterogeneidad sociocultural de un pueblo y las conciencias distintas que pueden coexistir en un mismo pensamiento, en la medida en que conserve aquello que no puede ceder.

Lejos de estetizar o celebrar la dominación histórica de la una cultura sobre la otra, *Los ríos profundos* intenta crear al personaje íntimamente cercano a los dos mundos, desgarrado, angustiado por la contradicción en que estos dos mundos se debaten. Este desgarramiento se encuentra fundado en la lucha cultural, pero encuentra, a su manera, una especie de resolución en la acción final en la que los colonos, enfermos de peste, invaden la ciudad. Se impone, con cierto sentido trágico, el componente de la cultura india. La destrucción de lo indio, parece decirnos Arguedas, implica también el fin de cuanto lo ha cercado y dominado.

En otras novelas, como en *Todas las sangres* o en *Yawar fiesta*, la resolución a este continuo (des)encontrarse carece de ese aliento apocalíptico. Predomina más bien un sentido cercano a la conservación de lo originario y al continuo diálogo. Si en *Yawar fiesta*, que es una de sus primeras novelas, el pueblo indio se impone al hacer respetar su tradición, en *Todas las sangres* Rendón Wilka, el héroe de la novela, ha estado en Lima, conoce bien el mundo de los mistis, y él mismo no es un indio del todo antiguo, sino un personaje en diálogo continuo con esa «parte generosa, humana de los opresores».

### 3. CONCIENCIA Y EXPERIENCIA DE LO ANDINO

La representación que se obtiene a partir de una visión general de los estudiantes de *Los ríos profundos*, que son el sujeto en el que queremos fijarnos de inmediato, genera también una representación en ruptura, en la que conviven tiempos distintos.

Como ejemplo cabe recordar lo que le sucede a Palacitos. El narrador nos describe a un niño-adolescente que proviene de un pueblo de indios. A su llegada a la escuela, el espacio social donde se aprenden las primeras representaciones formales, Palacitos fracasa continuamente. Sin embargo, poco a poco, conforme aumenta la valoración por su propia cultura, por las representaciones de su mundo (la fascinación compartida con otros estudiantes hacia el *zumbayllu*, por ejemplo), Palacitos va adquiriendo destreza en el dominio de las representaciones occidentales que le enseñan en la escuela.

Obviamente, el narrador, por la matriz cultural que predomina en su conciencia, y a la que se siente íntimamente relacionado, profundiza en esta diversidad cultural en la que se despliega la vida en el colegio desde una perspectiva especial: modernizar lo andino, que se ha mantenido distinto de lo occidental, no significa destruirlo. También podría entenderse esta diversidad desde cierta visión infantil, mágica, en la que la vida social aparece transfigurada en parte de un mundo casi mítico.

Podemos referirnos a dos clases de representaciones de la heterogeneidad sociocultural. Aquella marcada por la conciencia adulta, podríamos decir modernizada, que en ciertos pasajes se vuelve explicativa; y la otra mítica, infantil, poética, antigua.

Estas dos posibilidades de lectura, que son dos realidades de escritura de la novela, proponen a su vez una comprensión distinta de la heterogeneidad y de la región. La mirada racional, puramente explicativa, distante, describe un proceso de transculturación, como lo entendía Rama, observado desde fuera, visto como problema de conocimiento. Mientras, esa experiencia infantil que a cada instante aparece, provoca la constatación de lo confusa y conflictiva que resulta la asimilación o rechazo de las nuevas costumbres que entran en contacto con las antiguas maneras de ser.

Estas dos perspectivas provocan la constatación de que existe allí una región cultural, pues la explicación que el narrador-antropólogo hace del significado de la palabra *zumbayllu* contrasta con la experiencia mágica de los niños que juegan con él. Este (des)encuentro reaviva ese «grado cero» de nuestra historia cultural.

Mientras que esa vivencia de Ernesto en relación con sus compañeros, esa ruptura de relaciones o reinicio de la comunicación por cuestiones culturales, nos describen una cambiante realidad cultural en la que son permanentes las apropiaciones y la resistencia.



## CAPÍTULO II

### *El chulla Romero y Flores,* una crítica al mestizaje

Las novelas de Icaza constantemente son cuestionadas por críticos de toda condición que, cada cierto tiempo, les niegan valor por carecer de modernidad, e incluso por la procacidad de su lenguaje. Y, sin embargo, no cabe entender la obra de Icaza sólo en tanto no es moderna o de una «modernidad menor», ni como una expresión vulgar «sin belleza literaria», sino como un entrecruzamiento de la modernidad y la tradición.

*El chulla Romero y Flores* se inscribe en ese cruce entre dos conciencias históricas, entre lo moderno y lo tradicional, entre lo escrito y lo oral.

¿Cómo entender la modernidad de una novela que no arriesga en experimentos de lenguaje, que no se escribe a la manera de *Conversación en la Catedral*, por ejemplo, en la que se expresa desde varias perspectivas narrativas, o de *Ulises*, muy anterior, en la que confluyen distintos estilos y los experimentos de la tipografía? La técnica narrativa de *El chulla Romero y Flores* es de otra modernidad: un narrador omnisciente, una trama lineal, una introspección que no es un monólogo. Si Joyce probó muchas perspectivas narrativas, ¿qué le resta a la novela si no imitarlo? Mucho se le perdona a Icaza su “estilo siglo XIX” sin advertir que, por el sólo hecho de proponer una variante del monólogo interior (variante que veremos después), su obra es renovadora de la modernidad.

La técnica, no sólo narrativa, sino la que le permite su existencia, es moderna, porque la novela es un producto de la imprenta. Entonces cabe la misma pregunta que nos hicimos con la obra de Arguedas: ¿es entonces un producto neto de la modernidad?, ¿Cabe llamarlo moderno sólo por el hecho de hallarse impreso?

Existen desniveles y discontinuidades en la modernidad sin que eso signifique pensar la modernidad como un proceso progresivo, con un final determinado. Pero es necesario entender que las novelas de Icaza son la expresión de una modernidad diferente, de una modernidad con otro sentido, ajenas a esa visión progresista en la que existen unas jerarquías de modernidad.

Si es cierto que, por la técnica narrativa que utiliza Icaza, sus novelas se inscriben en uno de los registros tempranos de la modernidad, entendida a través de una matriz en la que lo tecnológico sirve de marco interpretativo,

también es verdad que su modernidad, como cualquier otra, radica en un factor de distinta materialidad: la historia, a la que ya me referí antes.

La historia que atraviesa la novela de Icaza es la misma que determina la novela de Arguedas. Es la misma en la medida en que su «grado cero», su punto de partida es el choque entre lo blanco y lo indio, entre lo escrito y lo oral. Pero también no lo es porque Icaza mira el mundo indígena desde afuera.

En desacuerdo con la condena de Ángel Rama para con la obra de Icaza, pienso que esa mirada desde fuera sirve para incorporar una oralidad diferente a la escritura novelesca. Dice Rama:

El equívoco de ese *mesticismo* disfrazado de *indigenismo* es el que nos permite comprender que, pasado ya el tiempo de su bullicioso periodo polémico, una obra como *Los Sangurimas* de José de la Cuadra pueda resultarnos más plena de verdad y eficacia artística que las novelas indigenistas de Jorge Icaza que en su momento alcanzaron una difusión poco menos que incomprendible hoy día. [...] en las obras de Jorge Icaza la colisión de ambos universos, que habría de hacerse tan flagrante desde que José María Arguedas publica sus cuentos y novelas en que logra adentrarse en algunos valores de la cultura indígena, genera una contradicción que frustra estéticamente la creación.<sup>10</sup>

¿Qué clase de oralidad, qué voz, invade la escritura en Icaza? Dice el escritor, con relación a Huasipungo:

El joven que era yo en ese entonces me hacía prorrumpir en carajos y malas palabras; expresiones para ver si mellaba, pero malas expresiones que a los críticos de entonces les parecieron horrendas; les parecieron, en un mundo tan cerrado como el nuestro, un crimen. Y esos mismos críticos –óigame bien esto– esos mismos críticos, pasados los años, cuando leen a los existencialistas franceses como Sartre, Camus, etc., se desmayan como doncellas pudorosas ante las malas palabras que éstos usan pero no se desmayan de dolor sino de emoción estética. ¡Qué cosa, mi querido Enrique!<sup>11</sup>

Pensar que Icaza no representa una modernidad diferente, una modernidad regional, sólo porque no era quichuahablante, significa caer en un esencialismo de signo contrario al que representan quienes lo acusan de poco moderno. Icaza escribe en un español de carajos, es decir, en oposición a la

10. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, p. 145.

11. Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza. Con una entrevista a este escritor*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991, p. 119.

tragedia histórica de una nación, de una cultura, pues un ¡carajo! es justamente una expresión de dolor, ira, rebeldía. En ese español horrendo él hizo aparecer la desgarradora experiencia de la modernidad y, en un sentido más profundo, de la colonialidad. ¿No son sujetos coloniales los críticos que se desmayan de «experiencia estética», de impostado asombro? La réplica rabiosa de Icaza recuerda a Calibán, el personaje que Roberto Fernández Retamar retoma de Shakespeare para explicar la condición de los hispanoamericanos. Sólo que Calibán aún pronunciaba su lenguaje «bárbaro» (como en Arguedas sucede así), mientras que a Icaza sólo le queda el lenguaje del colonizador para maldecir, como maldecía Calibán contra el conquistador.

Pienso que esa mirada desde «afuera» (aunque Icaza no está por completo fuera del mundo indio, pues él mismo comparte mucho de su cultura), con ser una carencia que puede menguar el aspecto formal, pues le resta complejidad, expresa una tragedia más profunda. ¿No es más desgraciado el que ha sido más despojado? Esa carencia hace que Icaza mire el mundo indígena desde una posición menos privilegiada que la de Arguedas. Pero al ser un mundo que sabe que le pertenece, mirarlo desde una posición de desventaja produce una distancia que se quisiera acortar, un vacío doloroso que se quisiera llenar.

Lejos de la etnoficción paternalista a la que se refiere Lienhard, recordando que se constrúan imaginarios de los indios desde la visión del patrón, la mirada de Icaza sobre los indios, más que retratarlos a ellos en sí mismos, señala una situación de opresión. Sólo se puede indicar tal situación en tanto exista simpatía por el oprimido.

Ciertamente Icaza no es indio, pero tampoco es europeo. ¿Qué es? Dice Manuel Corrales:<sup>12</sup> «Tenemos por consiguiente un hecho literario llamado literatura indigenista, fabricado y consumido por no indios. Eso es todo. Pero, desde un punto de vista más positivo: ¿Cuál es nuestro ser? Puesto que ya hemos afirmado nuestro no ser».

No somos indios antiguos, prehispánicos, ni tampoco somos indios modernos, pero, como Icaza, somos mestizos. Y un mestizo es el producto, como sabemos, del contacto de la cultura europea con la tradición cultural india. Entonces, desplazando la pregunta «¿Cuál es nuestro ser?» de la metafísica y el existencialismo a la historia y la cultura, podríamos preguntarnos: ¿Cuál es nuestra cultura, nuestra historia? Y tendríamos que responder: la tradición cultural india en contacto continuo con la cultura europea. Ese contacto da como resultado un continuo transfigurarse y una conflictividad que sólo

12. Icaza, Jorge, *El chulla Romero y Flores*, prólogo de Manuel Corrales, Quito, Libresa, 2006, p. 9.

se puede entender a partir de la constatación de unas relaciones históricas de poder.

Se desprende de esta reflexión la situacionalidad en la que se encuentra esta novela. A pesar de los contornos fluctuantes de la cultura, que hacen pensar la novela como un texto que tiende a la diseminación, la memoria y la historia que introduzco para comprenderla revelan un anclaje muy preciso en su circunstancia.

## 1. UN HERMOSO ESTILO VULGAR

La obra de Jorge Icaza experimenta una sucesiva disolución de los límites entre el lenguaje del narrador y el de los personajes. Si es cierto que en *Huasipungo* existe una marcada distancia entre un narrador objetivo y unos personajes que hablan según su condición, es decir, como indios o como gamonales, en *El chulla Romero y Flores* esa distancia se acorta hasta casi desaparecer.

«Mi estilo es descuidado, pero es mi estilo», declaraba Icaza a Enrique Ojeda (Icaza cit. por Ojeda, 1991: 121). Ese descuido no aparece, como véamos antes, por una deficiencia literaria, por una imposibilidad de dominar la escritura, sino por la intención de invadir la escritura con carajos, con el habla vulgar. Con la oralidad.

Sin embargo, la mirada hacia el mundo indio desde fuera del mundo indio hace que existan dos niveles de oralidad, o, más bien, dos ficciones de oralidad: la que se construye el narrador para sí mismo y la que inventa para sus personajes. Esta peculiaridad hacía que a Icaza se lo considere dentro del primer regionalismo.

La autenticidad del lenguaje de Icaza no podía consistir en recrear el quichua, ni mucho menos la cosmovisión indígena, como lo hizo Arguedas. Pretender una literatura de esa condición sin poseer los conocimientos necesarios hubiera sido fraguar un artificio tan vacío como el de aquellos que pretenden imitar la literatura europea, copiándola. La virtud de Icaza consiste en comprender su lugar en la sociedad, en advertir cuáles son las herramientas de las que puede valerse.

Esas herramientas lo conducen a crear un lenguaje cholo, que tiene un sustrato quichua pocas veces visibilizado. En *El chulla Romero y Flores* lo que existe es una construcción que rearma o recrea a una sociedad abigarra-da, en la que lo indígena es un componente más, importante, pero no el único. En su afán por la autenticidad, Icaza sólo podía ver a los indios desde la posición en que se encontraba: una posición chola con un lenguaje chulla. Intentar

una visión de los indios desde adentro, sin conocerlos como los conocía Arguedas, de manera entrañable, hubiera sido una concesión a las críticas.

Icaza escribe desde lo que le resulta entrañable: el lenguaje de la calle, la plaza, la burla, la ira y el amor. El lirismo de Icaza no es el de las revistas europeas que cantan al infinito o al subconsciente. Su poesía apela a las cosas de la vida inmediata, como cuando el indio Andrés se lamenta por la muerte de la cunshi:

Ay, cunshi, sha  
Ay bonita, sha  
¿Quién ha de cuidar, pes, puerquitos?  
¿Por qué te vas sin shevar cuicitu?  
Ay, cunshi, sha  
Ay bonifica, sha (Icaza, 1994: 215).

En *El chulla Romero y Flores* el narrador y sus personajes se identifican a nivel de lenguaje: la jerga de los burócratas, los chullas, los vecinos, y hasta los policías es la misma del narrador. Un ejemplo: as del sobrenombre, el chulla Romero coloca apodos a los compañeros de oficina, les llama «cuatro reales de doctor», «chagra para ministro»; y el narrador llama al chulla, en el momento en que él y Rosario van a entrar en esa casa mezcla de choza, convento y cuartel, «bicho de palacio en pantano de arrabal». Nótese que, además, la misma casa en la que van a pasar la noche es objeto de un sarcasmo. Lo de choza, convento y cuartel no es sólo descriptivo sino despectivo. No exactamente despectivo para con una choza, un convento o un cuartel sino para con la situación.

Esta novela, que como el mismo Icaza declaró, era muy cercana a su experiencia vital, revela los distintos registros de un discurso. Esta heterogeneidad, en la que se advierten las oposiciones históricas de unos y otros personajes, se encuentra comunicada por un lenguaje común: el descuidado, desmañado estilo del narrador, que tiende puntos de contacto entre el habla de los vecinos y el de la élite de la ciudad, por citar dos casos extremos. El discurso del narrador no es propiamente ni jerga de barrio ni palabrería de salón, sino un registro que, utilizando esos recursos orales, crea ficciones que tienen un sentido social.

Ese sentido social se advierte por el punto de vista desde el que el narrador retoma o recrea esas maneras de hablar. Por ejemplo, regresando a un caso citado hace poco. La ironía que se desprende de la declaración de que el chulla y Rosario llegan a una casa mezcla de choza, convento y cuartel, tiene su fundamento en que el chulla llega vestido de lord, y Rosario de princesa. El narrador interrumpe, por decirlo de alguna manera, la ficción en la

que se encuentran los personajes, para señalar una situación social e histórica, y lo hace mediante palabras que son extraídas del sarcasmo cotidiano, de la rudeza de un habla vulgar, descuidada y dura, parecida a un carajo: mezcla de choza, convento y cuartel era el «castillo» que «lord» y «princesa» llegaron a alquilar.

Obviamente la ironía no recae sobre la casa en sí misma sino sobre los personajes que, creyéndose lo que no son, llegan hasta ella. Y esa burla no es posible mediante el lenguaje reflexivo propio del análisis ni mediante la inflada y artificiosa palabrería de los literatos que se desmayan de emoción estética, sino a través de una expresión altisonante, vulgar, hasta hiriente, parecida a un apodo: mezcla de choza, convento y cuartel. Que hace sonreír tristemente.

Icaza fue siempre crítico del lenguaje impostado: el latifundista que escribe cartas desde Guagraloma, en *Huairapamushcas*, o el esposo de «la vieja cara de caballo» que llega a ser un poderoso político, son a su manera los poetas «pura copia de revista europea».

Pero esa copia mal hecha, como no podía ser de otra manera, choca con la miseria de los indios del páramo y la lujuria del latifundista que viola a Juana, y con el origen rural del candidato a la Presidencia de la República.

Icaza rompe con esas pretensiones de alcurnia o de nobleza o de europeización al llamar a las cosas, no digamos por su nombre, pero sí como las llama el vulgo, como se las nombra en la calle y en la chichería: «chagra», «cholo», «chulla». Esas palabras que utiliza, ficción de oralidad, carajo, estilo desmañado, interrumpen y corrompen el artificio en el que los personajes pretenden moverse, para blanquearse, para salvarse.

La heterogeneidad del discurso existe en tanto el narrador interrumpe la unidireccionalidad de un lenguaje para introducir expresiones de una sintaxis atolondrada, apodos siempre quemantes, palabras que remueven el rescoldo de los orígenes. No en vano al chulla le ofendía más que lo de perra, eso de «¡hijo de guñachishca!», cuando se referían a su madre.

## 2. EL CHULLA: EL DIÁLOGO INTERIOR

Para entender al sujeto social e individual que aparece en las novelas de Icaza cabe señalar cuál es el concepto que él tiene de la relación entre individuos, y por extensión, de la sociedad.

En *Huasipungo*, *En las calles* y *Huairapamushcas* el autor recrea una situación en la que los individuos permanecen en constante conflicto. Este

enfrentamiento siempre se presenta a nivel social, por lo que los personajes pasan a configurar, en conjunto, una sociedad en conflicto.

En la medida en que Icaza avanza en la escritura de sus novelas, la distancia entre protagonistas y antagonistas se va acortando. En *Huasipungo* la lucha entre indios y gamonales no admite pasajes intermedios, como no sean el cura y el teniente político, que no son pasajes, sino instrumentos al servicio de los hacendados. Parto de esta consideración porque me parece que el enfrentamiento entre los indios y los hacendados es el hecho básico que fundamenta la obra del escritor. Él mismo lo reconoce al decir que, en *Atrapados*, lo que el protagonista advierte es que no existe un latifundista sino un sistema latifundista, y que contra ese sistema es preciso luchar.

Pero, como decía, poco a poco esa distancia entre unos y otros, antagonistas y protagonistas, parece acortarse. Quizá porque el escritor intentaba pasar de los personajes arquetípicos a la singularidad íntegra que es, en realidad, el dogma moderno. Mientras que esos personajes arquetípicos recrean sujetos claramente diferenciados y enfrentados entre sí, el personaje singular es una especie de ente autónomo. Los conocidos «pienso, luego existo» y «puedo dudar de todo, menos de que estoy pensando» cartesianos se cumplen cuando aparece el personaje moderno, individualizado.

Pero Icaza creó una serie de personajes atravesados racial y culturalmente por la sangre y la palabra de los enemigos, sean blancos o indios. Los hijos de la longa Juana, los huairapamushcas propiamente dichos, no pueden reconocerse en el esposo de Juana, en el indio, porque son «medio blanquitos». O Játiva que a su manera hace de tinterillo para con la comunidad en *En las calles*, y que intenta convertirse en un nexo entre la ley y los indios, no logra reconocerse en ninguno de los bandos. Estos son ejemplos de la heterogeneidad que aparece en las novelas de Icaza, y que, en *El chulla Romero y Flores*, alcanza no sólo la composición social sino la misma conciencia del protagonista. Es decir que en Romero y Flores conviven, a nivel de pensamiento, el antagonista y el protagonista históricos de las obras de Icaza.

Tenemos en *El Chulla Romero y Flores* a burócratas, poderosos políticos, policías, vecinos, que, a su vez, pueden ser cholos, cholos blanqueados, chagras, chullas. Estas posibilidades de combinación revelan, en principio, dos ámbitos de interpretación diferentes. Por un lado se encuentra el sujeto moderno, con sus clases y su democracia, y por otro está el mundo colonial, con sus castas, su racismo y sus parentescos. Y, sin embargo, estas dos posibles nociones del sujeto se encuentran formando una amplia gama de combinaciones. Así, por ejemplo, un chagra como Ramírez Paredes y Nieto llega a ser un poderoso político, vía unión marital. Es decir, pasa del mundo rural, primitivo, colonial, al mundo moderno, donde es un candidato a presidente. Y

además, este trasplante se efectúa por medio de un procedimiento arcaico: el parentesco.

Se le ha acusado a Icaza de esquematismo, en especial a *Huasipungo*, por presentarnos «personajes sin profundidad», «planos», y que por lo tanto carecen de individualidad. Sin embargo, lejos de ser una cuestión de superficialidad, la creación de estos personajes responde a la constatación de un conflicto primigenio, instalado al origen mismo de nuestra historia: el «grado cero», el (des)encuentro violento, en el que dos culturas, dos colectividades chocan. Son esos los arquetipos que Icaza advierte en su primera novela y que, atravesados por la historia, no cesan de aparecer modernizados, hasta que por fin, en un alarde de máxima modernidad, en su acercamiento a la conciencia del individuo, aparecen nuevamente, en un diálogo trágico.

«En América Latina, decía Icaza, no es posible el monólogo interior, sino el diálogo interior» (Ojeda, 1991: 125). Éste es, sin duda, el componente más arriesgado de la novela que tratamos aquí: desplazar el conflicto étnico de los huasipungos y las calles a la conciencia de un individuo.

Parece que con una aventura de creación de esta índole el proyecto modernizador se interrumpie drásticamente, porque el individuo, capaz de monologar consigo mismo, al parecer no existe en una sociedad como la nuestra. ¿Cómo entender, en este marco de reflexiones, la propuesta de leer la novela como una creación del sujeto mestizo? ¿Es decir que ese diálogo interior se resuelve en una conciliación de las partes, en una disolución de las partes en una unidad, en una individualidad? Por lo tanto, ¿el sujeto mestizo es una posibilidad de rehabilitar a un sujeto escindido entre lo colonial y lo prehispánico, lo moderno y lo primitivo, convirtiéndolo en posibilidad armónica de las partes?

En el análisis que Manuel Corrales Pascual hace de la novela de Icaza, al acercarse al proceso de transformación que experimenta el personaje, dice:

La descripción de la dinámica del personaje Luis Alfonso Romero y Flores, nuestro héroe, debe ante todo considerar dos procesos cuyos términos son respectivamente: el paso de la aventura pasajera al amor auténtico, y el paso de la ficción a la realidad (Corrales, 1974: 227).

Y, más adelante, Corrales escribe: «Luis Alfonso Romero y Flores es un mestizo, esto es lo esencial» (229).

Sin embargo de la transformación que vive el protagonista de la novela, que lo lleva de la aventura pasajera al amor auténtico, y de la ficción a la realidad, el concepto esencial, el mestizaje, mediante el cual se lo interpreta, permanece intacto. Es decir que la novela, a partir de la perspectiva del crítico español, sirve para un cambio interior del chulla, sin un correlato social.

Se vuelve imprescindible constatar que el arquetipo de Icaza hace alusión constante a una contradicción histórica, que tiene como fundamento al poder. Es el poder colonial, y luego modernizador, el que expulsa, persigue o viola, y es el contrapoder prehispánico o primitivo el que se resiste, huye o sufre violación. La relación no es, por lo tanto, entre dos poderes que se enfrentan en igualdad de condiciones. La historia, en su materialidad, reaparece cuando Icaza, mirándolos desde fuera, retrata a los indios en su miseria, y a los hacendados en su calidad de opresores. Es decir que este sujeto social que se pretende unitario, en realidad tiene a sus partes enfrentadas.

El sujeto mestizo no puede comprenderse como una armonía entre las partes, pues supondría ocultar la violencia de los unos sobre los otros. Icaza mismo, en *El chulla Romero y Flores*, reaviva ese conflicto que existe en todos los niveles. Pero rehacerlo en la conciencia del protagonista suponía dotar a la modernidad de los rasgos propios de nuestra historia. No se puede decir que el mestizo resuelve los conflictos del «grado cero», pues Mama Domitila y Majestad y Pobreza se enfrentan constantemente durante toda la novela, y al final, lejos de que el chulla se convierta en un lazo conciliatorio entre los dos, lo que experimenta en su seno, es la rebeldía desenfundada. Dice Icaza «El amor de Rosario, la injusticia de los burócratas, le llevó a Romero y Flores a la permanencia de su rebeldía».

Aunque pareciera que en la conciencia del chulla las partes en conflicto se reconcilian, lo que más bien sucede es que el chulla encuentra su voz propia, que no es humilde como la de Mama Domitila ni prepotente como la de Majestad y Pobreza.

Esa rebeldía no se dirige contra otros mestizos, en caso de que existieran, sino contra la parte opresora, los criollos, blancos, los chagras blanqueados. La rebeldía que experimenta el chulla rompe con el paradigma del mestizaje con el cual se lo ha etiquetado. Y esa rebelión es, al mismo tiempo, la posibilidad de la solidaridad con quienes antes despreciaba: los otros chullas, los cholos, los vecinos que le salvan de los pesquisas.

### 3. LA TRANSFORMACIÓN DEL PROTAGONISTA Y LA SOCIEDAD

Al inicio de la novela, el chulla aspira a la aventura amorosa y al arribismo social, despreciando todo aquello que pareciera tener el estigma de lo indio y de lo pobre. Su aspiración se fundamenta en la nobleza que supone tener y que le va a abrir las puertas de los salones de la alta sociedad. Ajeno a su pobreza y a su condición de chulla (hijo de india y español), Romero y Flores confía en su juventud y en su apellido. El apellido resulta un factor

clave en el ascenso y en las seducciones que Romero y Flores intenta. Cuando llega a la fiesta en la que conoce a Rosario, por ejemplo, él sabe que la sola mención de su apellido basta para que se le permita la entrada.

Podría decir que este es el primer nivel de representación que existe: el ascenso social es posible en tanto se borre la marca india que tiene el chulla; y, en otro sentido, ese mismo rechazo a lo indio, que implica la utilización de varios disfraces como el de lord, hace posible la seducción.

En un segundo nivel de representación, a cargo del punto de vista del narrador, aparece la sociedad dividida en dos polos.

El ámbito en el que el chulla vive cotidianamente puede prestar solidaridad o negársela cuando éste ha perdido la oportunidad de subir. Cuando el vecindario conoce sobre el casamiento del chulla, celebran que haya sido con una mujer con plata, pero después lamentan que no haya sido así. Y en medio de la persecución de los pesquisas (que a su manera son quienes no se compadecen del caído), el vecindario presta auxilio al protagonista, asumiéndolo como parte de sí mismo.

El otro polo, al que el protagonista desea ascender y en el cual confía al inicio, es el de la alta sociedad, el de los cholos blanqueados y criollos que tienen el poder económico y político. Esta clase social, cuyo representante podría ser la vieja cara de caballo, esposa del candidato a la Presidencia de la República, conoce también sobre la condición de los chullas y puede incorporarlos, siempre y cuando se mantengan en funciones subalternas o cumplan un papel funcional a sus intereses. Cuando el chulla se resiste a ceder a las pretensiones de esta clase es desnudado y expulsado. Su desnudez, que vendría a ser su llaga y su sentido de invalidez o sometimiento, es su origen indio.

En un tercer nivel de representación, el protagonista defiende el lado humilde de su origen y lo asume, a manera de un reflejo de su madre que se encarna en Rosario, como amor y rebeldía.

## CAPÍTULO III

### *El coronel no tiene quien le escriba,* **el realismo y la memoria**

En las novelas y cuentos de Gabriel García Márquez el conflicto entre modernidad y tradición produce varios registros en los que a veces se acentúan los rasgos de la modernidad y en otras ocasiones prevalecen los de la cultura originaria.

Sin embargo del cruce entre lo moderno y lo antiguo, parece que existe una resistencia permanente a renunciar a la herencia cultural que es constantemente invadida por el avance exterior. Esta resistencia, a mi modo de ver, es mucho más silenciosa y menos proclamada por críticos y por el propio autor.

Comparándola con el cine, se ha llegado a afirmar que las novelas de García Márquez retratan un mundo de una manera cinematográfica. Además, el mismo autor ha señalado la deuda que tiene con autores como Virginia Woolf, William Faulkner y James Joyce. Estos autores le proporcionaron novedosos conceptos sobre el tiempo, mitos poéticos y técnicas narrativas de las cuales el autor se apropió para acometer sus fines de escritura.

Sin embargo, me atrevo a pensar que, por la internacionalización a gran escala de la obra del escritor colombiano, se ha restado importancia a su origen «provinciano» y a la cultura primigenia que marca su literatura.

Cabe una precisión antes de seguir: García Márquez, en un conflicto que resulta común a todos los países latinoamericanos, se mantiene en una posición crítica para con la elite cultural del país, ubicada en Bogotá. Afianzada en una tradición hispanizante, autónoma en sí misma y muy conservadora, la cultura bogotana fue objeto de las críticas de García Márquez, quien la llamó «provinciana».

Como en la obra de Arguedas, García Márquez puso en movimiento la mitología popular y la cultura de su lugar de origen, la costa colombiana, y, de una manera más precisa, Aracataca, al colocarla en contacto con la literatura europea y norteamericana. Lejos de incursionar en «la mala copia de pura revista europea», el escritor modernizó su cultura, sin disolverla.

En las novelas de García Márquez esta versión de modernidad tiene distintos niveles, en los que a veces la cultura tradicional aparece con mayor

énfasis, y en otras ocasiones resulta proporcionalmente reducida, aunque cualitativamente su presencia marque profundamente toda la obra.

Obviamente, esta cultura que da origen al realismo mágico, como ha dado en denominarse esta literatura, es de una extendida oralidad. Esta cultura no es propia de una etnia específica, como sucedía con Arguedas, ni hace referencia a ninguna, como pasaba con Icaza, sino que se inscribe en lo que podría llamarse regionalismo.

El sustrato cultural que sirve de fundamento a las novelas de García Márquez se opone a la cultura nacional, creada desde la capital, y que pretende homogeneizar todas las variantes que existen dentro de un territorio. Hay costumbres no modernas que constantemente se repiten en las novelas del escritor, y que se las puede identificar con la cultura ajena a la capital. Es decir, que pueden pertenecer a la periferia regional no sólo de Colombia sino de otros países latinoamericanos. Las peleas de gallos, por ejemplo, traídas a América desde España son características de la vida rural. En *El coronel no tiene quien le escriba* sirven como uno de los motivos de sustento argumental, lo mismo que en *Cien años de soledad*. En las dos novelas una pelea de gallos da lugar a cambios decisivos: la muerte de un personaje que desata una crisis económica indefinida, como en el caso del coronel y su esposa, o una migración a tierras lejanas, como sucede en *Cien años de soledad*. Dice Agustín Cueva: «En la novela la riña de gallos evoca, en buena medida, el combate caballeresco y, a través suyo, remite a la época de oro previa a la caída, anterior a la degradación; vale decir, a aquellos tiempos en que todavía no se había producido la rendición del coronel Aureliano Buendía, que <fue lo que echó a perder el mundo>» (Cueva, 1984: 17).

La presencia de los muertos en la vida cotidiana, la peste del insomnio y los niños con cola de cerdo, que aparecen en *Cien años de soledad*, son creencias de la región costanera de Colombia, que no son compartidas por la capital. Estas creencias y costumbres son arcaísmos que, a su manera, el escritor modernizó.

Además de que existe esta oposición al centro civilizador, que a veces produce no sólo conflictos culturales sino guerras civiles, el centro también aparece aliado a la modernidad que proviene del exterior, con lo cual la cultura regional se muestra resistente a una versión de lo moderno y a lo central. Pero, como decía antes, el autor también moderniza los rasgos de su cultura regional, muchas veces para resistir a la agresividad de una de las facetas de la modernidad. Es decir que el realismo mágico, cuya modernidad radica en parecerse al cine o en apropiarse de los recursos de cierta literatura europea o norteamericana, se opone a la democracia del capitalismo, que es una democracia moderna, distinta de la que practicaban, por ejemplo, los griegos. Verbigracia, en *El coronel no tiene quien le escriba* esta democracia moderna

resulta una complicidad entre el poder económico y el poder político que mantienen al pueblo en la pobreza y en el miedo. El gobierno y don Sabas, el comerciante, han despojado al pueblo de la posibilidad de disentir y de sobrevivir. Entre las posibilidades de resistencia que le quedan al pueblo se encuentran las peleas de gallos y la memoria del coronel Aureliano Buendía. Estos dos factores representan a una sociedad todavía arcaica, aún fundada en una ritualidad primitiva y en la memoria de un héroe, y se podría decir que desconfiada de la democracia y del mercantilismo de la modernidad.

## 1. UNA CRÓNICA DE LA MEMORIA

De las novelas que tratamos en este trabajo, *El coronel no tiene quien le escriba* es la que más cercana resulta a un lenguaje netamente moderno, y sin embargo, por las razones que voy a exponer abajo, esa modernidad resulta también diferente, distinta del modelo de modernidad predominante.

A diferencia de Arguedas que intentó invadir con la oralidad quichua la escritura impresa, y de Icaza que escribió descuidadamente para que su estilo se pareciera a la palabra hablada, la escritura de García Márquez resulta de una marcada influencia de la crónica. Aquí cabe hacer una precisión. Lejos de sorprenderse por las apariciones más asombrosas, como aquella del judío errante en *Cien años de soledad*, o de cuestionar los hechos más inverosímiles, como la lluvia de flores amarillas en la misma novela, el cronista (el novelista) los relata con una objetividad incommovible. El narrador relata los sucesos más desconcertantes, desde un punto de vista moderno, sin explicarlos y sin interferir. Esta objetividad no marca distancia entre lo que sucede en el pueblo, lo que creen los personajes y lo que piensa el narrador. Es decir que el narrador se encuentra asumido como parte de ese universo cultural, y, por lo tanto, su crónica no establece ninguna diferencia entre el lenguaje de sus personajes y el suyo propio.

El lenguaje del narrador, afín a la crónica o al periodismo moderno, se deja invadir por los otros lenguajes, y podría decirse que los iguala a una lengua intermedia, en la que todos los registros caben, sin discriminación. Esto vendría a significar la creación de un discurso moderno, la crónica periodística, pero en el que las apariciones no modernas, irracionales, primitivas, son asumidas sin ningún tipo de reparo, lo que pone en cuestión la modernidad de ese lenguaje. Un ejemplo, que el mismo autor nos relata, es la manera en que su abuela le prestó el tono para contar su obra más conocida. Dice el autor colombiano:

Mis abuelos eran descendientes de gallegos, y muchas de las cosas sobrenaturales que me contaban provenían de Galicia. Pero creo que este gusto por lo sobrenatural propio de los gallegos es también una herencia africana [...] Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros del África, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses.<sup>13</sup>

Ésta es la forma de contar que García Márquez incorpora.

En *El coronel no tiene quien le escriba* esta convivencia de un discurso moderno y de la capacidad de contar las cosas más irracionales o primitivas es apenas perceptible. Podría decir que se encuentra de manera latente, en potencia, lo que no es una debilidad, ni mucho menos.

La breve novela de García Márquez es realista, en la que parece que no caben los juegos con el tiempo y las apariciones de muertos, pestes del insomnio o niños con cola de cerdo. Sin embargo, el coronel de la novela hace alusión al recuerdo del coronel Aureliano Buendía y de Macondo, y el pueblo entero se mantiene a la expectativa de las peleas de gallos. Esta memoria del coronel y de Macondo es una incorporación en potencia de ese mundo irracional, primitivo, y lo mismo las peleas de gallos.

Entre las posibilidades de la modernidad se encuentra el realismo, y, sin embargo, el realismo de esta novela se encuentra puesto en entredicho por la memoria del coronel y por las peleas de gallos. El mismo coronel, en un pueblo echado a perder por ese realismo, se resiste a admitir su derrota y suscita ese desenlace cargado de patetismo, en el que su mujer le exige una respuesta a la pregunta sobre lo que van a comer.

La heterogeneidad de este discurso se expresa, además, en la ambigüedad del género que no es propiamente una novela, pero está contada como tal. Apunta Agustín Cueva sobre *Cien años de soledad*, que se aplica también a *El coronel no tiene quien le escriba*:

No se trata, por ende, de un conflicto del héroe con su comunidad de origen, con su grupo de referencia cultural y afectiva, como en el caso de la novela europea analizada por Luckaks y Goldman, sino más bien de una tensión, llevada al paroxismo, entre esa comunidad a la que el protagonista en gran medida representa, y una instancia exterior que los oprime (Cueva, 1984: 19).

Contadas sin un cuestionamiento de su irrealidad, las memorias del coronel Aureliano Buendía y de Macondo, la expectativa por las peleas de gallos, invaden ese lenguaje con el que se retrata un pueblo cercado por la violencia del poder político y por el cinismo del mercado. Es decir que, en medio

13. Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, Oveja Negra, 1982, p. 54-55.

de ese discurso en el que pareciera no existir salida alguna, aparecen esos hechos y memorias que anuncian otra realidad cultural.

## 2. LA RESISTENCIA DEL CORONEL

En esta novela el sujeto social y el individual se presentan como una creación heterogénea, en la que se encuentran comunicados los rasgos de una cultura moderna y los de un arcaísmo sumamente complejo.

En la sociedad en la que se desarrolla la novela coexisten, por un lado, los avances de la técnica, como el avión que el coronel ve pasar por el cielo, y tradiciones coloniales, como las peleas de gallos, que mantienen viva una ritualidad que al parecer constituye un desafío tácito al orden opresivo en que viven. Sin duda este sujeto se vuelve mucho más complejo en otras novelas, en las que, por ejemplo, se utilizan remedios de hierbas al mismo tiempo que se puede acudir al médico, como en *Cien años de soledad*.

Cabe entender el sujeto colectivo creado por el narrador como un rezago opuesto a la modernidad. En su grado superlativo, esa modernidad, como apunta Agustín Cueva, se expresa en esa burocratización impersonal a la que el coronel y la comunidad se encuentran sometidos.

Sin embargo, esta ambigüedad de la composición social llega a un nivel de enfrentamiento cuando se recurre a la memoria del coronel Aureliano Buendía y de Macondo y a la constatación de que el mundo se echó a perder cuando el coronel firmó el tratado de Neerlandia. Este enfrentamiento se reaviva constantemente en la circulación de las hojas clandestinas y, puntualmente, en la muerte del hijo del coronel, Agustín. En la muerte de Agustín la impersonal burocratización cobra rostro y figura: la cara del soldado aindiado que en cierto momento apunta su fusil al ombligo del coronel.

¿Cómo se puede saber que esa memoria de la rebelión no atañe a un rasgo igualmente moderno? La interpretación que hago al decir que lo que existe es un enfrentamiento cultural, la fundamento en la obra íntegra del novelista, pues esa referencia a Macondo nos instala de inmediato en otra realidad, en otra posibilidad cultural, en una sociedad no moderna.

Justamente esa comunicación con la historia y la memoria recrea una modernidad discontinua, suspendida por la presencia latente de una cultura no moderna representada por Macondo. Dice Agustín Cueva: «Macondo es la materialización de la infancia, individual y social, la nostalgia de esta etapa lúdica y aporoblemática que la memoria busca perpetua-

mente fijar en una especie de «tiempo eterno», cristalino; mas también es un espacio de degradación, de desgaste, sujeto a la acción de un «tiempo líquido» que todo lo corroe» (Cueva, 1984: 10).

El personaje del coronel de la novela vive en su seno esa indefinición que experimenta la sociedad. Si bien es cierto que en su ya larga existencia él pareciera mantenerse fiel a la memoria del coronel Aureliano Buendía y de Macondo, al mismo tiempo pudo conciliar un punto de encuentro en esa espera sin fin de la carta de su pensión. Sin embargo, esa carta que nunca llega pareciera mantenerlo aún del lado de Macondo. El arribo de la carta lo haría cruzar definitivamente el límite.

Esa carta nunca va a llegar, y lo sabe el coronel. Esperarla sería como desear la indigna condecoración que el coronel Aureliano Buendía nunca aceptó del gobierno. Sin embargo, amenazada su subsistencia básica, el coronel de la novela en cuestión se ve tentado a vender el gallo a su compadre Sabas, representante de ese orden moderno al que él se resiste a entrar.

El gallo es también parte del mundo primitivo que desafía esa modernidad victoriosa. Sacrificarlo significa ceder y pasar del lado de quienes ostentan el poder económico y político, y también significaría clausurar para siempre la memoria de Macondo, pues ese gallo era del hijo que murió víctima de la violencia política. De esa violencia a la que Macondo hacía frente, con el coronel Aureliano Buendía como adalid.

Si bien esta indefinición, esta crisis del coronel que se resuelve en una resistencia estoica, enfrenta a la modernidad centralizada, con don Sabas como cómplice y con el soldado aindiado que mató a Agustín como arquetipo de los ejecutores, existe una modernidad mucho más agresiva y poderosa, cuyo avance pareciera ser indetenible y ante el cual el pueblo se encuentra indefenso. Es la presencia del banano. Ante su olor el coronel no tiene memoria ninguna, sino que siente que se le descomponen las tripas.

Este olor no puede más que entenderse según las otras novelas de García Márquez y por el contexto en el que se escribe esta obra, porque en sí mismo resulta anodino. Su presencia nos remite a la invasión de los norteamericanos, a una modernidad sumamente avanzada, agresiva y devastadora. Si bien es cierto que entre la modernidad centralizada y la que el narrador nos presenta en la periferia existen posibilidades de concertación, que podríamos llamar infaustas, entre la última modernidad, mucho más despiadada, y la existencia cultural e incluso material de estas regiones ya no existe punto de encuentro posible. La fiebre del banano lo arrasa todo, comenzando por las entrañas del coronel.

### 3. MIRADAS Y SENTIDOS EN LA NOVELA

En torno a la representación creo significativo considerar tres puntos de vista distintos: el del coronel, el de su esposa y el del narrador.

La idea que el coronel mantiene a lo largo de la novela es la de que el mundo se echó a perder luego de la firma del tratado de paz. La conciencia del coronel se encuentra escindida entre dos temporalidades diferentes. La que lo fortalece y lo anima es aquella que cincuenta años atrás él protagonizara, junto a otros rebeldes. La guerra civil produjo en el coronel la certeza de que las condiciones sociales podían cambiarse, pese a que no lograron hacerlo. Quizá, más que esa seguridad, la guerra civil despierta en el coronel el sentimiento de hallarse útil para sí mismo y para la sociedad. La temporalidad que vive cotidianamente es la que domina el gobierno, la que responde a un proyecto que el coronel no comparte y que es producto de la claudicación. Esta situación empuja a la clandestinidad a todo lo que sea crítico, y a la impotencia a todos los que no se sumen directamente al aparato de poder. Y, sin embargo, para sobrevivir, el coronel ha tenido que mantenerse en una actividad fútil a lo largo de los años, resistiendo a nivel de conciencia, pero sometándose en la práctica.

La esposa del coronel pareciera instalada en una situación ahistórica: su defensa no es la de otra posibilidad cultural y social sino de la vida doméstica. La esposa del coronel demanda constantemente la venta del gallo, y luego exige que el coronel se lo venda a don Sabas, con lo cual, como decía, quedaría clausurada la memoria de Macondo y del coronel Aureliano Buendía. Esta cotidianidad de la mujer es diferente a la que vive el coronel: la violencia que sufre la mujer no es la imposición política, de la cual el coronel es una víctima, sino la pobreza. No obstante, esa pobreza es producto de la situación de impotencia política que el coronel ha vivido durante toda su vida, al menos tras la rendición.

Un tercer plano a tomar en cuenta es el que asume el narrador y los retratos que este hace de los personajes del pueblo. La novela se encuentra narrada con una evidente intención de objetividad apenas interrumpida por la penetración del narrador en la subjetividad del coronel. Es el narrador quien relata los recuerdos que el coronel conserva de la guerra y la cólera que el coronel pareciera experimentar contra la imposición política en que vive, contra la modernidad opresora, y contra el mismo pueblo que se ha robado al gallo para hacerlo pelear. Este narrador retrata al mismo tiempo a un pueblo casi absolutamente desalentado, en el que una de las pocas esperanzas de liberación pasajera, ritual, es la pelea de gallos, y la otra, la circulación clandestina de información. Quizá el personaje que refleja de manera más fidedigna esta forma de vida es el médico.

Superficialmente el médico pareciera entenderse con suma cordialidad con todos: mientras diagnostica o coloca una inyección se permite bromear, diciendo verdades muy duras incluso, como cuando dice a don Sabas aquello de que a los ricos les costaría menos morir. Pero el médico, en lo profundo de sí, tras esos gestos de aparente cordialidad, experimenta mucho desprecio por el poder y mucha simpatía por el coronel, deferencia que se interrumpe cuando el coronel intenta vender el gallo a don Sabas. Me parece que este personaje, el médico, representa el sentir general de la mayoría del pueblo: solidaridad con el coronel (no le cobra, por ejemplo, la curación a la mujer) y rechazo a don Sabas. Y sometimiento en la práctica, aunque conserva su conciencia. Sin embargo, esta solidaridad se convierte en censura y desprecio cuando se siente traicionada.

## CAPÍTULO IV

# Región cultural y novela

En la actualidad las ciudades concentran gran parte de la población en América Latina. La vida rural ha sido sustituida por la vida urbana, lo que significa que ha existido un proceso de modernización económica, social y cultural de los pueblos que se han desplazado a las ciudades.

Esta constatación hace que Antonio Cornejo Polar hable sobre el sujeto migrante al momento de referirse a la heterogeneidad cultural en la obra de Arguedas. Esta particularidad nos hace advertir que la «naturaleza» cultural de los lugares de origen no se pierde absolutamente, sino que se adapta y apropia de una serie de rasgos modernos que pueden resultarle útiles.

Además de la condición en la que vive el sujeto migrante, hay que atender los fenómenos de construcción de caminos y de la comunicación de masas que penetran, incluso, en las comunidades más remotas, lo que pone en cuestión la posibilidad de una cultura regional inmovilizada en el tiempo. Como sabemos, estos mensajes producidos por los medios de masas tienen su origen en las metrópolis y capitales, por lo que podríamos decir que el proceso de migración se invierte: los campesinos y «provincianos» van a la ciudad, pero la ciudad también invade el campo.

En una realidad con estas particularidades, ¿qué lugar cabe para un discurso como el de la novela regional?, ¿cuál es la vigencia de las novelas que he analizado?

Esta es una literatura que, según mi criterio, en tanto refleja esa heterogeneidad en la que coexisten procesos socioculturales que pertenecen a diversos tiempos, tal como sucede en la vida social, se convierte en un puente de comunicación entre lo rural/urbano, antiguo/moderno, oral/escrito.

Como «puente» entre culturas distintas, a veces enfrentadas, la novela regional se convierte en un discurso siempre ambiguo, que refleja procesos complejos y que, al insertarse en la historia, puede ser apropiado con distinta intencionalidad.

En otro sentido, me resisto a llamar posmodernos a esta clase de discursos.<sup>14</sup> Lejos de esa perspectiva que tiene la intención de «estetizar» estos

14. Carlos Rincón, «En el centro periférico de la literatura contemporánea», selección y prólogo de Gustavo Cobo Borda, *Gabriel García Márquez, Testimonios sobre su vida, Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1992.

discursos, pienso que fueron escritos justamente desde una perspectiva muy consciente de su situacionalidad, y, si bien no toman un partido político, se sitúan en la historia desde una posición que sería negligente o mal intencionado negar.

Icaza, Arguedas y García Márquez escriben una literatura profundamente anticolonial, en rebeldía y en comunicación con la cultura moderna. El anticolonialismo al que me refiero aquí no es un fundamentalismo o una obsesión por conservar la identidad parroquiana. Creo que es más bien un proceso de recreación de la cultura que asume y rechaza rasgos propios y ajenos para mantenerse latente. Esta supervivencia de la cultura permite a su vez la sobrevivencia de una sociedad.

Las relaciones entre cultura y sociedad son vastas. Quisiera señalar sólo una en la que me parece que la sociedad depende de la cultura: un pueblo sin memoria, sin la cultura de la que proviene, termina por apropiarse de una memoria ajena. No se puede existir sin memoria, de ahí que una sociedad tenga que apropiarse de una. Pero una apropiación de esta índole, que no conserva los rasgos anteriores que resultan significativos, condena a una sociedad a subordinarse.

«En los pueblos de indios los gobernantes aprenden indio», decía José Martí,<sup>15</sup> porque si aprenden a hablar en europeo y no en indio, extienden el colonialismo a sus gobernados. La producción cultural es un poder simbólico, que obedece a los intereses de las fuentes de las que proviene. El discurso literario no es simplemente estético sino que propone una posibilidad política, histórica y social de la existencia.

En el discurso político y cultural latinoamericano se alude constantemente a dos nociones: la idea de que los latinoamericanos pertenecemos a una misma cultura, y la necesidad de modernización. La primera idea pareciera ser un eco, no siempre consciente, de la oralidad que se encuentra en el sustrato de nuestras concepciones y costumbres, y la segunda una reactualización del poder colonial en la medida que pretende borrar todo rastro antiguo.

Pero, ¿cuál es el uso social y cultural que se debe hacer de cada una de estas constantes en el discurso latinoamericano? Pareciera que la una y la otra producen fundamentalismos que llevan a situaciones catastróficas. La historia también puede convertirse en un fetiche, como la técnica: mantener una fidelidad ciega a ciertas tradiciones y memorias puede llevar a las comunidades a la disolución o a la incapacidad de adaptarse, así como apelar a la técnica constantemente puede traer el olvido absoluto y la rápida incorporación al sistema predominante.

15. José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Ayacucho, 1985, p. 245.

La reflexión que se desprende a partir de la lectura que he hecho de estas obras es que «los factores propios del país» a los que se refería Martí, no son estáticos, es decir, no son puros, no son siempre «propios». Su propiedad no depende tanto de un arraigo dogmático, como de la situacionalidad en la que se inscriben. Esta situacionalidad la he identificado, a lo largo del trabajo, con la historia. Y a la historia la he entendido como una relación de poder entre quienes lo ejercen y quienes lo resisten o lo subvierten.

Los discursos de literatura culta que ocupan este trabajo se encuentran atravesados por esa relación histórica, por esa oposición o resistencia al poder. Entender las obras históricamente significa concebir su heterogeneidad (su modernidad regional, alternativa, discontinua) a partir de su inserción en procesos socioculturales en los que se pone en juego la sobrevivencia simbólica o real.

Las obras que he leído a la luz de los conceptos de heterogeneidad y región se encuentran inscritas en dos procesos que se contraponen: la globalización y la regionalización. La primera obedece a una serie de mecanismos mercantiles, democratizadores, masivos y mediáticos que se apropian de los recursos, las prácticas políticas y los lenguajes, con el objetivo de someterlos a unas lógicas y a unos intereses determinados. La segunda, la regionalización, supone la resistencia a esas lógicas y esos intereses, a veces apropiándose de esos mismos mecanismos, para impedir la cooptación de recursos, la dominación política, la imposición de lenguajes. Los intercambios culturales que se establecen entre estos dos movimientos generan constantemente productos heterogéneos.

Esta heterogeneidad, que expresa la conflictividad, a veces radical, que existe entre las sociedades y las culturas, aparece inscrita en un movimiento histórico concreto (cuando digo concreto me refiero a que no es un fetiche. La historia se convierte en fetiche cuando se la mira inmóvil, sin movimiento, convertida en estatua). La cercanía a esa historia concreta hace posible encontrar un uso para la heterogeneidad de las producciones culturales. Esas mismas producciones no son autónomas: la virtud simbólica que poseen parte de la claridad con respecto a las contradicciones históricas. Y su uso depende de las intenciones de dominación o de sobrevivencia.



# Bibliografía

- Apuleyo Mendoza, Plinio, *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.
- Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, prólogo de Mario Vargas Llosa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- *Yawar fiesta*, Santiago, Ed. Universitaria, 1968.
- *Todas las sangres*, Lima, Peisa, 1973.
- *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1998.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural», en Saúl Sosnowski, comp. *Lectura crítica de la literatura americana*, t. IV, *Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 451-468, 1997.
- Corrales Pascual, Manuel, *Frontera del relato indigenista*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974.
- Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, Buenos Aires, FLACSO, 2004.
- García Márquez, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba*, prólogo de Agustín Cueva, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- *Cien años de soledad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- *La mala hora*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.
- Icaza, Jorge, *El chulla Romero y Flores*, prólogo de Manuel Corrales, Quito, Libresa, 2006.
- *Huasipungo*, Quito, Libresa, 2006.
- *Huairapamushcas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1948.
- *En las calles*, Quito, El Conejo, 1985.
- Kaliman, Ricardo, *Un marco (no global) para el estudio de las regiones culturales*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- Lienhard, Martín, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Ayacucho, 1985.
- Ojeda, Enrique, «Entrevista a Jorge Icaza», en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza. Con una entrevista a este escritor*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Osorio, Nelson, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*

- y *Culturales*, No. 2, Caracas, Departamento de Lengua y Literatura y Coordinación del Posgrado en Literatura de la Universidad Simón Bolívar, p. 95-104, 1993.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.
- Rincón, Carlos, «En el centro periférico de la literatura contemporánea», selección y prólogo de Gustavo Cobo Borda, *Gabriel García Márquez, Testimonios sobre su vida, Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1992.
- Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la subregión en América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, una sede nacional en Quito, Ecuador, una sede local en La Paz, Bolivia, y una oficina en Bogotá, Colombia.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en el Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la Ley de Educación Superior de 2000.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Serie Magíster

- 86** Rafael Centeno, PERSONAS GLBTT Y DERECHO DE FAMILIA
- 87** Martha Roríguez, NARRADORES ECUATORIANO DE LOS 50: poéticas para la lectura de modernidades periféricas
- 88** Jaime Luna, LAS INSTITUCIONES Y EL ROL DEL ESTADO EN LA ECONOMÍA: una mirada al caso Boliviano
- 89** Kristin VanderMolen, ¿ADAPTACIÓN O PRECARIZACIÓN? Los efectos del cambio climático en la producción agrícola de Cotacachi
- 90** Hugo Zumárraga, PLAGUICIDAS: VERDADES, EVIDENCIAS Y ALTERNATIVAS DE CAMBIO
- 91** Javier Prado M., EL MECANISMO DE SOLUCIÓN DE DIFERENCIAS DE LA OMC Y LA SUPRANACIONALIDAD
- 92** Elena Durán, LOS RECURSOS CONTENCIOSO ADMINISTRATIVOS EN EL ECUADOR
- 93** Inés del Pino M., LA CASA POPULAR DE QUITO: «otra» estética, «otra» vida
- 94** John Polga H., POLÍTICOS, MILITARES Y CIUDADANOS: un análisis de los caídas presidenciales en el Ecuador (1997-2005)
- 95** Santiago Cevallos, LAS ESTÉTICAS DE JORGE ICAZA Y PABLO PALACIO BAJO EL SIGNO DE LO BARROCO Y LO CINEMATOGRAFICO
- 96** Andrea Aguirre S., VIVIR EN LA FRACTURA: el castigo y las resistencias en la cárcel de mujeres
- 97** Juan Carlos M., EL PODER TRIBUTARIO MUNICIPAL EN EL ECUADOR
- 98** Esteban Donoso, JUSTICIA, VIGENCIA Y EFICACIA DEL RÉGIMEN INTERNACIONAL DE PATENTES DE INVENCION
- 99** Gabriel Many, FINANZAS, CULTURA Y PODER: microcrédito y cooperativas indígenas en Salasaca
- 100** David Guzmán J., NOVELA Y REGIÓN CULTURAL EN GARCÍA MÁRQUEZ, ARGUEDAS E ICAZA

Este libro aborda el conflicto entre tradición y modernidad. La discusión se reactualiza en torno a tres novelas que pueden considerarse representativas de la literatura andino-caribeña: *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza, y *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez.

¿Cómo ser «absolutamente moderno», como quería Rimbaud, sin convertirse en «pura copia de revista europea», como denominaba el escritor ecuatoriano Icaza a esos escritores que carecían de arraigo en su historia?

Las novelas que disecciona este ensayo son un territorio propicio para distinguir las fricciones entre lo nuevo y lo antiguo. El escritor peruano Arguedas plantea los roces entre oralidad y escritura; Icaza reinventa el monólogo interior y lo convierte en diálogo interior, y el colombiano García Márquez desafía las poderosas fuerzas de la nación moderna y de la economía transnacional mediante la preservación de la memoria rural.

El solo hecho de llamar *novelas* a estos textos significa reconocer su modernidad, pero esta investigación caracteriza en qué sentido esta modernidad es distinta del paradigma predominante. Esa diferencia se establece, según David Guzmán, por la situacionalidad, es decir, por las condiciones materiales de invención y de conflicto en las que ni la historia ni la modernidad son un valor absoluto sino relativo.



David Guzmán Játiva (Quito, 1980) es Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2003) y Magister en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito (2007), con estudios de periodismo en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Deusto (Bilbao, España). Es autor de las novelas breves Perro lógico (*El Conejo*, 2006) y Rodríguez, el unicornio (*Macshori Ruales*, 2010), y del ensayo Leopoldo Benites, vida y obra (Comisión de Conmemoraciones Cívicas, 2005). Ha sido profesor en la Universidad San Francisco de Quito y la Universidad Central del Ecuador, coordinador de la revista *Anaconda* y colaborador de la revista *Mundo Diners*.