

Universidad Andina Simón Bolívar

Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras

Contextos de oralidad

en los relatos de

bandidos:

Tauras en Manabí

Juan Vergara Alcívar

1996

INTRODUCCION

La República del Ecuador hacia mediados de la década de los 60 se caracterizaba por una estructura productiva de estrecha diversificación, un horizonte industrial limitado, mercado interno reducido y una actividad agropecuaria predominante.

Esta realidad económica e industrial imperante determinaba, consiguientemente, la configuración de un tipo de sociedad dependiente fundamentalmente de la agroexportación, especialmente del cacao, el café y el banano, y una incipiente comercialización del petróleo en bruto bajo relaciones de producción, cuyos salarios de los trabajadores ofrecían un nivel bajísimo frente a otros países de la periferia, ahondado esto con la utilización de mano de obra para la producción del azúcar y el cultivo del arroz con tecnologías deficientes.

Bajo estas circunstancias las clases subalternas, constituidas por campesinos asalariados agrícolas y por una población urbana mayoritariamente desocupada, presentaban un panorama de pobreza y abandono extremos, mientras la riqueza económica y predial se concentraba en un grupo minúsculo de terratenientes y políticos,

cuyos intereses negaban la necesidad de la educación, la salubridad y la comunicación a la población. Una época de convulsiones y desorientaciones políticas y sociales que sumían al Ecuador en el caos, la corruptela administrativa y el fanatismo político por espacio de cuarenta años, durante los cuales un caudillo llegó a ser elegido cinco veces presidente de la República, asimismo depuesto cuatro y enviado al exilio, lo que produjo una cadena de interinazgos en el poder entre 1934-1935, 1944-1947, 1952-1956, 1960-1961 y 1968-1972.

El espacio rural, especialmente, ostentaba en su cuerpo la huella del abandono, la explotación y la inseguridad producto de la indiferencia del poder institucional de turno y sus mecanismos de dominio, cuyos intereses se circunscribían en el bienestar de su clase privilegiada, que estigmatizaba a la provincia, como espacio jurisdiccional del país, bajo el signo de la marginalidad sin mayores decisiones en el proyecto nacional.

Surgen entonces respuestas antagónicas desde los elementos rurales de provincia que establece un encuentro oposicional entre la marginalidad y el poder-ley y, por ende, la relación dicotómica violación de la norma jurídica versus represión, traducida en un tipo de

violencia que amenazaba con escindir la estructura de la norma jurídica del Estado.

En la provincia de Manabí esta respuesta oposicional aparece como un mecanismo de defensa del espacio y los valores tradicionales de la provincia agredidos (marginalidad) por los instrumentos de la norma estatal (hegemonía) a través de la emergencia de grupos antagónicos moviéndose desde el campo a la ciudad y cuyas características ostentaban una rebeldía con matices de barbarie y primitivismo en su lucha por conservar su sistema tradicional, cuyo entorno se debatía en la sequía, la falta de trabajo y servicios y la función ejecutora de los bancos privados y públicos sobre las secas propiedades del campesino, el abuso del poder público y económico: el resultado, la emergencia de bandidos en los campos.

La tradición oral, en forma de relatos especialmente, conserva la memoria del surgimiento de estos grupos antagónicos, primero en espacios reducidos y familiares que luego fueron creciendo y constituyéndose en amenaza al poder gubernamental sobre sus representantes en los pueblos y capitales de provincia.

Con el nombre de Banda de Tauras se conoció al grupo de bandoleros compuesto por elementos rurales de Manabí. Su existencia arranca en los años precedentes a la década de los 40 a partir de situaciones de índole doméstico y su acción se proyecta, con alcances sociales, hasta fines de los 60, coincidente con el apogeo de la etapa política denominada "velasquismo" (1934-1972) con el Dr. José María Velasco Ibarra, a la cabeza. El líder o jefe más importante de la banda, don Pastor Ramón Tuárez Loo, de origen rural manabita (Los Laureles, parroquia Pueblo Nuevo, cantón Portoviejo) fue ajusticiado en el campo por el Batallón Febres Cordero, mecanismo defensivo y represivo de la norma, de ascendencia gubernamental. El grupo, como otros, desapareció a través de la persecución y el ajusticiamiento de la mayoría de sus miembros, mientras el resto se dispersó por la geografía del país.

La capacidad testimonial de la oralidad traduce en los relatos sobre los bandidos de Tauras una riqueza insospechada de elementos de la cotidianidad lingüística y conceptual de la comunidad rural de Manabí que, sometida al proceso de la escritura mediante la apropiación de sus elementos con posibilidades estilísticas para la escritura, puede producir una escritura artística con efectos de oralidad o la

producción de una literatura con impresiones de oralidad.

Tal proyecto de ficcionalización de lo oral, por el que se incorporan los elementos populares de las culturas tradicionales del orbe rural en la prosa artística, ha sido emprendida, sobresalientemente, por José María Arguedas, Joao Guimaraes Rosa, Augusto Roa Bastos y Juan Rulfo, escritores mayores de nuestra América Latina.

En el Ecuador este intento se ve reflejado en importantes producciones del cuento y la novela. *Tauras o muertos que están vivos*, *Se vende una ciudad*, de Horacio Hidrovo Peñaherrera, *Los designios*, de Luis Félix López, dentro de los predios de la novela manabita, *La historia de los Rengifo*, *La historia de Tauras*, Alberto Vélez, "*La Perdiz*" y *Te tengo pisado el poncho*, de Vicenta Zambrano Intriago, Juan Mendoza, Rosa Ela Vélez Palacios y Felicísimo Rodríguez, respectivamente, dentro del relato de raíz oral, constituyen, ficcional y socialmente, muestras de la incursión en el proyecto narrativo de ficcionalización de la comunidad oral popular, nuestro objeto esencial de estudio.

El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero, dedicado a la novela regional manabita a través de las que hemos citado, explora las diferentes formas de presencia de la oralidad en el discurso novelesco, insistiendo especialmente en los aspectos fonético, auditivo y sintáctico del lenguaje oral reflejado en la textura novelesca.

El capítulo segundo está dedicado al relato de raíz oral sobre personajes y acciones de la Banda de Tauras e incorpora en su análisis los cuatro relatos citados que pertenecen a incipientes narradores dentro del sistema escriturario. Esta circunstancia -la de incipientes escritores- otorga una hermosa candidez oral a sus relatos haciéndolos accesibles a un análisis dialectológico de la narración oral llevada a la escritura y la persistencia de la oralidad en la escritura. Al final, introducimos una propuesta de análisis del relato de raíz oral a partir de la perspectiva teórica de Maijail Bajtín, especialmente sobre la incidencia de la heteroglosia social y la estilización porodial en el relato.

Finalmente, el capítulo tercero aborda los aspectos orales de la comunidad rural relacionados con su visión del mundo, es decir, sus conceptos y percepciones, y su

incidencia en la vida sociocultural, reflejados y representados en la ficción a través de las narraciones escogidas.

No obstante las limitaciones del presente trabajo, aspiramos a que el esfuerzo realizado constituya un aporte a los estudios de los elementos de la oralidad rural como recursos estilísticos para la escritura artística en el Ecuador.

CAPITULO PRIMERO

TEXTURA ORAL DEL DISCURSO NOVELESCO

1. EL PROYECTO DE ESCRITURA ORAL

En el proyecto narrativo de ficcionalización de los recursos culturales de una comunidad predominantemente oral, el autor literario -para reconocerle el lugar de "oficio" a quien ejerce la práctica artística de la escritura y diferenciarlo, a la vez, del narrador oral-, echa mano de las diversas peculiaridades de la oralidad -no reproducidas de manera directa- para representarlas mediante una cuidadosa selección del mismo modo que una habilidosa elaboración lingüística y literaria.

A través de este proceso, en el que se apropian los elementos populares para la literatura, el autor logra, finalmente, producir una escritura con efectos de oralidad. No se trata de una transcripción exacta de recopilaciones orales, logradas a través de las más sofisticadas técnicas de la investigación de campo, sino de la aprehensión de los modos más sensibles de hablar y

de contar de los miembros de una comunidad oral.

En los textos de literatura tradicional occidentalizada -el caso de la novela romántica, cuya práctica se impone a partir de modelos introducidos desde la metrópolis europea y concebida, por tanto, desde esquemas mentales y formales del sistema escriturario- el discurso narrativo viene dado por la distribución del orden del esquema de la escritura, pero cuando se intenta introducir en la narración elementos ajenos a los considerados artísticos por el **stablishment** académico, como es el caso de los recursos de la oralidad, el discurso narrativo adquiere textura oral.

En *Tauras o muertos que están vivos*¹, de Horacio Hidrovo Peñaherrera, la narración se abre con la voz de un narrador al que podríamos llamar "letrado", dadas las características expresivas y sintácticas de su alocución. Sin embargo, la especie de crónica que constituye el primer capítulo en el que se rememoran "tiempos de un paraíso", para contextualizar acciones posteriores, va de la mano conductora de un narrador que luego se revela como palabra, como voz, es decir, que reproduce la imagen de un "escritor oral" como lo

¹.Horacio Hidrovo Peñaherrera,*Tauras o muertos que están vivos*,Portoviejo,Gregorio,1981.Para el presente estudio me remitiré a la edición que señalo.

concibe Martín Lienhard, en cuyo concepto:

... el lector del inicio de la novela lee el discurso (...) como si se tratara de un discurso narrativo tradicional que carece de interlocutor y que se supone, por convención, "escrito"; la irrupción de un interlocutor hace aparecer todo lo leído como "oral", como si el texto dijera al lector: "te equivocaste: estabas convencido de leer pero en realidad estabas escuchando" (...)².

La textura oral del discurso narrativo aparece entonces en la voz de un narrador, en principio y en apariencia tradicional, forjando un texto de estructura escritural que luego se nos revela en la imagen ilusoria de un narrador -"escritor oral"- con el apareamiento de un interlocutor.

En el caso que nos ocupa, la impresión inicial que la textura del discurso narrativo produce en el lector no es otra que la de una narración de corte tradicional. El narrador que, coincidentemente, se descubre más tarde como escritor en la obra, inicia su discurso narrativo en un tiempo ido utópico, sostenido durante el primer capítulo:

Eran otros caballos los que cruzaban las praderas de la Provincia de Las Azucenas. No eran ya los caballos de los conquistadores con sus trescientos años de sangre en las herraduras. Ahora nacían salvajes y puros [...] amigos del hombre, bebían agua en las

².Martín Lienhard,"El sustrato arcaico de Pedro Páramo:Quetzacoalt y Tlalolc" en: José Manuel López de Abiada (Ed.),*Homenaje a Gustavo Siebenmann*, Munich. Wilhelm Fink.1983.vol.I.p.477. Citado por Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas,Casa de Bello,1972,p.69.

mañanas, lamían la piel de los esteros, compartían los banquetes de la hierba.

[...] y el viento también era puro [...] venía desde el mar sin brújulas y sin nortes [...] El viento era vida, en sus alas jugaban las cometas [...] y los ríos eran vírgenes, en su piel se fabricaban los espejos de la aurora [...] Los ríos se metían en los surcos construidos por las manos campesinas y levantaban las semillas hasta la altura de las cosechas.[...] La lluvia no era un habitante permanente, pero cuando llegaba los hombres salían a su encuentro [...] y el mar era hermano mayor. También del mar vivían nuestros hombres, escarbaban su vientre, sacaban de sus profundas vitrinas los peces fugitivos[...] y el canto de los pájaros era la gran orquesta en los cuatro puntos cardinales [...] eran los mensajeros de la aurora. Conocían todas las distancias y en su gran travesía revisaban las ciudades desde las copas de los árboles [...] pero siempre estaban de regreso, porque la montaña era para ellos su gran nación [...] Los pájaros, el viento y a veces la lluvia, eran los gobernantes del espacio [...] Para esos hombres y esos pueblos nunca fueron necesarios los códigos, los tribunales de justicia o las cárceles [...].

Así era la vida en la maravillosa provincia de Las Azucenas, del país de los Barriles Oscuros [...] ... Había gobernado sin abrir las páginas de los códigos [...] En esa época las cárceles no funcionaban y las disputas entre los hombres se resolvían a través del diálogo [...] (cap.I-7-13).

Un mundo idílico que, como decíamos, constituye la contextualización geográfico-cultural de lo que vendrá después y que el narrador conduce hasta que, sorpresivamente, la irrupción de una voz distinta lo interpela y lo induce al diálogo:

Perdón señor escritor. Usted se ha apresurado a contar los acontecimientos, por lo tanto ha dejado archivado algunos hechos y sucesos fundamentales [...] Yo soy parte de esa larga y triste historia, una historia que no quiso ser historia [...] un campesino no hace historia en ninguna parte [...] **Le habla** uno de la banda de Tauras, de la ya famosa Escuela del Crimen, de los que diariamente ocupamos las páginas de la crónica roja, de los llamados culpables, de los hombres peligrosos para la sociedad y el orden público [...] Nací en 1920 y morí en 1962, mejor dicho me asesinaron [...] La llamada "Ley de Fuga" es algo como un fusilamiento, con la diferencia que en el fusilamiento a uno le disparan de frente [...] (cap.III-49-72).

El aparecimiento intempestivo de un interlocutor en el tercer capítulo sorprende al lector que, hasta el momento, conducía su atención en los parámetros de la lecto-escritura y debe entender que la iniciación del diálogo determina el espectro de la oralidad en la narración. Todo aquello que creyó leer realmente lo escuchaba, como plantea Lienhard, puesto que ahora se presenta "todo lo leído como oral".

El narrador -"escritor oral"- develado por un interlocutor que, desde ultratumba, se revela por este hecho como el propósito ficcional de convertir la escritura en oralidad. Esta textura oral manifiesta en el discurso narrativo se mantendrá hasta el final de la novela con el paulatino aparecimiento de voces del más allá (caps.III-IV-VIII), alternando en diálogo con el narrador-escritor, cuyo relato enfrenta espacios disímiles que introducen una serie de oposiciones, como oralidad/escritura, mundo idílico/mundo anti-idílico, mundo de las cosas -o de los vivos-/mundo de la nada -o de los muertos-, a los cuales dedicaremos nuestra atención más adelante.

La irrupción de Temístocles Moreira desde el más allá (cap. III, p.49) significa para el transcurso narrativo la iniciación del diálogo, sustentado en la

dicotomía terrenal/ultratumba entre el narrador, descubierto por su interlocutor como escritor en el texto, y el interlocutor mismo, un muerto, antaño miembro de la banda de Tauras, cuyos rasgos de oralidad se definen a partir de sus intervenciones habladas.

La repetición, la evocación, además del contexto de ruralidad, persistentes en el habla de ambos personajes confirman el rasgo de oralidad en la textura narrativa:

Eran...[...] Eran...[...] Eran...[...]
nacían salvajes y puros [...]
y los ríos eran vírgenes, en su piel se fabricaban las auroras (cap.I)
Dicen que el cholo Cusme y su mula despertaban los caminos (cap,IV-84)
Dicen que...[...] Dicen que ...[...] Dicen que ...[...] (cap.II-45)
Le habla uno de la banda de Tauras (cap.III-49)...Al comienzo como
todas las cosas sentí vergüenza, no crea Ud. que los que hemos
matado no sentimos remordimientos...(cap.III-51)
A mí me mataron un día antes que a mi compadre Temístocles...(cap.IV-
77).
Fuimos tantos los muertos por los lados cercanos a Aguas Limpias, que
hacía falta espacio para colocar las cruces (cap.VII-120)

Otros aspectos orales de la comunicación se ponen de manifiesto, especialmente relacionados con la percepción auditiva, donde los sonidos y hasta las "voces extrañas" parecen revelar su preeminencia sobre lo visual. El "duro galopar", los "sonidos desordenados", los "prolongados lamentos" y las "extrañas voces" del más allá rompiendo "las cortinas de la noche" o bordeando los esteros y los montes, logran registrar en la narración nuevos signos de oralidad:

Los caballos rompían con su duro galopar las cortinas de la noche (cap.II-40). Las piedras que arrastraba lentamente dejaban en el espacio sonidos desordenados, al mismo tiempo que el alma de Pastor Mieles empezaba a quejarse en prolongados lamentos. Más allá de la primera curva del estero una mula desordenaba la estatura de los montes. Era la mula del cholo Cusme que en el decir de la gente se la había dejado el diablo para sus correrías nocturnas. "Deben ser las doce porque ya cruzaron las mulas del Cholo Cusme". Era el nuevo reloj de la montaña (cap.III-83-84)...Más allá, el cañaverál se agrandaba junto a las retorcidas aguas del estero mientras un **concierto de voces extrañas** parecían acercarse...(cap.IV-77).

A veces una especie de negación, de actitud reticente en el discurso, tanto del narrador como del interlocutor, para concederle espacio a lo visual grafémico, confirma la constante dicotómica subyacente en el relato. El ejemplo que seleccionamos a continuación, donde la naturaleza, como en acto de liberación de su fuerza primitiva contenida, intenta borrar u ocultar la marca de la técnica de la escritura, alude nuevamente a la preeminencia de los aspectos de percepción auditiva sobre los visuales y, a su vez, reedita la oposición oralidad/escritura y ratifica, por otro lado, el afán de representación ficcional de lo oral:

La corriente del estero había torcido algo la cruz de palo. Casi no se podía leer el nombre escrito. [...] ya ve Ud. esta es mi tumba y esta es mi cruz. Ya casi no tiene señales porque el estero crece de repente y mueve el palo central (cap.IV,76-77).

En la novela *Taurus o muertos que están vivos* la

narración gira en torno al universo de la oralidad. Los personajes centrales muestran en todas sus intervenciones las características de ese espacio, incluso cuando sus papeles se invierten al trasponerse el narrador en interlocutor, y viceversa, a partir del tercer capítulo. En éste, una voz interlocutora interrumpe la del narrador inicial para conducir el relato de sus propios hechos, a veces en forma monológica, frecuentemente escindido por ligeras acotaciones del que en principio fuera el narrador. De esta manera el narrador inicial ahora se convierte en interlocutor. Lo mismo ocurre con las intervenciones del resto de personajes, pues aún aquellos momentos en que no se presentan dependientes de la voz de los narradores ejes se revelan como sujetos de oralidad, lo que determina para todo el orbe narrativo el predominio del diálogo como modalidad expresiva.

El contexto de oralidad de una comunidad oral no sólo se inscribe entre los reconocidos límites de la comunicación verbal oral, puesto que llega a abarcar otros espacios dentro de su ámbito, inherentes a las actividades diarias del hombre. Para Esteban Monsonyi, el fenómeno de "la oralidad, a pesar de su amplio margen de independencia, se inserta de manera directa e indirecta en la totalidad o casi totalidad de los hechos

humanos, con los cuales interactúa constantemente dando origen a una influencia mutua y creativa"³. Según está concepción la visión de la oralidad se amplía hasta asociarla con actividades como la música y el canto, con representaciones escénicas, con juegos y danzas, ceremonias y ritos sociales, con el trabajo colectivo y a veces individual, inclusive el descanso.

Cuando abordamos una nueva novela, *Se vende una ciudad*⁴, también de Horacio Hidrovo Peñaherrera, advertimos el silencio, como parte de la cotidianidad rural, que surge como un nuevo signo de la oralidad permeando el lenguaje del narrador. Este, sin acudir a representaciones de carácter metafórico, logra presentar el silencio como elemento constituyente del ambiente natural del mundo oral rural. El silencio, entonces, integra la armonía natural del campo, su ruptura significa el desajuste de esa armonía natural y el paso al desconcierto y al miedo.

La irrupción del Regimiento Negro a la Quebrada de

³.Esteban Monsonyi,"La oralidad" en *Oralidad.Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*,Quito,Abya-Yala,1990,p.7. Para Monsonyi,"La oralidad constituye un sistema de códigos y mensajes analíticamente separables de su contexto y dotados al menos de una autonomía relativa".

⁴.Horacio Hidrovo Peñaherrera,*Se vende una ciudad*,Portoviejo-Ecuador,Gregorio,1977.Para el presente estudio me remitiré a la edición que señalo.

Jaboncillo, para ajustar cuentas a bandidos, hiere el silencio habitual de la montaña y adviene otro tipo de silencio; éste "no era el silencio de la hora de la oración en que los campesinos se bañan en los esteros para después salir a los caminos a contar las aventuras de amor...[...] Era un silencio que traía miedo" (cap.IV.106).

Bajo las condiciones anotadas, los olores, los colores, los sonidos, etc., constituyen también representaciones de oralidad en una comunidad rural. En *Se vende una ciudad* el estallido de la pólvora de las armas del regimiento "ajusticiador", los destellos de la tarde, el aliento del viento, el olor a jerga sudada, el olor a estero, a cañaveral, a tierra húmeda, la espesura de la noche confluyen hacia el logro de un discurso narrativo con efectos de oralidad.

Del mismo modo, la modalidad expresiva del diálogo, sustentado por el campesino Virgilio Vera y su mujer Antonia, predomina en *Se vende una ciudad*, diálogo abierto y espontáneo, sin discursos interiores, en donde el habla rural pone el matiz radical de la oralidad: "Tu dirás desde cuando estoy pipona"/ "mismamente mujer" (cap.V-106).

La intervención de los personajes en franca identidad con el habla campesina de la región reproduce tonos, articulaciones y significados que las palabras tienen en la esfera de lo oral. Sin embargo, la existencia terrena de estos dialogantes establece diferencias con los diálogos de *Tauras o muertos que están vivos*, donde, como ya señalamos, la conversación discurre entre la voz de un personaje terrenal con otras voces provenientes del más allá.

La novela *Los designios*⁵, de Luis Félix López, incorpora los relatos de bandidos a través de la historia de **Refilón**⁶, un miembro de la banda de Tauras cuya vida "solía contarla él mismo" (cap.IV-34-49) desde la cárcel pública de Portoviejo, el penal Tomás Larrea. Tal hecho -el de contar él mismo su historia- introduce el elemento de oralidad a la esfera narrativa de la novela.

Una voz poderosa, cuya fuerza predomina sobre la del poder oficial, inscrita en la gendarmería que lo

⁵.Luis Félix López,*Los designios*,Guayaquil,Casa de la Cultura Ecuatoriana,Colec.Letras del Ecuador,Vols. 80-81,t.I-II,1987.Hay una nueva edición,Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana,1994, cuyas "correcciones" no tocan los espacios de nuestro interés en la novela. Nosotros nos remitiremos a la edición de 1987.

⁶.El autor lo escribe con negritas en la edición a la que nos remitimos.

respeto, pero que sin embargo contrasta paradójicamente con la estructura física de su cuerpo: "Jefe de la celda C, un enclenque y semituberculoso destajero apodado **Refilón**, a quien muchas veces tuvieron que atar a los barrotes cuando era presa de las convulsiones epilépticas" (cap.IV-43-44). La voz de **Refilón** pone la nota esencial de la oralidad en su corta historia estructurada bajo su propia narración oral directa:

Soy de Miguelillo.[...] de la tierra de don Pastor Tuárez, donde no hay policía que entre (44) [...] Le mandé a decir al doctor que si no me saca me fugo del penal para buscarlo y arreglar cuentas (46) [...] Anda a decirle a tu jefe que con las orinas voy a hacer aguardiente (47) (en la cárcel).⁷

El "soy de Miguelillo" es una voz portentosa con cualidades fónicas sorprendentes, propias de la oralidad que, por lo mismo, al emerger de la escritura a través del acto de la lectura, produce efectos auditivos en el lector.

Refilón confía en la potencialidad de su voz, es decir, en su oralidad; por eso no escribe, él manda a decir o dice simplemente, como si una voluntad natural nacida de su interior le incitara a la negación del mensaje escrito. Así el texto insiste en la oposición oral/escrito y, por consiguiente, desdeña los aspectos

⁷.El subrayado es mío.

visuales y espaciales propios del sistema grafémico.

Refilón es el personaje que ante el hecho de contar su historia "él mismo", se relaciona directamente con el orbe de la oralidad. Su discurso, impregnado de violencia y de coraje, introduce una suerte de diálogo marcado por las mínimas intervenciones de interlocutores anónimos, compañeros de celda que, a través preguntas y repreguntas, contribuyen a desenvolver el hilo narrativo de la historia y, sobre todo, a producir un efecto de oralidad en la narración escrita.

Cómo se enganchó con don Pastor?
Por qué lo tienen preso?
Por eso nomás?
Y cuando lo saca don Pastor?
Y el juez, qué dice? (cap.IV-45-46)

Las observaciones que, hasta el momento, nos ha permitido el análisis de las tres novelas en cuanto a los aspectos de oralidad, representados en la narración escrita con efectos orales, lo que hemos llamado textura oral del discurso novelesco, están de acuerdo con la opinión de Walter Ong sobre las características de una cultura oral.

Para Ong⁸, los rasgos de una cultura oral

⁸.Walter Ong,"Algunas psicodinámicas de la oralidad",*Oralidad y escritura.Tecnologías de la palabra*,Trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica,1987,pp.38-80.

tradicional se definen a partir de una interacción directa, cara a cara, de la comunicación, caracterizada por el diálogo como modalidad predominante en la vida cotidiana, al que se suman componentes no verbales de la expresión como gestos, mímicas, miradas, indicaciones, demostraciones prácticas, así como también otros elementos del contexto físico y cultural convivenciados.

En este hecho de comunicación, Ong confiere primordial importancia a la palabra hablada, puesto que, "las palabras son acontecimientos, hechos [...] no tienen presencia visual aunque los objetos que representan sean visuales", por lo que "las palabras son sonidos". Así, incorpora al sonido dentro de los elementos característicos de la comunicación oral.⁹

Ante la ausencia de un texto, al que el hablante y receptor puedan recurrir en caso de interferencias o dificultades en el normal desenvolvimiento del acto de la comunicación, en una cultura predominantemente oral la expresión se vuelve, con mucha frecuencia, repetitiva y redundante. Son estos recursos reiterativos y abundantes a los que el hablante tiene que echar mano

⁹.Para Ong (1987,38) "En una cultura oral primaria, la expresión 'consultar un escrito' es una frase sin sentido: no tendría ningún significado concebible. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen presencia visual..."

para conducir y armonizar su discurso. La selección de algunos trozos en nuestro análisis ha confirmado este carácter, como recursos orales ficcionalizados en la escritura.

La palabra en una comunicación oral tiene valor documental al punto que su preeminencia sobre lo escrito se manifiesta radicalmente. Ya observamos el caso de **Refilón**, en *Los designios*, personaje cuya mente funciona dentro de los predios de lo oral. El, moviéndose en un espacio donde las situaciones se resuelven sólo a través del sistema grafémico, insiste en su oralidad como su único medio válido de hacer prevalecer sus derechos, de auto-reconocerse; incluso advertimos una especie de reto, de desafío de su oralidad hacia lo escrito. Por eso, él -que pertenece al orbe de lo oral- canaliza, a través de este canon, su mensaje hacia un régimen escrito, representado por los jueces y los abogados y, por ende, la ley.

La circunstancia descrita nos remite a otros aspectos señalados por Ong, que tienen relación, por una parte, con la preeminencia de lo oral-auditivo, de la oralidad sobre lo visual-táctil de la escritura. En este fenómeno se ponen en juego las cualidades de percepción humanas; mientras en el primer caso la palabra, a través

de la interacción directa, tiende a establecer relaciones y a unir a los elementos en el acto comunicativo, incluso a crear lazos de mutua identidad, en el segundo caso tiende a separar tales elementos.

La palabra oral, entonces, se nos presenta con un poder de convocatoria y aglutinamiento que la escritura no alcanza. Esto es comprensible si pensamos que la palabra oral es el medio de comunicación directa, cara a cara, en la que, además del sonido, participan otros elementos de orden físico -como el gesto- y subjetivo que otorgan interés y emotividad a la comunicación, por tanto, un medio de conglomeración humana. Este carácter directo de la comunicación oral pone de relieve, asimismo, la preeminencia de los aspectos perceptivos auditivos sobre los visuales en la esfera de lo oral.¹⁰

Por otra parte -para seguir la propuesta de Ong respecto de la capacidad de confrontación de lo oral-, la preeminencia de los aspectos perceptivos auditivos sobre los visuales nos remite a lo que el mismo Ong denomina "persistencia de la oralidad", es decir, el

¹⁰.Ibid.75-76:"La vista aísla: el sonido une.Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente"[...] "En su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores concientes, como personas: la palabra hablada hace que los seres formen grupos estrechamente unidos".

gran poder de resistencia que la oralidad muestra frente a la fuerza avasalladora del sistema escriturario. Según él, aún hoy podemos encontrar rasgos de oralidad como "residuos" o vestigios.¹¹ Tales residuos se mantienen activos en comunidades que han llegado a asumir la escritura, pero que utilizan la oralidad en sus actividades cotidianas, mientras la escritura tiene una función más bien ligada a los aspectos oficiales.

La utilización de estos recursos de la oralidad tradicional en los esfuerzos escriturarios de la narración, en las novelas que hemos atendido, contribuye evidentemente al logro de una narración cuya textura alcanza fuertes indicios de oralidad en su discurso, una impresión de oralidad en el texto escrito.

2.LA VOCES NARRATIVAS

La narración es el hecho de narrar en sí mismo, es decir, el acto de enunciación narrativa que produce el relato, a decir de Gerard Genette (*Figures III*, París, 1992). El concepto de Genette nos parece pertinente, por su dimensión específica y técnica, cuando abordemos las novelas que nos ocupan, ahora desde

¹¹.Walter Ong, *Orality and Literacy*,(115-116),Citado por Carlos Pacheco, *La comarca oral*, 1992,p.36.

la óptica de sus voces narrativas, para determinar sus modalidades básicas de narración.

Dicho acto de enunciación narrativa, al que alude el concepto, surge precisamente de la "voz" del narrador en la instancia narrativa. De ahí que, frecuentemente, aparezca en los textos una especie de doble narración: una, la de un narrador que cuenta la historia de un determinado personaje y, otra, en la que el mismo personaje cuenta su historia a otros.¹²

Tal bifurcación narrativa ocurre, por ejemplo, en *Tauras o muertos que están vivos*: el narrador, fuera de la historia, inicia contando (la), sin embargo es interrumpido a partir del capítulo tercero cuando aparece un nuevo tipo de narrador -o narradores- que cuenta (n) a su vez sus propias historias:

Cristódulo Morales era el gobernador de la provincia de Las Azucenas. Eran los tiempos en que en el país de Los Barriles Oscuros, sólo habían dos partidos: Los Azules y Los Rojos. Morales había gobernado los últimos cuatro años sin abrir las páginas de los códigos ("Tiempos de un paraíso":I-13).

Recién entraba a los catorce años cuando "La Ardilla" me clavó los ojos. No fue más Señor. Me esperó un día en el estero y me dijo que me fuera con él. Mi padre le decía a mi madre que a las hijas mujeres hay que hacerlas bañar en el estero antes del desayuno y después darles limonada cargada. De esa manera se les quita a las muchachas la calentazón. Pero a mi de nada me valió. "La Ardilla" desde que me clavó la mirada me hizo suya...("Relatos de

¹².Esto ya ha sido observado en la épica clásica griega; por ejemplo, en el caso de *La odisea*: una donde Homero cuenta la historia de Ulises, y otra, el mismo Ulises que cuenta sus aventuras a los feacios.

suya...("Relatos de Encarnación":IX-133).

La selección de estos textos nos son propicios para ilustrar las modalidades de narración más frecuentes en *Tauras o muertos que están vivos*.

Encontramos, por una parte, una narración en tercera persona inscrita en la voz de un narrador que introduce la historia. Este al revelarse posteriormente como escritor en el transcurso narrativo, asume características de interlocutor frente a la irrupción de una voz extraña -de ultratumba- que lo interpela, lo absorbe y lo incorpora a su discurso.

El diálogo ocurre entonces por efectos de la inversión y encontramos, de pronto, a un narrador trastocado en interlocutor que alimenta las narraciones cautivantes de las voces de ultratumba:

Dicen que Ud. pena y que su lamento viaja con las aguas del estero[...]
Dicen y dicen muchas cosas, que hasta arma escándalos con las otras ánimas.
Seguiré penando hasta que me saquen de aquí [...] Pero bien, mejor siéntese, póngase cómodo como decimos la gente del campo. Ahora escuche lo que voy a relatar [...] ("Lamento de los barrancos":IV-72-73).

Por otra parte, la modalidad de narración en primera persona se nos presenta como un discurso narrativo dirigido hacia un destinatario. Este

destinatario es un oyente que en el texto asume dos formas: En "Relatos de Encarnación" (IX-131-136) es un oyente implícito, por lo que no provoca el diálogo abierto, pero que es perceptible a través de la expresión y el tono que emplea la narradora.

En "Lamento de los barrancos" (VII-113-122) el destinatario es un oyente activo, presencial, que participa abiertamente en el progreso de la narración, lo que genera el diálogo. En ambos casos las acciones que se narran han ocurrido en el pasado y los narradores las cuentan posteriormente.

Los signos de oralidad son evidentes en los ejemplos señalados. En el ámbito de la comunicación oral la narración puede correr de la mano de un narrador en primera persona. Unas veces, la narración, en la voz de quien relata, puede aparecer como una especie de "informe confidencial oral" sobre lo que le ha ocurrido en el pasado -aún en el presente- dirigido a un interlocutor, cuya presencia, aunque anónima, esta implícita en el tono coloquial y escueto del hablante. "Los relatos de Encarnación" a que nos hemos referido confirman nuestra apreciación al respecto.

Dentro de este espacio, es decir, de la utilización

de la primera persona en la comunicación oral, la narración, otras veces, puede asumir características de un verdadero diálogo abierto, donde el oyente-interlocutor estimula la esencia narrativa de la voz relatora a partir de su interés manifiesto en su gestualidad o de sutiles intervenciones verbales. Ocurre el diálogo que, como sabemos, es el rasgo peculiar de la oralidad. "Lamento de los barrancos" de hecho es un capítulo que nos ilustra claramente lo observado.

Con matices monológicos, un nuevo tipo de narración en primera persona, más bien como una variación, aparece en *Taurus o muertos que están vivos*, especialmente en el capítulo denominado "Relatos de Encarnación". Esta modalidad, en realidad, es una estrategia narrativa oral para la que Angel Rama utiliza el término *monodiálogo*¹³, definido por él, a partir de Robert Schuarz¹⁴, como "habla que nace de un interlocutor que la promueve"¹⁵, y

¹³.Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, pp.46-48.

¹⁴.Carlos Pacheco (1992-106) resume el atisbo del monodiálogo así: "Ya en 1965, el crítico brasileño Robert Schuarz había llamado la atención sobre este rasgo fundamental e innovador de la novela, calificando al discurso riobaldino (se refiere al personaje Riobaldo de *Gran Sertón: Veredas*, novela de Joao Guimaraes Rosa) que la constituye enteramente de 'diálogo pela metade', de 'monólogo inserto en situacao dialógica'. Unas dos décadas más tarde, Angel Rama, en su obra germinal *Transculturación narrativa en América Latina*, sugiere para esta peculiar modalidad ficcionnal el acertado término de *monodiálogo*".

¹⁵.Loc.cit. 46.

utilizada por los escritores que el mismo Rama denominó *transculturadores*, siguiendo la propuesta del cubano Fernando Ortíz.¹⁶

El monodílogo puede aparecer, en una rápida mirada, como un monólogo en el que se intuye un interlocutor cuya presencia está latente, es decir, es indirecta, implícita, perceptible a través del tono y la expresión coloquial del narrador, que se dirige a un narratario casi ausente, pero conocido. La función de este narratario -interlocutor, destinatario- es determinante en el empuje expositivo del hablante que "reporta" vivencias propias o de la comunidad, puesto que su existencia implícita incita la narración del hablante, pero ante cuya falta no se estructuraría. Leamos lo que dice Rama al respecto:

¹⁶.El término *acculturación* venía siendo utilizado para definir las relaciones conflictivas del colonialismo europeo, especialmente inglés, en América, el que fue cuestionado por la antropología latinoamericana. Fernando Ortíz, en 1940, propuso entonces sustituirlo por el de *transculturación* como "forma de entender mejor las diferentes facetas del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *acculturación*, sino que el proceso implica también la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuestros fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Fernando Ortíz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p.86).

Rama define la *transculturación* como un proceso de interacción cultural presente en una serie variada y numerosa de manifestaciones, no sólo en el ámbito artístico o literario sino en todas las facetas de la actividad cultural.

Este interlocutor que nunca habla, pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora, que conocemos a través de las formas del "reportaje" para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral [...] es por lo tanto el esfuerzo por construir una totalidad dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural, pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador. Este mismo es transculturado, pues para realizarse apela en primer término a una manifestación tradicional, el discursos hablado, extendiéndolo homogéneamente a todo el relato"¹⁷

Rama pone énfasis en el carácter ilustrado y de procedencia citadina del interlocutor que "nunca habla", pero cuya función "unifica" y "cataliza" el discurso del narrador, convertido en una especie de antropólogo que investiga la comunidad de predominio oral, pero que al mismo tiempo alcanza la significación de elemento "modernizador" en su influencia sobre espacios rurales aislados, en cierta forma. Sin embargo, el hecho de que este narratorio ilustrado nunca hable, reproduce la idea, como lo ha anotado Carlos Pacheco, de una voluntad marginativa hacia él, puesto que en el acto de "postergación y rebajamiento" hay la intención de "silenciarlo sistemáticamente", "descentrarlo", desplazarlo "a la condición marginal de otro"; "para dar primacía al discurso popular" (1992,106-107), como recurso utilizado estilísticamente mediante la estrategia narrativa del monodiálogo.

¹⁷.Loc. cit. 46-48.

La modalidad narrativa de "Relatos de Encarnación", en *Tauras o muertos que están vivos*, se asimila perfectamente a las características planteadas para el monodiálogo. El narratario ilustrado sin nombre, pero presente implícitamente (en principio narrador "letrado" como habíamos dicho, más tarde develado como escritor en el capítulo tercero por la irrupción de una voz de ultratumba y desde entonces interlocutor), no participa verbalmente en la evolución narrativa de Encarnación que cuenta su historia, como una de las mujeres del bandido "La Ardilla", a un oyente, al parecer conocido, en una especie de monólogo.

La presencia del oyente, es decir, del narratario, es perceptible por la expresión y el tono conversacional que asume Encarnación. Además del efecto de oralidad que la exposición escrita de la narradora produce en el lector, puesto que su voz parece emerger del texto escrito materializada en sonido, ella se dirige a su interlocutor a través de frecuentes "Sepa Ud.", "Ud. debe de creerlo", "como lo ve Ud.", "ya ve Ud."; expresiones que revelan tácitamente la existencia de un interlocutor que, además de conocido, está frente a ella, pero que no habla¹⁸. Encarnación necesita de este

¹⁸.La misma observación ha sido hecha por Carlos Pacheco (1992) sobre el monodiálogo de Riobaldo en *Gran Sertón:Veredas*, de Guimarães Rosa, donde "Ese otro, ese Ud. al que Riobaldo no deja de aludir, puede legítimamente ser imaginado, a partir del texto, como una etnólogo que encuentra en el ex-

interlocutor sin materialización de voz para estructurar su discurso.

En esta relación disímil del narrador y el narratario, el segundo queda relegado a un segundo plano -aún en su imprescindible presencia para la conformación de la narración- puesto que la voz de la relatora demanda una atención despierta, pero de casi impavidez física, que lo reduce "a la condición marginal de otro".

Tal postergación -del interlocutor- introduce de hecho la relación dicotómica del espacio rural con el urbano (tradición/modernización) y por ende la clásica oposición oralidad/escritura, en donde la "voz" popular u oralidad logra permanecer distante de cualquier efecto contaminante del código escritural inmerso en la mente grafémica del interlocutor: *una impresión de otredad* en el lector.

Esta relación dicotómica de la pareja interactuante es, sin embargo, fundamental para el establecimiento de un espacio donde la interacción pueda desarrollarse sin

ex-jefe jagunco, con toda su rica experiencia, su memoria prodigiosa, su potencia reflexiva, un informante de primera. Es cierto que ese etnólogo aporta la motivación (su pesquisa) y el marco de referencia (la entrevista) sobre los que se estructura el texto en tanto novela. Sin embargo, esa labor inductora y conductora del supuesto diálogo la realiza el investigador desde una respetuosa fantasmalidad, desde una casi ausencia".(108).

dificultades. El relato de Encarnación, que recuerda a su hombre ya muerto, avanza bajo el soporte de expresiones reiterativas que aluden a su interlocutor y confirman su necesidad de saberse dueña de la atención y la comprensión, aún de la aceptación del otro:

Al comienzo " La Ardilla" era buena gente, **Ud. debe creerlo [...]** Sepa **Ud.** que nunca lo dejé de querer y cuando lo mataron me aguanté el llanto. Desde entonces ando de duelo **como Ud. lo ve** y me parece que lo veo por las mañanas en el matorral o en el estero subiendo agua en el bototo. Pero me dejó un lindo recuerdo **ya ve Ud.** a ese mocetón que ya mismo me alcanza. Igualito al padre cuando corre por los matorrales. **Ahora que Ud.** ha venido lo iré a visitar, le llevaré flores moradas...[...] **No crea Ud.** que le tengo miedo.[...] **y créamelo Ud.** que nunca lo cambié ni con el pensamiento. (134-136).

Encarnación deja entrever en su discurso algún grado de confianza y simpatía, incluso de amistad, para con su interlocutor, lo que es importante si quisiéramos significar en ello una apertura hacia la formalización del diálogo intercultural sustentado entre mundos de códigos opuestos, caracterizados aquí por la oralidad y la escritura, es decir, un *diálogo de otredades* basado en la diversidad.

Como se dijo antes, en la comunicación oral la narración también puede cumplirse en tercera persona y ha sido muy utilizada en el proyecto de ficcionalización de los recursos orales populares. El narrador oral popular, durante el acto de contar, lo hace ante una

determinada audiencia, individual o colectiva, asumiendo diversos comportamientos respecto de la historia que cuenta, de sí mismo y de su audiencia.

El comportamiento del narrador, entonces, es determinante en el tipo de narración que presente un texto. A veces el narrador en tercera persona cuenta la historia alejándose de ella. Cuenta de él, de ella o de ellos sin inmiscuirse como personaje ejecutante de acciones, es decir, no forma parte de la esencia argumental. Sin embargo, es posible encontrar alguna participación de él en la historia en forma de comentario acerca de la acción pero sin alcanzar el nivel de personaje.

Otras veces, el narrador puede asumir una especie de actitud alternante, aún ambivalente. En las primera y tercera personas del singular y del plural cuenta la historia introduciéndose como personaje en ella, o bien alejándose, a momentos, fuera de lo que cuenta. Aparece entonces, una narración mixta, en la que alternan, con mucha frecuencia, elementos de primera y tercera personas.

Para la escritura artística, la crítica literaria ha denominado como *narración extradiegética* a aquella

donde el narrador se ubica fuera de la historia, es decir, el narrador cuenta su historia sin introducirse como personaje en ella; entonces su discurso se desenvuelve en las terceras personas, ya del singular ya del plural. Pero es posible, como decíamos, que el narrador tenga alguna participación dentro de la historia, sin volverse personaje. Tal intervención asume únicamente la forma de un comentario sobre la acción que cuenta, en cuyo caso estaremos frente a un narrador con *función ideológica*.

Otra es la *narración intradiegetica*, en la que su narrador se sitúa dentro de la historia, es decir actúa como personaje; su discurso, entonces, se desenvuelve en las primeras personas, algunas veces dirigiendo su relato sobre sí mismo o sobre la parte que él ha tenido en la historia. Se presenta ahora un narrador con *función testimonial*¹⁹

En la ciudad de Los Naranjos, un hombre fue encontrado muerto dentro de un cajón que servía para transportar pescado; en Las Piedras, sitio cercano a Los Ceibos, Mariano Pisco asesinó a seis personas en la misma noche; en el centro de Los Ceibos fue encontrado

¹⁹.Genette postula algunas funciones del narrador: "*La función de dirección*, cuando el narrador se refiere al texto, a su organización interna, *la función de comunicación*, cuando surge la orientación hacia el lector, *la función de testimonio* es el narrador que relata sobre sí mismo o sobre lo que ha tenido que ver en la historia que cuenta, *la función ideológica*, la participación del narrador en la historia asume la forma de un comentario acerca de la acción". Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel S.A. 1991, p.421).

encontrado muerto a puñaladas Sergio Ramirez, que años atrás
había formado parte de una famosa banda de asaltantes.[...].
Que venga el Regimiento a salvarnos!
Hay que salvar a las familias de Las Azucenas!
No hay hambre en el campo, hay delincuencia!(*Se vende una ciudad,V-44*)

El narrador externo, desde su anonimato, pone distancia con la acción representada, a través de una especie de reportaje, sin introducirse en la historia. Su participación en el argumento apenas se vislumbra por medio de la estrategia ideológica del comentario, realizada mediante una especie de transferencia, en la que se vale de voces anónimas que interpretan su posición personal-ideológica frente a la actitud de ciertos sectores interesados (las fuerzas económicas de Los Ceibos) respecto de la violencia incurrida en el discurso.

En el trozo que seleccionamos a continuación, el comentario de la "función ideológica" se muestra sin la utilización de portavoces para revelar el pensamiento o convicción personal del narrador. Esto ocurre aquí como una forma de conclusión o reflexión sobre el hecho de la cruel "operación" llevada a cabo por el "Regimiento Negro" sobre los campesinos en su labor de ajusticiamiento de bandidos:

La operación fue rápida, caseríos enteros cayeron en la redada. Culpables e inocentes, hombres que sembraban la tierra y que amaban las mañanas. Cayeron una noche sin testigos, a lo mejor con una canción guardada en el pecho.(*Se vende una ciudad,V-161*).

161).

En *Tauras o muertos que están vivos*, un "yo narrador" presente en la historia introduce la narración intradiegética. Mediante su intervención, en principio ausente, este narrador asume una "función de testimonio" dentro de la narración al dejar entrever su participación en la historia que cuenta:

El guía se acercó con prudencia hacia donde se encontraba la cruz, luego iniciaron un breve diálogo que se hizo imperceptible por el lamento del viento que parecía circular en el cañaveral. Sólo **escuché** cuando Pastor Mieles le dijo: Salude a mi compadre. (IV-76).

Es importante anotar que, para ambos casos, la narración arranca en tercera persona, es decir, el narrador inicia su relato hablando de él o de ellos; su inmersión se produce posteriormente, ya a través del comentario: narración extradiegética con narrador en "función ideológica", ya a través de su participación como personaje en la historia: narración intradiegética con un "yo narrador" en "función de testimonio".

Tales actitudes narrativas son asumidas frecuentemente en la narración oral. Los narradores alimentan la atención de su audiencia contando sus propios hechos o los de la comunidad a que pertenecen. Dependiendo de su participación o no en la historia que

narran, su comportamiento se manifiesta en la utilización de las personas gramaticales. Así, unas veces el narrador testimonia eventos en los que ha participado, otras veces rememora historias de las que ha sido testigo o le viene de la tradición.

La modalidad narrativa del diálogo es la más frecuente en las novelas que nos ocupan, por tanto predomina sobre los demás modos narrativos. El diálogo como discurso que pone énfasis tanto en el hablante como en el interlocutor se inscribe dentro de los cánones de la comunicación oral; de allí su fuente como estrategia de ficcionalización de lo oral. Pero es posible observar en las novelas dos variedades, determinadas por la perspectiva cultural de los interlocutores.

Los designios en la historia de **Refilón** muestra un diálogo cuyos copartícipes pertenecen a un mismo estrato y circunstancia cultural. Los dos elementos, a lo sumo semianalfabetos, formalizan su diálogo en un contexto cultural de igual a igual, aunque la voz mandante, por razones de prestigio y de poder, sea impuesta por el bandido **Refilón** en la celda C del penal Tomás Larrea, de Portoviejo. Situación similar ocurre en el diálogo de los esposos campesinos Virgilio Vera y su mujer Antonia, sostenido durante los instantes de terror en que el

"Regimiento Negro", desde el monte contiguo a la casa, le ordena al hombre que se entregue a la "justicia" en *Se vende una ciudad*.

En ambos casos el lenguaje característico, el tono y la gestualidad propios de sus contextos, emergen del texto escrito como signos evidentes de la oralidad:

- Soy de Miguelillo
- De la tierra de los machos!
- Así es, de la tierra de don Pastor Tuárez, donde no hay policía que entre.
- Ud. nació allá?
- Si, a mi papá no lo conocí, lo mató la caballería.
- Pero Ud. se entiende con la policía!
- Cosas del contrabando.
- Ja...! Ja...! Ja...!(*Los designios*,44).

- Ya ves Virgilio, de nuevo esas metrallas que hacen dar escalofríos. Es que me asustan!
- Te has vuelto mujer flojisísima en los últimos tiempos.
- Tu dirás desde cuando estoy pipona.
- Mismamente mujer.
- Es que dicen las comadronas que cuando uno se asusta el muchacho sale enfermo. Los mellizos de la Ramona Giler nacieron feisisísimos. Dicen que son hijos del diablo.(*Se vende una ciudad*,182).

Otra variación del diálogo emerge desde interlocutores pertenecientes a un mismo orbe cultural sustentado en la violencia generada a partir del poder hegemónico sobre la marginalidad rural. El discurso del poder se revela en este diálogo en el que sus representantes, miembros del Regimiento Negro, traducen la imposición de un sistema cultural dominante sobre un subalterno.

La confrontación de dos tipos de poder (hegemónico/marginal) se intuye a través del coloquio que, por otra parte, introduce la posibilidad dicotómica oralidad/escritura en el texto, si consideramos que el espacio donde se aplica el sistema represivo -de procedencia cultural grafémica- es precisamente un espacio rural de predominio oral. El diálogo entre el nuevo intendente de la provincia de Las Azucenas, Pedro Warren, y su guardaespaldas, Manuel Sabando, en *Tauras o muertos que están vivos*, confirman lo dicho:

- Es importante que tu sepas algunas cosas de tu oficio[...]
- Comprendo don Pedro, comprendo.
- Una bala puede herir o matar, un garrote también[...] no a todos hay que matar[...] es importante conocer las partes vitales de nuestro organismo.
- Jamás había visto ese tipo de garrote.
- El caucho impide que queden huellas en la piel. Por supuesto hay que saber usar bien este garrote, porque cuando se le va la mano no hay cristiano que resista[...].
- Es Ud. un buen maestro don Pedro. Me preocupa saber ahora cuales son sus enemigos.
- No los tengo ahora, pero los tendré. De seguro que los tendré. La violencia trae violencia y la emplearé para formar el partido del gobierno. Gobernaremos este país por lo menos cincuenta años.(II-27-29).

3.EL LENGUAJE ORAL POPULAR COMO OBJETO DE FICCION

Representar la voz y la perspectiva de la comunidad oral popular en la escritura artística, es un objetivo en cuyo logro se precisa un trabajo de cuidadosa selección, depuración y elaboración del material a

ficcionalizar. No se trata de una traslación al texto de las típicas formas de expresión orales populares con fines testimoniales sobre la realidad lingüística rural, sino la aprehensión de los modos más sensibles de tales formas, para que luego de someterlas a una reelaboración sin perder el candor de su naturaleza -pero tampoco representar el exacto testimonio lingüístico de su fuente- cumplan una función estilística de efecto oral en la escritura.

Constituye ésta una tarea de representación ficcional de las culturas rurales tradicionales que en la narrativa latinoamericana han incursionado pocos autores. José María Arguedas, Juan Rulfo, Joao Guimaraes Rosa, Augusto Roa Bastos y, en menor escala Gabriel García Márquez, son novelistas que han emprendido con gran acierto tal proyecto.

Este intento por ficcionalizar el lenguaje popular se apoya, como ya adelantamos, en la apropiación del lenguaje o las formas típicas de expresión coloquiales de las zonas rurales, preferentemente, para representarlas -no trasladarlas- en la escritura a través de un trabajo de selección y reelaboración de sus posibilidades estilísticas en la narración escrita, de manera que ofrezcan y/o produzcan una impresión de

oralidad en el lector sin que hayan perdido la totalidad de su carácter oral original.

En la cultura predominantemente oral "Uno sabe lo que puede recordar", dice Ong²⁰, pero en este "recordar" tiene gran trascendencia el sonido y la memoria. La memoria logra la preservación de un conocimiento (el saber ligado a la memoria) a través del lenguaje hablado, cuyo soporte material involucra al sonido. De esta manera sonido y sentido constituyen una unidad significativa que posibilita la comprensión y explicación de la realidad oral. De ahí las razones para la recurrencia a tales recursos fonéticos en el proyecto por ficcionalizar la cultura oral.

Desde esta óptica intentaremos un acercamiento a las novelas que hemos venido estudiando en consideración especial a la significación que alcanzan las repeticiones y sus posibilidades en el texto, dentro de su objeto ficcional.

La clasificación tradicional de las figuras literarias, dentro de la escala de la repetición, propone la aliteración como:

²⁰.Op.cit. 40.

Figura retórica de tipo morfológico que consiste en la repetición de sonidos semejantes -con frecuencia consonánticas, alguna vez silábicas- al comienzo de dos o más palabras en el interior de ellas[...]. El efecto de paralelismo fónico que se deriva de la aliteración puede tener efecto sobre el significado, bien por reproducción alusiva de un sonido ("En el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba", Garcilazo), bien subrayar las relaciones entre palabras ("Pienso en el parco cielo puritano", Borges) o para efectos de musicalización ("Claros horas de la mañana/ en que mil clarines de oro/ dicen la divina Diana:/ Salve al celeste sol sonoro!", R. Darío)²¹

Las figuras literarias son entendidas como formas expresivas poéticas, es decir, de desviación con respecto al lenguaje normal, sin embargo son abundantes también en la lengua usual, lo que hace aparecer tal desviación como absolutamente normal.²²

La referencia es importante en nuestro objeto, por cuanto nos permite establecer lazos entre un concepto de cuño académico y la lengua usual. En ambos casos la recurrencia a las figuras no es un fenómeno por demás extraordinario, pero nos ilustra las posibilidades de la lengua hablada como materia prima para la estilización o ficcionalización.

La impresión del lenguaje oral en *Se vende una ciudad*, por ejemplo, esta lograda a través de vibraciones de sonidos mediante la repetición de

²¹.Angelo Marchese y Joaquín Forradellas,*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*,Barcelona,Ariel S.A.1991,pp.21-22.

²².Ibid.164.

consonantes insertas en sílabas seguidas de vocales que producen la aliteración.

Tanto mi padre como mi madre eran del monte, de adentro (102).

o estas de construcción vocálicas:

De tanto tiroteo creo...(104).

Parecía que oía golpear en los días...(108).

En Tauras o muertos que están vivos:

Yo soy parte de esta larga y triste historia, una historia que no quiso ser historia...(49).

Sabía que me iban a matar. No me quedó la menor duda después que un oficial me dijo que bebiera para que muera con la barriga llena de whisky.(58).

...Aplacé el asesinato, sencillamente no quería asesinar a Seferino Cedeño...(61).

...A lo largo del puerto de puerta en puerta despertamos a los obreros para...(62).

El efecto de oralidad en estos textos es evidente, puesto que la repetición de fonemas dentro de las palabras reproducen sonidos semejantes que se reiteran como ecos de sus adyacentes, frecuentes en el uso oral tradicional del lenguaje. Del mismo modo, la redundante repetición de la palabra "historia", la idea de asesinato revelan claros signos de oralidad.

La sugerencia acústica de la acción reproducen efectos onomatopéyicos en la voz del narrador externo:

Los caballos pisaban rítmicamente el rostro de las calles...[...] y un

sonido metálico iba creciendo y ensordeciendo los oídos de la gente apretada sobre las aceras...[...] ruido de herraduras ensordecedor. (*Se vende una ciudad*, 99-100).

El esfuerzo narrativo oral recurre frecuentemente al uso reiterado de verbos distintos que, aunque no comparten estrictamente una sinonimia, por su carácter significativo aún contribuyen a la producción de significados, puesto que permiten abundar en detalles y reproducir la impresión de totalidad. En *Tauras o muertos que están vivos*: "**Lamían** la piel de los esteros, **compartían** los banquetes de la hierba, **conocían** pueblos en los días de fiesta[...] **vestían** con la venia de sus amos..."(11-12), la reiteración de verbos diferentes con significados afines en pretérito imperfecto del indicativo, coadyuvan a la impresión de la totalidad bucólica buscada por el narrador dentro de su objeto por ficcionalizar la realidad rural.

El efecto que produce la repetición de fonemas, ya sea dentro de la palabra o dentro de la frase, es uno de los recursos de la narración oral que en la escrita se reproduce con efectos vibratorios:

Que quemem palos para que espanten...
De eso estoy seguro. Hay pueblos que despiertan tarde pero despiertan[...] (192).
Catorce campesinos amarrados contra los caballos[...].
Que no sólo que el lugar se hizo pesado sino que había gente curiosa que [...] (189).

La narración oral siempre esta refiriéndose a lo dicho. El hecho mismo de que la narración oral encuentre sus fuentes en lo ocurrido en el pasado, más o menos reciente, y su proyección y perdurabilidad descansa en la transmisión por vía oral tradicionalmente, la hace sensiblemente dependiente de lo contado, de lo dicho por otros.

Con mucha frecuencia encontramos estas reiteraciones a través de "dicen que" (45,53,90,91,93,116,142,148,...), "como dicen" (121), "me decía" (122), "mucha gente dice que", "lo que contaban" (90), "incluso dicen que"(91), "aunque dicen que" (93),... en *Tauras o muertos que están vivos*, nos revelan el rastro de oralidad en el texto.

La palabra "entonces" y sus afines en el uso oral son un recurso que, ligado al tiempo, mediante la repetición frecuente puede estimular el recuerdo. De esta manera pueden constituirse en el soporte estructural de la narración y adquirir función de muletillas que ayudan a organizar lo que el hablante contará a continuación o para retrotraer información:

Para entonces las ciudades empezaron a crecer[...]
En esa época[...]
Eran los tiempos en que[...]
Entonces volvió a ser[...](*Tauras* o...12-14).
Fue entonces cuando[...]

Fue el año en que[...] (*Se vende...85*).

Del mismo modo, la repetición de frases casi idénticas durante el diálogo, además de indicios de oralidad, logran representar sensibles diferencias entre personajes femenino y masculino, especialmente característicos de la región ficcionalizada. Ella refleja, a través de sus intervenciones, la timidez, el acato de la mujer campesina, dependiente de la actitud resuelta y segura del "macho", cuya voz se impone. Hay un "es que" sumiso, como pequeñas objeciones, casi apagadas, de la mujer frente a arrogantes y seguros "tiene que ser", "hay que ser", "hay que", "voy a", "vamos a" que iluminan el concepto machista de la relación hombre-mujer en las sociedades rurales orales. Veamos este ejemplo en *Se vende una ciudad*:

Es que ya no puedo [...]
Es que me asusté anoche [...]
Es que cuando me acuerdo [...]
Es que dicen las comadronas [...]
Es que me asusto [...] (103-106).

Tiene que ser hombre [...]
Tiene que ser como yo [...]
Si sale mujer tiene que ser como la madre [...]
Voy a hablar [...]
Hay que hacer [...]
Vamos a estar [...]
Ningún Vera huye, no voy a huir yo [...]
Naiden debe huir [...] (102-113).

La constante insistencia sobre una misma idea a través de términos afines relacionados con la acción,

es una forma de repetición en procura de poner de relieve un concepto que el narrador pretende internalizar en el oyente. Este recurso utilizado en el espacio oral, algunas veces puede servir en el proyecto de escritura artística de bases orales. Son términos que patetizan el hecho narrado, sobre todo en aquellas acciones de contextos de violencia. Seleccionamos un ejemplo de *Tauras o muertos que están vivos*:

Al amanecer los hombres del Regimiento habían hecho un breve descanso en Caña Verde. Luego el **responsable** de la **operación** dio la **orden de penetrar** en la montaña. Los Marcillos habían dado con exactitud los **detalles del sitio** donde los Aragundi tenían su **cuartel principal**, el que estaba **camuflado** por la espesura de la montaña. El capitán Villacis **responsable de la operación** y para quien era su primera **experiencia de incursión** [...] dio la **orden** a sus hombres de **desmontar** los caballos y **amarrarlos** contra los árboles. Luego **dispuso** que se **desplieguen** a manera de un gran círculo hasta **localizar** el **cuartel** de los Aragundi. (43-44).

Otras veces la repetición gira en torno a un mismo significado por medio de expresiones de negación como para acentuar una impresión de aislamiento propio del sector rural, es decir:

Un mundo **ignorado** por la Patria, **sin** banderas tricolores **ni** escudos, **ni** himnos, **sin** la escuelita de caña. Aquella gente **no sabía** de fiestas cívicas, **ni** días sublimes de la Patria, **ni** suponía que más allá del océano los pueblos se mataban [...] **no se conocen ni** las leyes **ni** las autoridades, **tampoco** lo que pasa acá [...].

Cuando el narrador principal quiere darnos una impresión de totalidad, recurre a la repetición de sustantivos, verbos en la misma conjugación,

conjunciones al principio de frases y de párrafos, los que otorgan una idea de enormidad en el tiempo y el espacio:

...cruzaban **caminos, montañas, quebradas, llanos, pueblos**, sumando horizontes...
...El **hombre, el río, el caballo, el viento** y la **lluvia** asistieron a la esperada fiesta de la cosecha.
El hombre **se hizo** amigo del río, **se acercó** a sus orillas, **bebió, calmó** su sed, y ambos **entonaron** un mismo himno...
...**Practicaban** la solidaridad, **ensayaban** los himnos de la aurora, **preparaban** los colores de su piel y **alimentaban** las nuevas generaciones...

Y el dolor del caballo **era** el dolor del amo [...]
Y las noches **eran** más puras con el viento [...]
Y los ríos **eran** vírgenes [...]
Y el hombre **se hizo** amigo del río [...]
Y los caballos **fueron** hermanos de los hombres [...]
Y el hombre **empezó** a cultivar la tierra [...]
Y el mar **era** el hermano mayor [...]
Y el canto de los pájaros **era** la gran orquesta [...] (8-14).

Este narrador también puede recurrir al adjetivo, en este caso el aglutinador "todos" para dar un efecto cíclico a la frase o al indefinido "otro" para una idea de distribución y organización. Este recurso, muy frecuente en la comunicación oral, otorga a la exposición algún grado de musicalidad, gracias al impacto anafórico:

Todos vestían de pantalón negro y de camisa blanca; **todos** llevaban sobre sus cabezas sombreros blancos con cintillos negros; **todos** hundían sus espuelas hacia un mismo sitio. **Todos** (145).

Más de doscientas viudas esperaban a las ánimas y a los féretros al otro lado del barranco. **Todas** estaban vestidas de negro. **Todas** con una vela encendida [...] y **todas** hicieron un círculo junto a la cruz de Pastor Mieles. **Todos** saludaban al gran jefe. **Todos**. (149).

Una subía el agua, **otra** cocinaba, **otra** arreglaba la cama [...] **otra** hacia las diligencias en Portoviejo y la **otra** ayudaba en los servicios religiosos (las mujeres del padre Basante)(117).

El lenguaje popular asume formas peculiares de concepción y pronunciación de las palabras, sobre todo en su uso coloquial. La utilización de este recurso en la literatura, la narración en particular, ha permitido a los escritores dotar a sus obras de un carácter de autenticidad sobre las particularidades lingüísticas regionales en América Latina. Sin embargo, su aprovechamiento debe ser a través de cuidadosas selecciones, reelaboraciones y aplicaciones, de manera que no aparezcan como testimonios lingüísticos o rasgos pintorescos de estratos semianalfabetos dentro de la literatura, so pena del perjuicio a la unidad de expresión literaria de la obra. Tal procedimiento lo podemos encontrar en muestras de índole variada:

Pérdida de consonantes:

La mayor parte de la gente se ha desparramao [...]
Quién no me conoce por estos laos [...]
Cómo da vueltas al condenaio [...]
Hay que hacer un buen quemao [...]
Va a nacer asustao [...]
Me parece verlo levantaio con el canto de los gallos [...]
...horita todo el mundo canta [...]
Te hago el atao de ropa [...]

(Se vende...102-113).

Indecisión en el uso de vocales:

El compadre Jeremias no tenía dudas con **naiden** [...]
Yo no he matado a **naiden** [...]
Naiden debe huir de lo que le pertenece [...]
Cuanti más lluvia **cuanti** más mejor [...] (*Se vende...104-139*).

Aglutinaciones:

...necesitamos un varon **pa'que** cuando yo me sienta cansao[...]
...dicen que lo han despachao **pa'el** otro lado [...]
...el muchacho nazca bien **pa'criarlo** como cristiano [...]
...aquí nos quedaremos **pa'siempre** [...]
...**pa'mi** que lo han intrigado [...]
...todo el mundo canta **pa'caer** en gracia [...]
...huye **pa'el** monte...
...me voy **pa'la** capital **pa'hablar** con la gente del Banco[...]
(*Se vende...103-124*).

Cambios fonéticos:

Has (haz) caso, huye pa'el monte (*Se vende...102*).

Construcción típica de superlativos:

...**mismamente** como su padre [...]
...éste ha sido el más travieso de **todititos** [...]
...los mellizos de la Ramona Giler nacieron **feisisísimos.**
...**Todititas** estas noches no he podido dormir [...]
...no nos vemos compadre desde hace **tiempisisísimo** [...] (*Se vende...102-125*).
Y donde **mismamente** se va a reunir la gente? (*Tauras...142*).

4. SONIDO Y SENTIDO ORAL EN LA FICCION

Bajo el nombre de "psicodinámicas de la oralidad", Walter Ong (1987) intenta definir las peculiaridades de una cultura oral. Dentro de éstas, el sonido alcanza singular importancia, sobre todo si se lo coteja, en lo que le atañe, con los otros sentidos de la especie humana. El oído, a diferencia de otros campos de percepción del hombre, entraña efectos unificadores que

la vista, el gusto, el tacto y el olfato aíslan de una u otra manera, pues no logran percibir la interioridad en su totalidad. Al respecto dice Ong:

Cuando se analiza el interior físico de un objeto como eso, como interior, ningún sentido funciona como el oído. El sentido humano de la vista se adapta mejor a la luz reflejada difusamente por las superficies [...] El ojo no percibe un interior estrictamente como tal: dentro de un cuarto, las paredes que ve siguen siendo superficies exteriores. El gusto y el olfato no sirven de gran ayuda para registrar la interioridad sin violarla. Puedo dar unos golpecitos a una caja para averiguar si esta vacía o llena, o una pared para indagar si es hueca o sólida en su interior. O puedo tirar una moneda al suelo para determinar si es de plata o de plomo. Todos los sonidos registran las estructuras interiores de lo que las produce.²³

De esta manera el sonido, gracias al oído, alcanza su percepción y por tanto su relación con la interioridad, es decir, su internalización en la conciencia humana, puesto que nos "envuelve en una especie de sensación y existencia" ²⁴, nos sumerge en el mundo auditivo -o del oído y del sonido- : un sentido unificador.

En las sociedades orales -no puede ser de otra manera- la palabra alcanza su existencia sólo a través del sonido, dado que no existen otros contextos referenciales más efectivos para el cumplimiento de la comunicación. El sonido así se involucra hondamente en

²³. Op. cit. 75.

²⁴. Ibid. 76.

la vida psíquica de los miembros de la comunidad oral, por ende la relación sonido-sentido.

La palabra, ligada a la experiencia, entonces adquiere simultáneamente sonido y sentido en las culturas ágrafas, aspecto éste insoslayable cuando se intenta una comprensión de sus elementos que, en nuestro caso, van orientados hacia su utilización en el propósito ficcional.

En este sentido, nuestras observaciones se encaminan hacia el establecimiento del papel que juegan los sonidos, expresados en forma de palabras, como fuente de desarrollo argumental y en el proceso de generación del significado, a partir de su presentación como voces humanas, ruido de animales o de elementos naturales dentro de las novelas que nos ocupan.

En *Tauras o muertos que están vivos* el narrador principal presenta un carácter oral no obstante su papel de escritor en el texto. Su narración arranca de un mundo utópico a través de la crónica, donde sus elementos configuran un espacio oral rural, por tanto de aislamiento del espacio urbano de código escritural. Su voz misma asume una impresión de oralidad, lo que ya implica al sonido como forma de expresión de habla. Sin

embargo, no es sólo este hecho de representación del habla humana lo que importa aquí, sino la presencia que su voz, "sonido", alcanza en el desempeño de funciones de índole estructural y significativo.

Esta impresión de oralidad, donde las pocas referencias al discurso escrito son introducidas para acentuar la idea de oposición oralidad/escritura, se ve reforzada por las constantes referencias y alusiones a los sonidos emanados por la naturaleza o por los animales que contextualizan el mundo oral. En los siguientes trozos la alusión a la producción del sonido por parte de estos elementos confirman nuestra opinión:

...la lluvia siempre estaba de regreso y cuando regresaba, todos los ríos parecían unirse, entonces cantaban los himnos de la tierra y su canto se quedaba junto al hombre [...].
...el canto de los pájaros era la gran orquesta en los cuatro puntos cardinales. Los pájaros construían la canción inicial y eran los gallos los mensajeros de la aurora [...].
Desde el fondo de los caminos el ruido de los cascos fue creciendo. Los campesinos no alcanzaron a comprender la situación y se quedaron en el mismo sitio al mismo tiempo que los caballos relinchaban [...] (11,38).

Escuchar es una función inmanente de la percepción auditiva, por tanto vinculada al mundo del sonido. La alusión a esta función muestra un afán reiterativo en el siguiente ejemplo, donde el narrador externo deja percibir un halo de oralidad. Escuchar, eco, notas, repicar, sonar de campanas imprimen la huella de la

aliteración en torno al acto de oír.

Algunas guitarras ebrias dejaron escuchar en lo alto de la noche las notas de un viejo pasillo nacional, cuyo eco parecía guardarse en las colinas [...] las campanas volvieron a repicar llamando a los feligreses a la misa dominical [...] las campanas volvieron a sonar. Era el único lenguaje de la mañana. Fué después del último repicar de las campanas que los feligreses comenzaron a congregarse frente a la iglesia (105).

Desde allí podía escuchar todos los días el canto de los gallos, la bajada del estero cuando comienza el invierno, el ruido del cacho llamando a la peonada, pero sobre todo el rezo de la mujer (82-83).

Aunque el sonido en el mundo oral tiene su fuente en elementos naturales (humanos, animales, de la naturaleza), según lo que Ong propone para las peculiaridades de la oralidad rural, la utilización de sonidos generados por instrumentos técnicos para la estructuración de la narración como la pólvora, el fusil, la ametralladora, adquiere la función significativa de acentuar las diferencias de dos mundos opuestos y el intento de predominio del uno sobre el otro.

En *Se vende una ciudad* y en *Tauras o muertos que están vivos*, los disparos, las ráfagas de fusiles y ametralladoras, el ruido de los parlantes y vocinas se constituyen en instrumentos de dominio y opresión de la cultura grafémica sobre lo oral, a cuyo efecto "las palabras se quedan guardadas" (*Se vende una ciudad*, 113). El silencio entonces es impuesto a través de la

violenta incursión de un espacio sobre el otro, lo que ilustra la dicotomía ruralidad/urbanismo que, además, atañe a la oposición oralidad/escritura:

Los hombres del pelotón hundieron las espuelas hiriendo la piel de los caballos. Los caballos parecían haber regresado de un largo sueño. A la vuelta de la quebrada se escuchó de nuevo una ráfaga de ametralladora. Una ligera llovizna empezó a cruzar la montaña[...] Hubo de nuevo un estallido de pólvora. El pulso de la montaña era más acelerado [...] Los caminos montubios sintieron el paso de la herradura, no eran los potros campesinos ni el paso acelerado del hombre que va hacia el encuentro de la mujer amada, tampoco eran las guitarras y los cantos de amorfino encendiendo la noche. Eran otras pisadas, pisadas fuertes que dejaban huellas imborrables en la tierra. El miedo empezó a brazarlos y un raro presentimiento hizo que se tomaran de las manos[...] (*Se vende una ciudad*, 107).

Los parlantes colocados en sitios estratégicos parecían tragarse el murmullo del pueblo. (*Taurus o ...*,100).

Sin embargo, existen otros sonidos que, aunque no son generados por instrumentos técnicos sino por animales, alcanzan valor significativo de opresión y violencia. En el siguiente trozo el caballo es un elemento portador o anunciante de la tragedia y de la muerte, es decir, el silencio, pero con la antesala del ruido de sus cascos que rompen el silencio natural. El caballo, al ser utilizado como medio violatorio del estado natural, se vuelve signo, instrumento de violencia, del poder hegemónico sobre la marginalidad y el orden natural:

Casi imperceptiblemente al comienzo, como el anuncio de una gran tempestad, rompiendo el silencio guardado en las esquinas. Uniformemente se escucharon las herraduras de trescientos caballos. Los caballos pisaban rítmicamente el rostro de las

calles empedradas. A medida que alcanzaban un sonido metálico iba creciendo y ensordeciendo los oídos de la gente apretada en las aceras[...] Creció el metal de los caballos, brillaron las hebillas bajo el sol y un olor a jerga sudada se metió[...] El ruido de las herraduras fue ensordecedor y el silencio del pueblo fue más profundo. (Se vende...,100).

La incorporación de voces de ultratumba en la escritura revela un anhelo de patetismo. El sonido retumbante y tenebroso que se expande por la naturaleza es un recurso sonoro, cinematográfico, lo que produce efectos eufónicos patéticos. En el ejemplo que seleccionamos a continuación el eco de la voz de Temístocles Moreira, que habla desde ultratumba, permea el contexto natural y se sitúa en el centro del pasaje narrado. Entonces esa voz extraña que se aleja, que regresa en eco, en remedos cada vez más débiles, cada vez más fuertes, logra personalizarse en la acción que se narra:

A un lado del cauce los árboles parecían conversar sobre el vientre del río. La voz de Temístocles Moreira por momentos daba la impresión de alejarse como remecida por la corriente del río, pero luego regresaba haciendo más profunda la noche. (*Taurus* o ...,54).

A veces la voz humana, sola o en diálogo de personajes vivos con muertos se apareja a los sonidos naturales para presentarse como ejes de la acción narrada:

El guía se acercó con prudencia hasta donde se encontraba la cruz, luego iniciaron un breve diálogo que se hizo imperceptible por el

el lamento del viento que parecía circular en el cañaveral [...] y el estero volvió a correr. Las piedras que arrastraba lentamente dejaban en el espacio sonidos desordenados al mismo tiempo que el alma de Pastor Mielles empezaba a quejarse en prolongados lamentos. (*Taurus o...*,76,83).

Del mismo modo, los sonidos naturales sufren otros efectos cuando, a través de la personalización, adquieren calidad de voces que emergen desde el más allá dentro del ruido de los elementos naturales. En el ejemplo siguiente el estero y la montaña se vuelven sujetos de sonido y sentido a través del lamento y la queja:

El estero [...] empezó de pronto a despedir lamentos como si voces de distintos lugares comenzaran a congregarse para luego iniciar un largo recorrido [...] (*Taurus o ...*,122).
La misma montaña parecía estar herida. se quejaba desde el fondo de la tierra. (*Se vende...*,114).

Sin embargo, los sonidos de la naturaleza a veces ceden su espacio y adoptan el silencio como medio para que la voz humana de ultratumba emerja y asuma su papel protagónico. Esta reducción al silencio de los medios naturales para dar paso a las voces del más allá constituye muestra evidente de las variadas formas de manifestación de la oralidad que, en este caso, se relaciona con la concepción mágica y sagrada de las comunidades orales acerca de la vida, "porque los muertos cuya alma pena se hacen dueños de los atajos. Son como que digamos dominios de ellos." (*Se vende*

...,115), es decir, siguen siendo seres de alguna manera, participantes en la vida terrena:

De pronto el estero se cayó y el viento de la montaña dejó de mover las hojas de los árboles. Una voz herida y entrecortada empezó a salir de las aguas como un latido dando pequeños saltos. La montaña había perdido su orquesta habitual y los pájaros buscaban su exilio de siempre. Más allá el cañaveral se agrandaba junto a las retorcidas aguas del estero, mientras un concierto de voces extrañas parecían acercarse. (*Taurus o ...*,77).

Llama la atención la actitud que, en nuestras novelas, asumen los ruidos de la naturaleza, como tales o como voces personalizadas, al volverse sujetos de la acción narrativa frente a los avatares del hombre en manos de la opresión. De pronto, frente al dolor y el miedo humanos, la montaña, el río, los pájaros empiezan a emitir lamentos, quejas, sonidos desordenados y dolorosos como signos de solidaridad y unidad vivencial del mundo oral:

La montaña parecía estar herida. Se quejaba desde el fondo de la tierra [...], el estero empezó de pronto a despedir lamentos como si voces de distintos lugares comenzaran a congregarse. (*Se vende ...*,114,122).

...diálogo que se hizo imperceptible por el lamento del viento que parecía circular en el cañaveral. (*Taurus o ...*,76).

La observación es importante si cotejamos la función que la naturaleza representa en la narrativa tradicional, donde, generalmente, la pareja dicotómica hombre/naturaleza introduce conceptos de lucha y

opresión y donde la naturaleza se vuelve designio de tragedia y de exterminio del hombre.²⁵

Las actitudes de rechazo, por parte de grupos humanos, están expresadas a través del empleo de voces anónimas sin articulación entre sí, es decir, sin diálogo. La repetición de palabras iniciales, a manera de eco, van constituyendo la anáfora sobre una misma idea que alcanza la materialización en sonido de la emoción de un conglomerado ante una circunstancia:

Que cambien al cura!
Que se vaya del pueblo!
Queremos nueva iglesia!
La iglesia esta maldita!
El cura es rojo!
No queremos cura rojo!
Que renuncien los jueces!
Que se vayan a sus casas! (*Taurus* o ...,96-107).

La repetición del sonido de la palabra "que" subraya el sentido de rechazo del estado espiritual de la multitud. Sin duda, no existe otra forma de expresión de la voz de multitudes que el sonido, es decir, la oralidad como medio inmediato de su expresión.

Otros indicios de la utilización del sonido como recurso de ficcionalización de lo oral, los podemos

²⁵.Uno de los ejemplos más evidentes de este enfrentamiento lo presenta *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, en donde la selva asume potencialidades destructoras del hombre.

encontrar en forma de apodos, nombres de sitios rurales o de capítulos. *Los designios* reproduce el sonido de la voz humana inscrita en los sobrenombres o mote a bandidos. Esto indudablemente nos remite al concepto de Ong acerca del poder que la palabra tiene en la comarca oral.²⁶ **Refilón** es un nombre cuyo efecto onomatopéyico alude al sonido del machete en su impacto de lado sobre otro cuerpo, el de la víctima, para citar un ejemplo. Lo mismo "La ardilla" en *Tauras o muertos que están vivos*, para aludir a la agilidad de este animal que se escurre rápidamente ante el peligro. Otros como **La llorona**, **Andrés el gallo**, **Perico**, **Espíritus burlones**, **Cañón de Fierro**, **Cuico**, (sic. *Los designios*) son términos que aluden a objetos y seres productores de sonidos que tienen íntima relación con la cotidianidad oral y con el lenguaje mismo en la oralidad.

Del mismo modo, los nombres de lugares ("Agua Limpias", "Las Azucenas", "Los Ceibos", "Los Naranjos", "Río Grande") y de capítulos de novelas ("Lamento de los atajos", "Relatos de Encarnación", "Reportaje en la noche",...) son construcciones sintácticas que nos

²⁶.Para Ong (1987-39) "Los pueblos orales comunmente consideran que los nombres (una clase de palabras) confieren poder sobre las cosas. Los nombres efectivamente dan poder a los seres humanos sobre lo que están nominando,[pues] las palabras entrañan un potencial mágico claramente vinculado, al menos de manera inconciente, con su sentido de la palabra como por necesidad hablada, fonada y por lo tanto, accionada por un poder.

remiten a un contexto de oralidad de donde la voz humana extrajo su concepción.

Como hemos visto, la íntima relación entre sonido y sentido que la palabra tiene en el orbe oral es una cualidad que difícilmente puede ser comprendida en la sociedad letrada, puesto que el hombre de ésta ha interiorizado un concepto distinto de la palabra, casi siempre visual y materializada en la letra impresa. La palabra en las culturas orales se vincula hondamente con la experiencia de lo vivido, de ahí que su pronunciación, es decir, su sonido, alcance significados inherentes a todo el contexto cultural de la comunidad, de ahí también, que su utilización hacia el logro de efectos de oralidad en la escritura artística, precise del escritor, no sólo el conocimiento científico de las peculiaridades de la oralidad, sino además su experiencia vivida y sentida con lo oral.

CAPITULO SEGUNDO

EL RELATO DE RAIZ ORAL

1. TAURAS: DE LA PALABRA ORAL A LA ESCRITA

El discurso de un sujeto (sujeto colectivo para el caso) puede alcanzar, también, su realización a través de la oralidad. Esta, para remitirnos a la opinión de Monsonyi²⁷, no obstante su vasto territorio de independencia, se introduce, abierta o subrepticamente, de una manera u otra, en la mayoría o casi totalidad de los hechos humanos. Con éstos, la oralidad, interactúa permanentemente, lo que produce efectos sobre ambos que abordan los espacios de la creatividad.

La óptica de inserción de la oralidad en casi todos los actos humanos nos permite una visión amplia de las culturas orales donde, como dice Monsonyi, resulta fácil asociar a la oralidad con las más diversas

²⁷.Esteban Monsonyi,"La oralidad"en *Oralidad.Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*,Quito,Abya-Yala, 1990,p.5. Para Monsonyi, "La oralidad constituye un sistema de códigos y mensajes analíticamente separables de su contexto y dotados al menos de una autonomía relativa".

manifestaciones del ser humano oral, como la música y el canto, las representaciones escénicas, las ceremonias y los ritos sociales, el trabajo y el descanso, individual o colectivo, "incluidos el sueño y el cavilar silenciosos", el pensamiento materializado en el lenguaje-sonido.

Este pensamiento que implica anhelos, saberes y experiencias de lo vivido y lo sentido, que impulsa el intercambio y compartimiento verbal directo entre las personas, puede asumir, a través de una estructura lingüística, también oral, carácter testimonial de la comunidad.

Surge así el relato, la narración oral como una de las fuerzas legitimadoras del discurso de la comunidad oral; allí la realidad y la imaginación tejen sus hilos, aquellos relatos de vida, leyendas, cuentos, etc., en donde "más allá de los hechos narrados [se] expresa el sentido de lo vivido, [la] reactualización de lo vivido y la proyección en la historia ".²⁸

Hablamos ahora de la tradición oral, inaugurada por

²⁸.Maurice Halbaugs, *Les codes sociaux de la memoria*, PUF.París:1952 y *La memoria colectiva*. 1950.Citado por Imelda Vega Centeno en "Tradición oral y discurso popular andino", *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, Quito, Abya-Yala, 1988, p.52.

el "hablador de oficio", aquel que debía decir ya no palabras simples sino palabras atrayentes -de sonido y sentido- dignas de ser escuchadas con interés y beneplácito; verbo bajo el que las sociedades ágrafas -y semi-ágrafas- pudieron portar sus mayores secretos, sus diversas concepciones y maneras características de percibir y de pensar. Tal hecho, sin embargo, debió su ocurrencia al inmenso poder de la palabra oral que convocaría al espíritu competitivo del hombre en la creación de códigos para confrontar su "don de la palabra", el dominio de decir mejor, a establecer demandas de elegancia y credibilidad en la exposición, lo cual, naturalmente, traería las más variadas discrepancias, pero también el más dilatado cordón de testimonios orales.

La tradición oral -dentro de ella el relato oral-, en el registro de la memoria social o colectiva es un espacio de la cotidianidad natural en la esfera de lo oral, es decir, una parte, que no obstante engloba significaciones que atañen a toda la vivencia de la comunidad oral.

Esta opinión, generalizada entre estudiosos y teóricos de la oralidad, alcanza mayor sustentación en el concepto de Walter Ong, para quien "la narración,

como género del arte verbal, aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información". La idea de Ong implica a la narración como un espacio capital del desarrollo, no sólo de otras formas de arte verbales sino, sobre todo, del saber humano, puesto que "éste procede del tiempo" y se narra lo que se hace, lo que sucede y cuándo. Insiste Ong que "a partir de la narración es posible establecer ciertas generalizaciones o conclusiones abstractas. Detrás de los proverbios, la especulación filosófica y el ritual religioso, está la memoria de la experiencia humana, esparcida en el tiempo y sujeta al tratamiento narrativo".²⁹

Esta experiencia humana recogida en el relato oral puede ser sometida al proceso de la escritura, es decir una recodificación lingüística sobre la que operan diversos aspectos de orden técnico y significativo del lenguaje, lo que produce, en mayor o menor grado, una ficcionalización artística de sus hechos.

Tal posibilidad nos permite ver en el documento de raíz oral ficcionalizado, especialmente el relato oral,

²⁹.Walter Ong, *Oralidad y escritura,Tecnologías de la palabra*,Trad. Angélica Scherp, México,Fondo de Cultura Económica,1987.pp.137-138.

no solamente el sustento de una representación histórica, cuyo territorio circunscribe los estrechos límites de la veracidad, sino "una narración que, como cualquier otra narración es obra de un autor o de unos autores, que se realiza literaria", como dice Guillermo Mariaca³⁰, fuera del limitado hecho de recopilación y transcripción que convencionalizan el documento, pues en este proceso transcriptural (oralidad-escritura) el uso de las técnicas relativas al lenguaje escrito y el aporte subjetivo pueden sobrepasar la convencionalidad y entonces el flujo metafórico varía y se enriquece.

Así, el carácter funcional de documento que pudimos percibir en la narración oral se pierde un tanto y adquiere, a través de su estructura y especificidad, un carácter imaginario sin renunciar totalmente a su orientación hacia el habla. En este sentido, nos parece pertinente traer aquí la opinión de Bajtín sobre este aspecto:

³⁰.Guillermo Mariaca Iturri "Los refugios de la utopía"(ensayo).Material de cátedra Programa de Maestría en Letras Universidad Andina "Simón Bolívar". Quito:VI-1994.

El elemento del relato oral, o sea, de la orientación hacia el habla, caracteriza necesariamente todo relato. El narrador, a pesar, de que está escribiendo su relato, y trate de darle una cierta elaboración literaria, no es siempre un literato profesional y no posee un estilo determinado sino una manera de relatar, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral. En el caso de poseer un determinado estilo literario que se reproduce por el autor en la persona del narrador aparece la estilización y no el relato (la estilización por su parte, puede ser introducida y motivada de la manera más variada). Tanto el relato como el relato oral puro (skaz), pueden perder todo su carácter convencional y convertirse en la palabra directa del autor que expresa su concepción de esa manera.³¹

La cita de Mijaíl Bajtín alude, evidentemente, a un trabajo de reelaboración por parte del autor-reelaborador, pero este trabajo debe atender, cuidadosa y selectivamente, a las particularidades lingüísticas y significativas insertas en el material "bruto". Se trata, como en cualquier esfuerzo ficcional de lo oral, de la aprehensión de los modos característicos de la expresión natural, de manera que en el proceso adquieran una orientación semántica que, sin divorciarse totalmente de su connotación original, se disponga al servicio de las intenciones ficcionales (estilización) del autor-reelaborador.

El producto de esta reconstrucción será entonces una unidad ficcional, en cuya letra perviven elementos de oralidad. Es en esta coexistencia dinámica de

³¹.Mijail M. Bajtín, "La palabra en Dostoievski", *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bovnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1979] p. 266.

elementos orales y escritos donde radica la posibilidad de inserción del relato oral en el género artístico.

Estas consideraciones, y las relativas a la perspectiva, nos parecen pertinentes cuando intentamos un acercamiento al relato -de raíz oral- ficcionalizado producto de una época de convulsiones y desorientaciones políticas y sociales que sumían al Ecuador en el caos, la corruptela administrativa y el fanatismo político por espacio de cuarenta años, durante los cuales un caudillo fue elegido cinco veces presidente de la República; asimismo depuesto cuatro y enviado al exilio, lo que produjo una cadena de interinazgos en el poder entre 1934-1935, 1944-1947, 1952-1956, 1960-1961 y 1968-1972.

El espacio rural ostentaba en su cuerpo la cicatriz del abandono y la inseguridad producto de la indiferencia del poder institucional de turno y sus mecanismos de dominio, cuyos intereses se circunscribían en el bienestar de una clase privilegiada. Así, la provincia no era más que el signo de la marginalidad, por lo que, estigmatizada en esta categoría, no ventilaba determinantes decisiones en el proyecto nacional. Esto produjo, consiguientemente, una relación oposicional entre dos tipos de elementos del país

integrados por el hombre rural y el poder del Estado; una relación fundada en la violación de la norma versus represión, cuyo entorno se debatía, además, en la sequía, la falta de trabajo, la función ejecutora de los bancos privados y públicos sobre las secas propiedades del campesino, el abuso del poder público y económico: el resultado, la emergencia de bandidos en los campos.

Los relatos *La historia de los Rengifo*, *La historia de Tauras*, Alberto Vélez, "La perdiz" y *Te tengo pisado el poncho* (ver anexos 1,2,3,4,) constituyen, ficcional y socialmente, muestras de estos grupos antagónicos, surgidos, primero, en espacios reducidos y familiares, pero que luego fueron creciendo y constituyéndose en amenaza al poder instituido a través de sus representantes en las capitales y pueblos de la provincia; en Manabí, uno de ellos, fue reconocido como Banda de Tauras.

Con este nombre se conoció, a distintos niveles, al grupo de bandoleros compuesto por elementos rurales de la provincia de Manabí, en el Ecuador. Su existencia arranca en los años precedentes a la década de los 40 y su acción se proyecta hasta fines de los 60, coincidentemente con la apogeo de la etapa política denominada "velasquismo" (1934-1972) con el Dr. José

María Velasco Ibarra, a la cabeza. El líder o jefe más importante de la banda, don Pastor Tuárez, de origen rural manabita (Los Laureles, Parroquia Pueblo Nuevo, Manabí) fue ajusticiado en el campo por el batallón Febres Cordero, de ascendencia gubernamental. El grupo desapareció a través de la persecución y el ajusticiamiento de la mayoría de sus miembros, mientras el resto se dispersó por la geografía del país.

El surgimiento de este fenómeno social, exigiría la reproducción de estrategias defensivas, por parte de la norma, ante un inminente alzamiento que se proyectaba desde el campo a la ciudad y cuyos resultados serían la desestabilización del orden originada en la emergencia de un tipo social de delincuente (bandido) producto de querellas privadas no sancionadas como delito por la propia comunidad, pero criminal a los ojos del Estado. La irrupción de éste, a través de sus mecanismos de represión, en problemas considerados por la comunidad como domésticos, determina el enfrentamiento de dos fuerzas sensiblemente opuestas y produce el conflicto que podríamos llamar como marginalidad versus hegemonía.

Esta contextualización socio-histórica de las motivaciones de los relatos seleccionados nos ha parecido conveniente insertar aquí, puesto que nos

permite ilustrar el entorno veraz de los hechos cuando intentaremos su análisis, como productos ficcionalizados con subyacencia oral.

2. LA HISTORIA DE LOS RENGIFO Y ALBERTO VELEZ, "LA PERDIZ". ACTO DE HABLA Y LOCUTOR.

El dinamismo expresivo y la capacidad funcional del lenguaje contenido en todo acto del habla, no obstante los efectos de las intenciones ficcionales de un autor-reconstructor pueden subyacer, ya lo hemos dicho, como rasgos de oralidad en el enunciado escrito.

Esta capacidad operatoria del lenguaje oral, aún en la escritura, nos abre posibilidades de estudio sobre el acto del habla y sus implicaciones en la escritura narrativa. Una de estas, la perspectiva teórica de la pragmática lingüística, permite un análisis dialectológico de la narración oral, propuesta por John Austin³² y, otra, por Oswald Ducrot³³ en torno a la enunciación narrativa concerniente a la narración

³².John Austin, "Filosofía del lenguaje natural", *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1982.

³³.Oswald Ducrot, *Problemas de Lingüística y enunciación*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria, 1985.

folclórica. Ducrot observa tres posibles estructuras enunciantes: **el sujeto empírico**, real, que pronuncia el enunciado, **el locutor**, que aparece como responsable de la enunciación y, **el enunciador** o fuente de punto de vista.

Por cuanto nuestro interés se inscribe en los aspectos relativos al acto del habla que operan en el discurso escrito, dirigiremos la atención hacia el locutor que aparece como emisor de textos en sus diversas formas, nominadas por Austin como *acto locutorio*, *acto ilocutorio*, *acto perlocutorio*.

En los relatos que nos ocupan, el acto del habla aparece en el narrador introducido por el autor; éste como responsable del hilo narrativo (locutor), frecuentemente impregna su discurso de rasgos de oralidad, es decir, lo que dice está preñado de un vocabulario incesante, donde alternan entonaciones, matices y acentuaciones propias de la oralidad en el enunciado escrito. Esto es lo que Austin llama *acto locutorio* o el acto de emisión en el que un locutor (sujeto emisor) habla y produce enunciados.

Una de las modalidades más sobresalientes del acto locutorio, por su recurrencia frecuente, es el empleo

del verbo impersonal al inicio del relato, muy habitual en los cuentos tradicionales. Por ejemplo, en *La historia de los Rengifo*, la impersonalidad del verbo utilizado da inicios a la exposición. El locutor - narrador- no se refiere a un individuo en particular que le relató, personalmente, la historia; éste relator ni siquiera es un "alguien", como pudiera ser, sino la impersonalidad de un abstracto (la tradición) que "cuenta"; de allí que "Cuenta la tradición que en la tablada de Miguelillo, existían gran cantidad de chorros de aguardiente", impersonaliza a un locutor anónimo, colectivo, oral, al que se remite el locutor impuesto por el autor-reconstructor.

El uso del verbo impersonal en *Alberto Vélez "La perdiz"* cumple función de enlace memónico. Los verbos "dicen", "cuentan" en función impersonal, dejan nuevamente en suspenso a un locutor, ya inidentificado, al que se remite el ahora locutor-narrador:

Dicen que Alberto, que a la fecha contaba con siete años de edad, vio quienes mataron a su padre, pero jamás quiso contarle, aunque ya todos sabíamos quienes eran los criminales [...] **Dicen** que en las madrugadas ellos ya estaban en pie trabajando el campo, ordeñando el ganado, alimentando a los animales, subiendo agua para la cocina [...] Y cuentan que Alberto tenía la oración del Justo Juez, la negra.[...].

Otras veces el verbo impersonal es empleado para rematar un párrafo, con los mismos efectos que hemos

señalado:

La perdiz, se empezó a escapar de la casa para dormir en el monte. La perdiz es un animal rastrero, aunque es un ave no vuela y prefiere dormir botada en el suelo. Desde entonces también le **empezaron** a decir "La perdiz".

El acto locutorio puede también organizar el discurso del locutor a través de la introducción del diálogo directo. En éste, el locutor incorpora a su exposición la intervención hablada de los personajes de su relato en torno al hecho que ejecutan. Sin embargo, dada la acción monológica que el locutor, frecuentemente, debe asumir en estos casos el relato suele conservar el aire de un monólogo recitado de un tirón. Entonces no encontramos las separaciones formales, de entrada y salida, usadas, por ejemplo, en la obra dramática sino la emisión y la réplica insertas en el mismo párrafo, a veces en la misma línea. Veamos este ejemplo en la historia de "La perdiz":

"Tía no se asuste primas no se asusten, mi gente y yo no les vamos a hacer nada",dijo. Yo le dije: "Dios te bendiga m'hijo.[...] M'hijo ya andaba con la banda. Fue la última vez que lo vide. Sólo una taza de café y tortilla de huevos con verde asado se sirvió. Se fue.[...] ...Una noche mi marido Angel me dijo: "Esta noche viene a visitarnos tu sobrino Alberto". "Dios lo traiga por buen camino", yo le contesté.

Como suele aparecer en la narración pura del relato oral, encontramos en la misma historia notables elementos de humor en la voz del locutor, utilizados

intencionalmente para ridiculizar a la clase representante de la autoridad encarnada en los "chapas". El afán caricaturesco del pasaje a través de un lenguaje típico oral es logrado mediante gradaciones fluctuantes que van de la gracia a la irreverencia, de la burla a la ironía y el desparpajo, robustecidos sintácticamente por comparaciones, también irreverentes:

[...] escondido en un surco disparó al Intendente de Policía de Portoviejo; todos sabían que él había sido y cuentan que lo buscaron por todo el lugar, hasta registraron las casas de por ahí, pero no lo encontraron. El, tranquilamente conversaba en la cocina con el dueño de casa, riéndose de los policías que buscaban y buscaban como gato oliendo nido. A veces cuando quería divertirse a costillas de la autoridad, de alguna manera lograba que los gendarmes supieran que estaba en determinado lugar. Al llegar ellos, él como que se dejaba ver para luego desaparecer. Así fue cuando estaba en el mercado de Calderón: hizo correr que andaba por ahí para que la policía lo supiera, pero los chapas aunque rodearon el mercado no lo encontraron. El estaba muy fresco mirando todo desde allá, muerto de la risa, encaramado sobre unos sacos de cacao.

A menudo el discurso del locutor asume formas aglutinantes en las expresiones provenientes del principio de economía lingüística usadas frecuentemente en el orbe oral. Así aparecen, por ejemplo, "boca tate quieta", "dizque para tenerlos juntos", en donde la pérdida de vocales y consonantes producen el aglutinamiento de dos palabras en una. Otras veces a través de inventivas de palabras compuestas, como "alancas" (por: en ancas) se pone de manifiesto la capacidad creadora de vocablos nuevos de la oralidad

para la escritura. En este mismo sentido funciona la utilización de errores en las formas verbales, como "vide" (por: vi).

Existen otras formas de expresión del acto locutorio, como uso defectuoso de pronombres, aparición de nuevas consonantes, cambio y pérdida de algunas consonantes y vocales, construcciones incorrectas, usadas frecuentemente en la esfera de lo oral, discriminadas aquí por la locutora.

En la historia de "La perdiz" aparecen formas de dubitación propias del contar oral. Estas vacilaciones durante el relatar, usualmente vienen aparejadas con la recurrencia a las muletillas que, por otra parte, se evidencian como recursos memónicos para mantener el hilo del discurso por parte de la narradora:

Ocurrió que al enfermarse su mujer, el suegro le pidió que la trajera a curar a Portoviejo. **Unos dicen que se hacía la enferma, otros que era la verdad. En fin, Dios lo sabe.**

Entonces yo era pequeña y [...]

Para entonces ella había tenido un compromiso anterior[...]

La perdiz pensó **entonces**[...]

Entonces mi papá, que [...]

Desde entonces la finadita, La perdiz, se empezó a escapar de la casa [...].

Austin identifica como "fuerza ilocutoria" a lo que se ha llamado *acto ilocutorio* y lo relaciona con lo que se hace al decir; así entendemos que la acción que se

lleva a término cuando se dice algo define las características de esta forma a la que recurre el locutor para organizar su discurso, indiscutiblemente ligadas a su intencionalidad inscrita en negaciones, afirmaciones, dudas, promesas, juramentos, saludos, felicitaciones, amenazas... que pueblan el acto expositivo oral.

Resulta evidente que el acto ilocutorio alcanza su mayor manifestación en el relato oral puro, es decir, el relato donde la voz del locutor -sonido- organiza la evolución del tema narrado acompañado de acciones en las que intervienen sonidos y gestos. En el caso del relato oral llevado a la escritura, tales manifestaciones pierden sensiblemente su materialización y las podemos advertir mejor en el uso de voces onomatopéyicas ("buumm", para designar el sonido del disparo de armas de fuego), exclamaciones ("Dios me ampare", "Válgame Dios") y de gestos que a través de la lectura se revelan ante el lector como impresiones de oralidad en el texto escrito.

Este gesto corporal reflejado en la palabra escrita puede revelárenos también en el mecanismo de la repetición:

Sucedió que un hermano mío convivía con una señora, que era viuda. No

era casado con ella, como se dice era amancebado con ella. Eso fue en 1940. Para entonces ella había tenido un compromiso anterior, del que habían dos hijos, varones ambos.[...] Yo me quedé pensando nomás y me hice a un lado y sólo cuando me hice a un lado él subió.

Uno de los indicios más evidentes del acto ilocutorio presente en la historia de "La perdiz", es el que consignamos a continuación, donde el narrador, en especie de desdoblamiento, diversifica su acción a la vez que dinamiza el orbe de sus intenciones. La fuerza ilocutoria de la voz y el gesto supuesto del locutor se ubica en el centro de interés del hecho narrado:

"Tía no se asuste, primas no se asusten, mi gente y yo no les vamos a hacer nada",dijo. Yo le dije: "Dios te bendiga m'hijo". "Gracias tía",dijo. Dije entonces: "Pase m'hijo"."Gracias tía", dijo otra vez.

Ligado a los efectos que produce lo que se dice sobre el receptor (lector u oyente), el acto *perlocutorio* se identifica con las consecuencias, es decir, aquellas reacciones surgidas en el receptor ante el acto del habla del locutor, incluida su intencionalidad. Estas respuestas pueden traducirse en asombro, interés, intriga, convencimiento, ofensa, incertidumbre, etc., y tienen carácter subjetivo.

Sin embargo, el acto *perlocutorio*, por el hecho de llevarse a cabo a través de los modos de comunicación o tratamiento entre el locutor y el interlocutor, puede

cumplirse de dos maneras: una, hacia el interior del texto, donde el locutor obtiene durante su intervención, algunas réplicas de parte de su interlocutor, lo que produce una especie de monólogo interrumpido brevemente por leves intervenciones en forma de preguntas y asentimientos, pero que no alcanza realización plena de diálogo abierto o directo, sin llegar tampoco a constituirse en lo que Angel Rama denomina *monodiálogo*, pues en éste el "interlocutor nunca habla", su presencia se la intuye a través del tono y la expresión coloquial del narrador, que se dirige a un narratario casi ausente pero conocido.³⁴

En el relato sobre "La perdiz" el acto perlocutorio se realizainternamente, es decir, entre el locutor, que cuenta la historia, y su personaje centro "La perdiz". Entonces esta relación se cumple dentro del texto entre narrador y personaje, con matices subjetivos, además como única forma intercomunicacional en el relato, pero dirigido desde la actitud ilocutiva de la narradora, como observamos en el ejemplo anterior.

Otras formas interlocutivas suelen ponerse de relieve en aquellos contactos que el narrador establece con su audiencia por medio de su palabra o su actitud y

³⁴.Ver texto y notas 13-17,Cap.primerode este mismo trabajo.

que producen, como ya dijimos, efectos emotivos favorables, generalmente, de interés y atención en su oyente. Formas lingüísticas de interpelación no aparecen en el caso del relato de "La perdiz", sin embargo, la impresión de oralidad que produce la palabra de la narradora en el texto escrito despierta la expectativa de la intriga en el lector.

En este sentido, son importantes las exclamaciones y frases de carácter reflexivo surgidas en la voz de la locutora, que reflejan, obviamente, su estado de excitación y punto de vista y se proyecta al lector durante el relato. El lector se preña de tales emotividades y surge el asombro y el interés:

[...] tampoco conocieron el amor de la familia ni lo que era una atención cuando estuvieron enfermos. **Dios me ampare! Fueron unos animalitos más, criados a la buena de Dios** [...] Estos guardas de estanco llevaban cuenta de la producción clandestina de aguardiente de caña, también el contrabando de sal y ajo, y llegaban a explotar y chantajear al campesino. **Ah! pero con los Tauras se encontraron como quien dice con la horma de su zapato.**

La precisión temporal y la fidelidad al dato de orden informativo, confieren disposición de confiabilidad y credibilidad, en el receptor acerca de lo que cuenta la narradora:

Eso fue en 1940. Para entonces ella había tenido otro compromiso[...] Hacia el año 1962, Alberto contaba con 22 años de edad. El gobierno de entonces quiso hacer una limpieza de bandoleros en la provincia de Manabí.[...] El 5 de Septiembre de 1962, luego de

de rodear la casa y ordenar que salga, fue apresado el jefe de Tauras: don Pastor Ramón Tuárez Loor.[...]

Esta precisión puede aparecer, sin embargo, en dos direcciones. Por una parte, la narradora parece suponer el desconocimiento de algunos hechos por parte del receptor respecto del tema que cuenta; por otro, parece ser simplemente una formalidad o afán de mantener vivo el interés en lo que narra.

Del mismo modo que la incorporación inesperada de exclamaciones ("Válgame Dios"), la introducción de trozos más o menos textuales, correspondientes a las creencias populares, por parte de la narradora, constituyen efectos perlocutorios en el relato. El ejemplo que citamos a continuación acerca de la **Oración del Justo Juez**, "la negra", impresiona y estimula la tensión del lector:

[...] bastaban unas cuantas palabras: "El gran poder de Dios me alcance/ y la hora en que nació/ y la hostia consagrada/ y la cruz donde murió/ y esta santísima cruz/ que va delante mío./ El Señor que me ilumina/ murió en ella/ responde igual por mí./ De rigores e injusticias/ todos sean apaciguados/ y todos los que vengan en contra mía"/, luego él clavaba su machete delante de él y la policía se ponía como gallina ciega.

Otras formas perlocutorias presentes en el relato sobre "La perdiz" inciden con mucha frecuencia en el ánimo del receptor. A veces, la narradora como que se remonta, de manera más emotiva a un pasado que, por ser

también suyo, le revive en su mente ("Aquella era una tierra difícil. Una andaba como asustada"), le estimula su reflexión ("La verdad es que esa gente se metía en los campos y no respetaba nada"), le produce compasión ("Allí quedó tirado mi compadre, todo hecho pedazos"), lo que otorga a la totalidad del relato la impresión de una cadena de acontecimientos marcados por la tensión y, a veces, alguna dosis de humor.

No obstante el tratamiento de los aspectos lingüísticos, por separado a los relatos escogidos, que operan en el locutor durante el acto del habla, reflejados, de una u otra manera, en el texto escrito, dichos aspectos funcionan en forma simultánea dentro del acto y el texto mismos; su desarticulación es posible a través del proceso de abstracción que sobre ellos realiza el receptor. El locutor lo que hace es organizar su discurso en torno a una serie de acontecimientos, diversos pero relacionados, para configurar la totalidad del enunciado, donde se conservan modelos transmitidos de expresión y exposición oral, al mismo tiempo, que introduce elementos y recursos relativos a la técnica escrituraria. El producto de este proceso constituye así un enunciado escrito con matices de oralidad.

3.RELATOS DE BANDIDOS. PERSISTENCIA DE LA ORALIDAD EN LA ESCRITURA.

La orientación hacia el habla persistente en los relatos orales llevados a la escritura, a la que hemos aludido sobre la base de la opinión de Bajtín respecto del relato oral, nos ofrece la posibilidad de ver tales productos escritos desde dos ángulos diferentes. Por una parte, el relato oral sometido al proceso transcriptural de la oralidad a la escritura- sin mayores intencionalidades artísticas, donde el relato es recodificado en la letra en un proceso en el que operan, mayormente, aquellos elementos de orden técnico del lenguaje escrito antes que los artísticos.

Lo dicho es posible en el momento en que, como dice Bajtín, "el narrador, a pesar de que está escribiendo su relato y trate de darle una cierta elaboración literaria, no es un literato profesional y no posee un estilo determinado sino una manera de relatar, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral"³⁵, es decir, el sustrato oral, aunque no en su forma pura, se presenta con mayor persistencia en un enunciado escrito que, consiguientemente, no constituye un perfecto acabado artístico. Los relatos *Alberto*

³⁵.Op. Cit. p.266.

Vélez, "La perdiz" y La historia de Tauras, seleccionados para este trabajo, se alinean en esta tendencia.

Por otra parte, el relato oral sometido al proceso de la escritura y mediante la apropiación, por parte del autor, de elementos populares orales para la literatura, puede recrearse en un enunciado escrito ficcional o artístico con impresiones de oralidad. Sin embargo, tales elementos orales no son reproducidos de manera directa en el texto, ahora literario, sino solamente representados mediante una hábil y sofisticada elaboración lingüística y literaria. No se habla entonces, como en el caso anterior, de una transcripción fiel del relato oral sino una recreación, donde los elementos son refundidos artísticamente para producir la ficcionalización de lo oral. En ésta línea ubicamos *La historia de los Rengifo* y *Te tengo pisado el poncho*. A esto es, precisamente, lo que Bajtín denomina *estilización*, que ocurre, según él, cuando el relato oral es sometido al proceso de reconstrucción por un "literato profesional", es decir, dueño de un estilo literario que "se reproduce por el autor en la persona del narrador [entonces] aparece la estilización y no el relato". Esta "estilización, por su parte puede ser

introducida y motivada de la manera más variada"³⁶, aclara Bajtín, y añade que por este medio el relato oral -y el relato en general- puede perder su carácter convencional y transformarse en la palabra directa del autor, no obstante la persistencia de la impresión de oralidad en el texto escrito, su "orientación hacia el habla".

Esta doble perspectiva avizorada por Bajtín acerca del proceso de escritura del relato oral, por el que se producen, indistintamente, un enunciado escrito con formas de oralidad, más o menos puras, y un enunciado escrito con rasgos de oralidad estilizados, nos permitirá acercarnos a los relatos referidos, cuyo denominador común, además de la violencia, es la persistencia del elemento oral, lo que intentaremos demostrar a continuación.

a.EL HABLANTE COMO NARRADOR

Uno de los signos de oralidad en el relato escrito puede manifestarse a través de los narradores introducidos por el autor-reconstructor, que asumen, con gran evidencia, caracteres de hablantes, es decir, se

³⁶.Ibid.

presentan como individuos participantes de una acción intercomunicativa directa, cuya palabra alcanza la representación de una voz hablante, no escribiente. Sus discursos, entonces, no asumen caracteres de textos escritos, aunque se presenten como tales, sino fundamentalmente de voces. A esto es lo que hemos venido llamando impresiones de oralidad en el texto escrito.

Esta impresión de oralidad del relato escrito establece, por consiguiente, la relación entre el texto escrito y el lector que experimenta el tono de oralidad en lo que lee. Así cuando iniciamos la lectura de los relatos anunciados, desde la primera palabra se nos revelan como voces que "cuentan" oralmente y conducen el hilo narrativo del relato, de ninguna manera como palabras mediadas por la técnica escrituraria, que confirma el carácter oral de su discurso. De ésta manera el hablante -narrador- impregna su palabra de oralidad y se muestra como un individuo oral, como habitante del mundo oral.

En las comunidades orales la exposición del relato se produce naturalmente, ante una audiencia que escucha al narrador oral. Este, frecuentemente, recurre a una acción de tipo monológico para contar, pero levemente interrumpido por ligeras intervenciones de su auditorio

que introducen preguntas, acotaciones, etc. en torno al acto y motivo de narración. Es posible, sin embargo, que este narrador cuente su historia sin ninguna intervención de su oyente, lo que no indica una discriminación, en el normal desarrollo de su relato. Ocurre entonces lo que ya hemos señalado anteriormente y que para Angel Rama es el *monodiálogo*.

La historia de Taurus es, en este sentido, la muestra más clara de monodiálogo entre los relatos que hemos escogido. En este relato, con marcadas evidencias de oralidad, el narrador desarrolla su historia ante un oyente -interlocutor-, cuya presencia intuimos por el tono oral y las frecuentes direcciones y explicaciones de su discurso hacia su narratario. Este interlocutor "nunca habla", como dice Rama, pero su presencia es vital para el narrador y lo narrado:

[...] de regreso sólo viene éste que le digo de La Badea[...] [...] la finadita La perdiz. El era un hombre que Ud. lo veía y jamás pensaba que era malo[...].

El desconocimiento de la escritura determina el uso del diálogo como medio intercomunicacional en la esfera de lo oral. Sólo a través de éste el lenguaje hablado alcanza su realización de emisión y réplica en la comunidad oral. En *Alberto Vélez, "La perdiz" y La historia de Taurus*, el autor, a través del narrador, lo

incorpora como elemento configurante de la oralidad:

Oye, qué es de Sebastián que no llega?
Ah! -dijo el otro- es que lo maté.
Cómo, y por qué lo mataste?
Porque me dio pena

Pero esta modalidad expresiva del diálogo no sólo puede presentarse bajo la forma directa, es decir, con la participación de un interlocutor. En la comunidad oral frecuentemente encontramos un tipo de expresión por la que el hablante parece conversar consigo mismo, lo que asume la forma de un diálogo interno (no interior). En ambas historias este diálogo se realiza en la emergencia de la voz, materialmente solitaria, de sus narradores que parece hablarse a sí misma desde la escritura, siempre conservando su estrecha vinculación con la práctica del hablante oral:

Quando se prendió el fuego de la banda, eso fue algo terrible. Yo vivía entonces en Miguelillo y en ese tiempo era corredor de aguardiente[...] (**H. de Taurus**)

Entonces yo era pequeña y aún vivíamos en Miguelillo. Aquella era una tierra difícil. Una andaba como asustada. Es que la muerte y la venganza eran el bocado del día. Cuando uno menos acordaba un disparo anunciaba un nuevo muerto[...] (**Alberto...**)

Otro signo de oralidad se manifiesta en los fragmentos del habla popular que, permanentemente, permean el discurso del narrador. Son exclamaciones, frases, comparaciones, construcciones sintácticas,

formas típicas de expresión, proverbios característicos del intercambio verbal directo en el mundo de la oralidad. A través de éstos el hablante de la sociedad oral logra poblar el lenguaje del narrador en el texto escrito.

"Te tengo pisado el poncho" es una frase proverbial del pueblo que da título al relato, a la vez ligada a sus motivaciones. Este enunciado oral dentro de los aspectos de la escritura contribuye hacia la configuración de un narrador con cualidades de hablante. Del mismo modo, en *Alberto Vélez, "La perdiz"*, observamos cómo la práctica del lenguaje natural para definir y caracterizar seres y cosas de acuerdo a sus características más inmediatas se ve en los moteos o sobrenombres. "La perdiz es un animal rastrero, aunque es un ave no vuela y prefiere dormir botado en el suelo", dice la narradora para contextualizar el sobrenombre del bandido Alberto Vélez siguiendo el modelo expresivo de un hablante popular, anónimo, perdido ya en la memoria colectiva.

Los hablantes de los grupos humanos predominantemente orales pueden, a través del lenguaje hablado, portar las concepciones que su comunidad tiene acerca de la vida, de la muerte y de todas aquellas

circunstancias y elementos que intervienen en su cotidianidad. Son frases de uso colectivo, de origen anónimo, asumidas por sus miembros, que encierran sentencias, lecciones morales y ejemplificadoras, etc. e intervienen, de una u otra manera, en la conducción individual y social. Algunas de ellas ("la que esta escrita ya no se borra") aluden al destino como fuerza determinadora de la ocurrencia de hechos relativos a la vida o a la muerte. Otras ("cuando el río suena palizadas trae") tienen relación con el anuncio previo al acontecimiento funesto, generalmente vinculado a la suposición y al chisme. A veces ("el diablo mete la cola donde no lo llaman") se relacionan con la influencia de lo sagrado y lo maléfico sobre la vida terrenal. Otras ("Válgame Dios!","Dios me ampare!") son exclamaciones que atañen a la idea del amparo de Dios hacia los hombres. Algunas frases ("por quítame estas pajas") aluden a las diversas formas que pretextan los hechos de violencia rural y, otras expresiones como "se encontraron con la horma de su zapato", "boca tate quieta", "cayó Sansón y los que no son" que pueblan el lenguaje natural del hablante popular, encuentran asidero en la voz del narrador que ratifica, de esta manera, su íntima identidad con el hablante.

Ya hemos dicho que el narrador oral durante el acto

expositivo de su relato puede asumir diversos comportamientos en relación con la historia que cuenta; de éstos depende que sus voces se presenten en una u otra modalidad narrativa. La voz del hablante denota entonces el tipo de narración predominante en el relato.

El hablante -relator- puede acudir a la narración en primera persona en torno al tema o personaje que protagoniza su historia. Tal ocurre en los relatos aludidos sobre los Tauras y La perdiz. En éstos, el narrador dirige su discurso a un oyente-lector remitiéndose a un tiempo ya pasado, del cual ha sido partícipe, por lo que los hechos se presentan como ocurridos en un tiempo no muy lejano, siempre en un tono coloquial que particulariza el relato:

Recuerdo lo que le pasó a la pobre hija de mi comadre Floricelda[...] [...] algún aire lejano quedaba de aquel niño alegre que cono cí cuando yo era pequeña[...]

Solamente una vez tuve un problema con el finado Ramón Rengifo, pero fue por cuestiones de la competencia en el negocio[...]

Nos preguntaron que hacia dónde íbamos y les respondimos: "a ver el finado que han matado en Pueblo Nuevo"[...]

Además del monodiálogo, ya señalado al analizar *La historia de Tauras*, encontramos otra modalidad narrativa, especialmente en *Te tengo pisado el poncho*: la narración extradiegética. Este tipo de narración, caracterizada por la ubicación del narrador fuera de la

historia que relata, cuenta el hecho desde la tercera persona gramatical y utiliza, indistintamente, dentro del texto, los tiempos pasado o presente. En el relato que hemos señalado la narración esta conducida por un hablante en tono coloquial y tercera persona sobre un hecho ocurrido en el pasado, como frecuentemente podemos observar en los narradores orales.

De igual manera, son importantes en la comunicación oral las repeticiones de frases o de palabras a las que el hablante recurre con mucha frecuencia para organizar su discurso, de manera que se dispongan como recursos memónicos y estructurales en el desarrollo normal de su exposición. Los relatos seleccionados, todos, constituyen una indiscutible muestra de los aspectos repetitivos propios de la producción oral tradicional manifiestos en la voz del narrador. En ellos los "pues", los "entonces", los "contaba", "decían", "dicen", a la vez que nexos estructurales, impulsan la evolución temática de los relatos.

b. ESPECTRO SONORO EN LA ESCRITURA

La circunstancia de que lo oral-auditivo tenga preeminencia sobre lo visual en las sociedades que no conocen la escritura -aún en aquellas donde

conociéndola, ésta no constituye una práctica cotidiana sino más bien un espacio de la oficialidad-, determina que la oralidad adquiriera carácter testimonial del más estricto crédito, es decir, el carácter de documento público incuestionable, generalmente en la boca de los ancianos y de los sabios que han llegado, finalmente, a comprender y a interpretar todos los aspectos implicantes en la vida cultural y social de su comunidad.

Esta comprensión e interpretación de la realidad del grupo, al no ser viable a través del sistema escriturario, sólo puede alcanzarse, como ya dijimos, mediante los elementos que intervienen en la comunicación oral. Puesto que en ésta sólo el sonido - voz- materializa la calidad del mensaje, es el aparato sensorio humano el que procesa dicho mensaje y lo transforma en lenguaje-documento oral.

Esta situación de oralidad -parcial- dominaba la región rural manabita por los años 40-70 de nuestro siglo, por lo que sus documentos de vida se inscriben dentro de un marco caracterizado por la primacía de lo oral/auditivo sobre el mundo de la visión. En ellos se incluyen los relatos de bandidos, que hemos venido atendiendo, como rasgos narrativos de una cultura y una

época donde abundaba el predominio oral.

La presencia del sonido en la configuración de significados que atañen a la vida de relación de la comunidad, adquiere papeles relevantes a través de formas diversas que van desde los ruidos de animales y de la naturaleza hasta las voces humanas, representadas en la escritura como valores de significación de lo fónico. En los relatos seleccionados el eco de un grito, el silbido del viento, las voces y los silbidos humanos, los disparos, el rumor del río, el tropel de caballos, el sonido del machete en el aire, etc, son muestras del espectro sonoro en una escritura donde persisten elementos vinculados a la esfera perceptual de lo auditivo.

La voz humana, impresa en el carácter oral del narrador, así como en las fuentes de información donde bebe los matices narrativos, permanentemente está remitiéndose al sonido de diversos elementos; de éstos se puebla para producir una constante de oralidad en su discurso, tanto en el desarrollo de la trama como la producción de significados. De esta manera la presencia del sonido se vuelve vital para el desarrollo de las narraciones:

[...] amanecieron muertos cinco de ellos en un surco...Parece que **los**

- hicieron enfilear y pfiuff, los mataron[...]
- [...] se escuchaba el tropel de los caballos y los disparos de fusiles, y al otro día a encontrar muertos en los surcos[...](*H. de Tauras*).
- [...] y los niños del pueblo lo perseguían gritando: "Te piso el poncho, te piso el poncho, te tengo pisado el poncho"[...](*T.pisado...*).
- [...] se empezaron a escuchar los cascos de los caballos golpeando los caminos con sus pisadas, disparos que rompían el silencio de la noche[...]
- [...] nadie parecía escuchar el alarido del hombre mientras la muerte le arrancaba le arrancaba la vida con júbilo en el aire[...](*H. Rengifo*).
- [...] Así fue la vez cuando estaba en Calderón: hizo correr que andaba por ahí para que la policía lo supiera, pero los chapas aunque rodearon el mercado no lo encontraron; él estaba muy fresco mirando todo desde allá, muerto de risa[...]
- [...] bastaba una leve sospecha para sacar de sus casas a los campesinos y buumm ametrallarlos o fusilarlos a la orilla de los ríos o de las guardarrayas[...](*Alberto...*)

Los fragmentos seleccionados constituyen buena muestra de diversos elementos relacionados con el ámbito del sonido y la manera como tales formas llegan a funcionar como factores de desarrollo temático y generación de significados en el relato escrito. En ellos, las alusiones directas al acto de escuchar, a la imitación onomatopéyica de los sonidos de las armas de fuego y del machete, a la emisión del grito humano, a la capacidad expansiva de la palabra hablada, al ruido producido por los cascos de los caballos acentúan la impresión de oralidad en los textos. Este énfasis se ve reforzado con la introducción del diálogo y de textos hablados de personajes por parte del narrador constituyéndose una alusión directa a las funciones de hablar, especialmente en *La historia de Tauras* y *Alberto*

Vélez, "La perdiz".

La impresión de oralidad que inmediatamente nos produce la lectura de los relatos no sólo se inscribe en los aspectos sintáctico estructurales de las unidades textuales, es decir, la función convencional de las expresiones orales del habla y de los sonidos naturales, sino también en su función relevante en la producción de significados, en franca identidad con los que se conciben en el mundo oral. De pronto el río ("cuando el río suena palizadas trae") como elemento vinculado estrechamente a la cotidianidad de la comunidad rural, aparece como una fuerza natural de carácter premonitorio sobre episodios funestos, lo mismo los ruidos de los cascos de los caballos sobre la tierra campesina, sembrando el miedo entre los hombres, antesala del estruendo de los disparos que rompen el silencio de la noche rural, en evidente signo de imposición y dominio de una cultura letrada y hegemónica sobre otra analfabeta y marginal.

C. REITERACION ORAL Y ESCRITURA

La comunicación y la preservación del conocimiento en la comunidad oral tienen como principal recurso al sonido. A través de éste la palabra alcanza su materialización y, por ende, la realización de la intercomunicación verbal entre los individuos. Así el aparato sensorio humano atiende a los efectos de la palabra hablada que, a su vez, debe recurrir a prácticas morfológicas y sintácticas que le permitan al hablante estructurar el discurso y organizar su contenido durante la exposición y producir, consiguientemente, determinados efectos.

En este aspecto la repetición, en sus diversas formas, alcanza profundo valor significativo, puesto que sus efectos sonoros logran traducir en la escritura fuertes impresiones de lenguaje popular hablado. A veces la repetición de fonemas en palabras, aún en frases, producen la aliteración con efectos vibratorios similares a los usados en el habla popular:

La gente ya lo venía diciendo: **van a matar a fulano**, le han puesto **aguada a sutano**, le siguen el rastro a mengano[...](**Alberto...**)
De la noche al día resuella: "Panchito Cedeño, Panchito Cedeño", que **"esto con los Rengifo, esto con los Rivera, que esto lo de acá o lo de allá"** y Panchito en medio[...](**H.de Tauras**).
Sabulón Holguín proclamaba y pregonaba esta lista cada vez que se embriagaba[...](**H. Rengifo**).

Otra de las formas de la repetición es el carácter redundante de la expresión oral. Tales redundancias son usadas frecuentemente por el hablante oral como recursos memónicos para mantener el hilo narrativo o como forma de estructuración de su historia. Dentro del proyecto de ficcionalización de los elementos orales, la redundancia adquiere vital importancia, puesto que permite al autor-reelaborador desarrollar su relato con claros matices de oralidad, esto es, lograr una versión escrita del relato hablado sin perder sus efectos de oralidad. En los ejemplos que citamos a continuación, podemos observar cómo a través del uso reiterado de los mismos elementos expresivos el narrador logra mantener el hilo narrativo de su historia, de la misma manera que contribuyen a la estructuración de la unidad textual:

Entonces el aguardiente **era** contrabando, como lo **era** la sal y el ajo y el tabaco, y quienes vendían el líquido **eran** llamados "corredores"[...] estos corredores **eran** los que menos corrían peligro, ya que, además de ser conocidos **eran** amparados por maleantes y vecinos.[...](*H. Rengifo*).

Fue **cuando** ya eran mayores **cuando** supimos que Alberto había escogido el camino equivocado[...](*Alberto...*).

Panchito tenía **buena** finca, **buenos** canteros, **buenas** huertas[...]

Pero Panchito era un hombre justo. Cuentan que una vez llegó a su casa un **muchacho, bien muchacho todavía**. Venía de La Badea y lo coge como un **muchacho** para que hiciera oficios de patio...de mandado mejor dicho. A los pocos días llegó otro **muchacho** que venía de San Antonio...Por apodo **le decían Canasto a éste muchacho**.[...](*H. de Tauras*).

A menudo el hablante oral intenta reproducir sonidos no humanos a través de una imitación desde su

propia concepción sonora. De una u otra manera este hecho es un intento de repetición que frecuentemente puebla la voz de los narradores orales. Las expresiones onomatopéyicas "pumm", "pfiuuff", "buumm" presentes en los relatos que estudiamos, aluden a los ruidos producidos por elementos técnicos, especialmente.

La reiteración vinculada al acto del contar natural frecuente notablemente todos nuestros relatos a través de verbos, sustantivos, términos de enlace, de iguales o significados afines durante el desarrollo de la narración. El verbo "contar" en presentes y pasados, en singulares y plurales ("cuenta", "contaba", "cuentan", "contaban") a medida que desenvuelve el hilo narrativo va alternando con otros verbos y formas verbales de significación afines ("dicen", "decían", "preguntaba", "dice", "dijo", "dije", "volvió a decir", "mandó recado", "aconsejar", "conversaba", "hizo correr", "entró en entendimiento con") constituyéndose en el eje temático y estructural de la historia. Otros verbos con significados afines (matar, asesinar, agonizar, dormir, desaparecer, ametrallar, fusilar, vengar, ejecutar, herir, caer, sepultar, barrer, atacar, herir, dañar) colocan en el centro de interés narrativo la idea de la muerte como constante principal de los relatos.

Parecida función cumple el uso reiterado de sustantivos (río, muerte, venganza, disparo, andanzas, caballos, tabladas, monte, caminos, campesinos, matorrales, noche, sombras, machete, sangre, guardarrayas, balas, batallón, crimen) que pueblan todos los relatos de una atmósfera de premoniciones y violencia en un espacio rural determinado.

Para confirmar la recurrencia del narrador a una voz oral otra, abundan las referencias a lo dicho. Constantemente encontramos en los relatos "contaba", "la gente ya lo venía diciendo", "como dice mi compadre Jacinto", "la tía busco, como se dice, la manera de...", "dizque para", "dice la señora", "tenía fama de...", "sería por eso que decían...", "unos dicen...otros..."

"cuenta la tradición", "si se sabe", "la Febres, como la conocía el pueblo", etc., que a la vez que promueven la producción de significados vinculados al motivo eje ayudan al desenvolvimiento ordenado de lo narrado, así como a mantener vivos los rasgos de oralidad en la escritura.

La utilización de frases y construcciones sintácticas de raigambre popular a la vez que función estructuradora pueden algunas veces funcionar en la

producción de efectos musicales, incluso pueden ayudar a empujar el desarrollo del relato. En *Alberto Vélez*, "*La perdiz*", la reiteración por cuatro ocasiones consecutivas de la misma de la conjunción y el mismo artículo en un fragmento de **La oración del Justo Juez**, que los bandidos oran para guardarse de la justicia, contribuye a estructurar un pasaje importantísimo en la vida del bandido "*La Perdiz*" y hasta una notable musicalidad al texto:

El gran poder de Dios me alcance
y la hora que nació
y la hostia consagrada
y la cruz donde murió
y esta santísima cruz
que va delante mío [...]

Este efecto musical también puede observarse en la recurrencia a algunas terminaciones verbales y de hiatos:

Sabulón Holguín proclamaba y pregonaba cada vez que se embriagaba[...].

Los hermanos mayores hacía tiempo se habían marchado de la casa y vivían en la casa de una tía pero como mi papá había llevado a los huérfanos a vivir con nosotros, el marido de la tía [...].

La insistencia de un mismo significado a través de diversas expresiones negativas parecen relevar la

intención de acentuar la diferencia entre el rumbo de vida que el bandido Alberto hubiera tenido junto al padre de la narradora y el escogido junto a su tío político ("el mal rumbo que con mi padre jamás hubiera emprendido"):

Nunca fueron a la escuela, **no** los alimentaron bien, **ni** les enseñaron a respetar a Dios **ni** al prójimo, **no** sabían **ni** la o que es redonda, dice la señora Dioselina, **tampoco** conocieron el amor de la familia **ni** lo que era una atención cuando estuvieron enfermos [...]

Los reiterados "no", "ni", "tampoco" llenan el texto de una atmósfera opositiva estrechamente vinculada a la renuencia hacia lo escrito, observable, muchas veces, en el orbe de lo oral; hay sin embargo, una especie de resquicio en la palabra de la narradora que pone de relieve la importancia que ella le concede al conocimiento de la escritura, lo que, evidentemente, emerge del texto como una ilustración de los méritos del código grafémico frente a la situación analfabeta del individuo. En este sentido intuimos en la palabra de la narradora que, de conocer Alberto la escritura, de haber ido a la escuela no hubiera escogido el mal rumbo de bandolero. Así aparece el concepto de la escritura como medio de redención social del hombre.

No obstante la indiscutible raigambre oral tanto de los autores-reelaboradores como de los narradores

introducidos por ellos, en los relatos que estudiamos las denominadas transformaciones fonéticas de la palabra, frecuentes en la comunicación de las culturas predominantemente orales, no constituyen aquí un recurso determinante en el esfuerzo por ficcionalizar lo oral. Apenas algunas contracciones logradas a través de la unificación fónica entre pronombre y sustantivo ("m'hijo") o de preposición y sustantivo ("alancas" por: en ancas) evocan algunas formas de pronunciación locales.

A veces la reiteración surte efectos de gradación que permiten al narrador estructurar su relato y organizar mejor la secuencia de su contenido. En *Alberto Vélez, "La perdiz"*, la narradora recurre a esta gradación para arribar a su objeto final dentro de la frase:

Pocos meses después la madre enfermó y, **grave...y grave...murió**[...]
Un día mi padre, **preguntando aquí, preguntando allá llegó a saber**[...]
Unos dicen que se hacía la enferma, **otros que** era la verdad. **En fin,**
Dios lo sabe [...]

El análisis al que hemos sometido los relatos seleccionados, como podemos apreciar, demuestra cómo el fenómeno de la repetición, extraído de la práctica oral de la comunicación, puede ser utilizado en la recreación de una cultura oral en la escritura sin que sus elementos de raíz popular, al ser ficcionalizados,

pierdan totalmente sus rasgos de oralidad original.

4. EL RELATO ORAL AL OJO DE BAJTIN

Al acercarnos al final del presente capítulo queremos proponer una aproximación al análisis del relato de raíz oral desde la orientación que Mijail Bajtín sustenta respecto del relato oral y de la novela, especialmente en cuanto al fenómeno de estilización de los elementos de la comunicación popular y de las condiciones estratificadas que presenta el lenguaje social.

Las observaciones realizadas al inicio del capítulo sobre la opinión de Bajtín en cuanto al proceso de escritura del relato oral, por el que se ficcionaliza a través de una cuidadosa y selectiva reelaboración de las particularidades lingüísticas del elemento oral, ponen énfasis en el trabajo de "reelaboración" por parte de un autor que debe atender a la palabra del otro inscrita en el relato original. Para Bajtín, "el autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva"³⁷.

³⁷.Mijail M. Bajtín, "La palabra en Dostoievski", *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bovnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1979], p.264.

Hablamos entonces de una *estilización* que para el mismo Bajtín:

[...]presupone la existencia de un estilo , es decir, reconoce que el conjunto de procedimientos que reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido[...] Un estilizador aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ella le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que como expresión de un peculiar punto de vista.³⁸

La opinión de Bajtín reconoce la existencia de un determinado estilo subyacente en el relato oral que aprovecha el autor-reelaborador como palabra ajena en su proyecto ficcionalizador, es decir, la capacidad de inserción del relato oral en el imaginario literario. Una estilización en cuyo proceso lo popular pasa a conformar "un fenómeno multiforme de estilo variado en discurso y en voz" ("*a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice*")³⁹, es decir, pasa a formar parte de una gran unidad que, sin embargo, no es homogénea, integrada por unidades de estilo menores que establecen relaciones entre sí, diálogos que no siempre

³⁸.Ibid.

³⁹.Mijail Bakhtin (Bajtín),"Discourse in the novel", *The Dialogic Imagination*,Austin: University of Texas Press,1987, p.261. Alfredo Caballero lo traduce como "un fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico. El investigador tropieza con varias unidades estilísticas heterogéneas que subyacen en planos lingüísticos diferentes y se subordinan a leyes estilísticas diferentes". M. Bajtín."La palabra en la novela".*Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986,p.86.

son armónicos y que revelan la condición estratificada que tiene el lenguaje en la vida social, concreta, en un momento histórico dado, a lo que se ha llamado *heteroglosia*⁴⁰.

En la narración de raíz oral, la diversidad de estilos que ofrece aparece como una condición esencial, por lo que en un acercamiento estilístico el analista debe comprender que en su lenguaje existen fuerzas centrípetas y fuerzas centrífugas luchando entre sí; que, como en la sociedad, tampoco existe un solo

] ⁴⁰.Ibid.301-331. Bakhtin en este mismo libro dedica un capítulo a la heteroglosia bajo el título "Heteroglossia in the novel". En él explora las diversas formas composicionales y estilísticas mediante las cuales se representa artísticamente la heteroglosia social en la novela y, encuentra que básicamente serían dos las características composicionales del discurso literario que lo especificarían: 1. A través de la inclusión de diferentes voces al discurso autorial. Estas voces no aparecen evidenciadas como "otras" dentro de los límites del discurso autorial, sino que se encuentran ocultas en él, es decir, entre otras voces y la del autor no hay fronteras formales. Sin embargo, la voz autorial las incorpora por medio de la estilización paródica, como es el caso de la novela cómica. Esta estilización revela una determinada intención de la voz del autor, en la medida en que cada una de esas voces parodiadas representa el mundo, un sistema de valores que el autor por medio de su parodización relativiza. 2.Incorpora la heteroglosia en la novela por medio de la creación de un narrador o relator, a través de cuya voz representa un lenguaje que contrasta, de alguna manera, con el horizonte literario de la época. Mediante el lenguaje de este narrador de la historia, el autor echa nuevas luces sobre el objeto de representación, generalmente tratado sobre una determinada perspectiva literaria. De esta manera, hay en realidad dos historias: la del narrador que cuenta la historia y la del autor mostrándonos como este narrador cuenta la historia. El autor se distancia de ambos lenguajes (el del narrador y el literario) construyendo el diálogo entre ellos, reduciendo o aumentando su grado de distancia de uno o de otro. Pero para Bakhtin existen otras formas de incorporación de la heteroglosia social en el relato: representación de otras voces a través de personajes que representan, autonomamente, su visión del mundo, a través de la intervención del autor en el discurso interno del personaje por medio de cuestionamientos, juicios, etc. que interfieren su discurso, con incorporación de lenguajes de diferentes géneros literarios o no. Tales incorporaciones determinan que el discurso novelesco aparezca como un híbrido donde aparecen dos enunciados, dos voces, dos visiones del mundo. Por otro lado, aparece la bivocalidad, es decir, la presentación del relato como un discurso de dos voces, un diálogo de voces que representan valores, no individuales, sino de todo un sector de la sociedad.

lenguaje sino varios que implican, cada uno, una determinada representación del mundo, un sistema de valores. Es decir, se produce una coexistencia dinámica, pero problemática de lenguajes de una sociedad dentro del relato, en el que cada uno implica, en diálogo constante, representaciones del mundo.

Una aproximación estilística a esta prosa artística, producto del proceso a que nos hemos referido (estilización), convoca necesariamente la atención al diálogo, como un camino conducente a la palabra del otro y hacia sí misma y no solamente hacia el objeto. Así, la palabra no tiene una relación simple con su objeto; es una relación en la que intervienen las palabras de los otros que han modelado ya el objeto.

Pero este diálogo, como recurso compositivo por el que se representa artísticamente un lenguaje, no debemos entenderlo como el simple diálogo entre caracteres, es decir, el diálogo por el que se intercambian, verbalmente, ideas los personajes, sino como el encuentro de diferentes voces que representan, cada una, -armónica u oposicionalmente- visiones del mundo, sistema de valores de una sociedad. De esta manera, para Bakhtin: " el diálogo en la novela está determinado por la misma evolución socio-ideológica de

los lenguajes y la sociedad" ("*novel dialogue is determined by the very socio-ideological evolution of languages and society*")⁴¹, es decir, un diálogo de fuerzas sociales percibidas no solamente en estática coexistencia, sino también como un diálogo de diferentes tiempos, épocas y vida cotidiana. Surge entonces la importancia de la palabra del otro que, indudablemente, contiene variados grados de representación, los que el autor puede manipular y reinsertar a través de otras condiciones de enunciación y donde adquieren otras cargas semánticas.

Bajo estas orientaciones de Bakhtin, queremos inscribir nuestra propuesta analítica del relato de raíz oral, especialmente en *La historia de los Rengifo y Te tengo pisado el poncho*, en razón de sus mayores esfuerzos ficcionales. En esta aproximación, intentaremos ver cómo funcionan tales postulados -en principio creados mayormente para los predios novelescos- en los relatos de fundamento oral.

a.LA OTRA PALABRA. UN RECURSO ESTILISTICO

Todo relato oral recodificado en la letra debe pasar hasta la versión escrita, como sobreentendemos,

⁴¹.Ibid.365.

por una serie de voluntades narrativas que incluyen la narración del informante -oral-, la del recopilador como autor reelaborador del relato escrito y la del narrador dentro del texto. Sin embargo, en la totalidad que constituye su discurso percibimos el enunciado de una *única voluntad creadora*⁴², cuya reacción dialógica se sustenta en la *bivocalidad de la palabra*⁴³, como medio de comunicación dialógica o vida auténtica de la palabra.

En *La historia de los Rengifo*, por ejemplo, podemos percibir la subyacencia de estas voluntades narrativas en la totalidad que constituye su discurso, pero fundidas en una sola voluntad creadora que lo materializa en la letra. Hay un informante oral identificado como la "tradición", como "nadie", como "memoria de la gente", como un "sí se sabe" o "todos sabían" al que se remite un narrador que cuenta la historia y que es introducido por un autor-reelaborador

⁴². Para Bajtín ("La palabra en Dostoievski".Op.Cit.257) "todo enunciado posee un autor a quien percibimos como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe; las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc. pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente".

⁴³.Según Bajtín, una de las formas de incorporar y organizar la heteroglosia en la novela es el recurso de la bivocalidad de la palabra, consistente en una construcción híbrida que hace que la novela se presente como un diálogo de dos voces. Esta doble voz pone en juego dos lenguajes, dos formas de ver el mundo que están en constante diálogo.

para estructurar técnicamente la totalidad del discurso.

Las voces de estos elementos, cada una con su visión del mundo, permanece dentro del texto en "constante diálogo" que le confiere "vida auténtica" a la palabra. Una bivocalidad que ofrece una doble orientación; por una parte, como palabra normal, y por otra, como voz ajena. Como palabra normal, su orientación se dirige hacia el habla, impresa en la palabra narradora del informante, en donde la cotidianidad del lenguaje busca una dirección hacia su objeto, puesto que cumple con el rasgo común de la comunicación, el diálogo, que se establece a partir de la réplica surgida ante el enunciado.

Pero en estas relaciones dialógicas las voces no aparecen evidenciadas como "otras", es decir, no se revelan abiertamente a través de un diálogo lógico en el discurso autorial sino que permanecen ocultas en él sin establecer fronteras formales entre la voz del autor (reelaborador) y las otras voces, dialogando conflictivamente, contradiciéndose, no precisamente a través de un hecho verbal, sino a través de las connotaciones que asume la palabra.

En *La historia de los Rengifo*, estas connotaciones

dialogan conflictivamente configurando una estructura opositiva en permanente lucha dialógica que caracteriza su sistema de composición fundamental.

Es evidente que este tipo de diálogo no sólo puede ser visto desde la óptica de la lingüística, como ya lo hemos hecho, puesto que no se trata del análisis de las particularidades sintácticas y léxico-semánticas o plano de la lengua, que persigue tal perspectiva, pues la estilística tradicional no conoce tal género de combinación de lenguajes en una unidad suprema, ella no posee un enfoque del peculiar diálogo social de los lenguajes en la novela; de lo que se trata es de su estructura discursiva. Bajtín concede este espacio a la *translingüística*⁴⁴, es decir, "el estudio de los aspectos de la vida de las palabras", cuyas relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico. "Se puede decir -dice Bajtín- que el objeto principal de nuestro examen (translingüístico), su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra".⁴⁵

⁴⁴.Nos remitimos a la denominación que Tzvetan Todorov da en su traducción francesa de *Problemas de la poética de Dostoievski*, de Bajtín, donde aparece como *metalingüística*. En Castellano se ha utilizado frecuentemente *translingüística* por la "frecuente confusión del significado tradicional" del otro.

⁴⁵.Op.Cit.(1986)[1979] p.258.

En *La historia de los Rengifo*, la palabra del informante -anónimo, colectivo, oral- como *otra palabra*, logra representar la *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta un serie de puntos de vista y valoraciones válidas para el autor. Igual sucede en *Te tengo pisado el poncho*, donde la funcionalidad del recopilador se nos presenta como autor-reelaborador de la narración oral en la escritura.

Sin embargo, en este proceso transcripcional, es posible que este autor "no sea un literato profesional y no posea un estilo determinado sino una manera de relatar social e individualmente determinada, tendiente al relato oral"⁴⁶, es decir, sin llegar a una expresión de alta estética literaria, su relato persista en su orientación hacia el habla o presente evidentes signos de oralidad aún en la escritura. Pero también es posible que "este narrador (autor) posea un determinado estilo literario, que se reproduce por el autor en la persona del narrador"⁴⁷; entonces se produce una "estilización" con impresiones de oralidad.

Dentro de los relatos que hemos venido estudiando,

⁴⁶.Ibid. 266.

⁴⁷.Ibid.

esta estilización alcanza mejores logros en *La historia de los Rengifo* y *Te tengo pisado el poncho*; en ellos la palabra del otro, gracias a un trabajo de reelaboración y tránsito de la oralidad a la escritura, pierde, en algún grado, su carácter convencional y se estiliza, con lo que adquiere carácter artístico, no así en los otros, donde la palabra conserva con más pureza su orientación hacia el habla.

b. HETEROGLOSIA SOCIAL Y ESCRITURA

Ya hemos establecido, sobre la base de la opinión de Bajtín, que el relato oral sometido al proceso de reconstrucción en la escritura, pierde un tanto su convencionalidad, puesto que el autor (reelaborador) utiliza, con fines estilísticos, las otras voces, la palabra ajena. Estas son voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje del informante y que el autor las introduce en la narración luego de una elaboración artística, donde pasan a conformar la subyacencia de la memoria social en la escritura, de la que emergen frecuentemente.

Esta *plurivocidad*, por la que se recrean diversas formas de elocuencia social, diversas maneras de hablar de los diversos estratos y formas de la lengua, es lo

que Bajtín llama *heteroglosia*⁴⁸. A través de ésta se puede representar artísticamente la condición estratificada que tiene el lenguaje en la vida social. Como ya hemos dicho, cada uno de estos lenguajes implican una determinada visión del mundo, "un sistema de valores". Dentro del relato, estos lenguajes se encuentran, aunque no integrados, correlacionados uno con otro, es decir se encuentran dialogando.

La representación artística de la heteroglosia social adopta diferentes formas composicionales y estilísticas [ver nota 14]: una, a través de la introducción de voces ajenas al discurso autorial. Aquí los estratos de la lengua común o coloquial son tomados por el autor como la "opinión general, como el enfoque verbal de las personas y cosas (normal para dicho círculo), como el punto de vista y la valoración comunes"⁴⁹ para adecuarlas a sus intenciones de manera dinámica. El autor

⁴⁸. Los traductores de Bajtín difieren frecuentemente sobre la nominación de este término. Plurivocidad, plurilingüismo, heteroglosia, introducidos como recursos composicionales en la narración, alcanzan en ellos significados similares. Alfredo Caballero (M. Bajtín. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana:Arte y Literatura,1986,p.157) lo traduce como plurilingüismo: "*Un habla ajena en un lenguaje ajeno* que sirve a la expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal habla es una singular palabra de dos voces. Sirve al mismo tiempo a dos hablantes y expresa simultáneamente dos intenciones diferentes: la intención directa del personaje que habla y la refractada autorial. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones...y están correlacionadas dialogalmente".

⁴⁹.Ibid.130.

objetiviza esta lengua común, se sirve de ella, pero a la vez toma distancia, en mayor o menor grado.

Así, los términos, especialmente metafóricos, del habla común surgen del texto, a veces entrecomillados, que impregnan el enunciado de valores sígnicos y convergen a la constitución de diferentes formas composicionales y estilísticas y traducen, finalmente, la heteroglosia social en el relato.

En *La historia de los Rengifo*, las expresiones "trago de monte", "puro", "perra", "soplar", "corredores" son términos metafóricos del habla popular. El autor los toma para su discurso como recursos de la voz *del otro*, la voz ajena incorporada a la palabra autorial que constituye el enunciado del relato. Esta voz, "un habla ajena en un lenguaje ajeno" es introducida por el autor en la unidad textual, pero la palabra de éste pone distancias ("...") con la "opinión general" inscrita en esos términos que no le pertenecen, que le son ajenos y, sin embargo, tienen "valoraciones y puntos de vista" válidos para su objeto narrativo.

La palabra autorial, otras veces, organiza e incorpora la heteroglosia mediante la introducción del habla ajena, ya no en forma abierta sino en formas

veladas, las que no se las percibe directamente, pues no muestran indicios formales de ajenidad. Son construcciones, frases, cuyo interior maternan voces de otros no perceptibles fácilmente, sin embargo conviven en el texto con la palabra autorial:

Ante la dificultad de matar a Tomás Rivera, por cuanto **era hombre muy querido y por ello cuidado**, los Rengifo, además, se hicieron ladrones [...]

El conjuro era inquebrantable y **los Rengifo caerían**[...] **Era como si se hubiera invocado a la venganza**[...](*H.Rengifo*).

[...] bajaba desde la tablada de Miguelillo un hombre muy malvado llamado Pedro Varela, **un bandido loco que había sido expulsado de la banda de tauras**[...]

[...] Entonces, **pobre de aquel que le pisara el poncho o protestara**[...](*T.t.poncho*).

La palabra autorial atañe indirectamente a otras voces inscritas en las de los informantes que, reproducen en el texto el discurso anónimo de la tradición oral.

Pero la palabra autorial a momentos no disimula ni evade su recurrencia a ciertos usos del lenguaje popular en su intención heteroglósica. La aprehensión de muletillas, en ambos relatos, ("entonces", "de pronto", "eran", "es así que...", "pues") y de frases ambiguas ("cuenta la tradición", "nadie ha logrado escarbar lo suficiente en la memoria de la gente", "nadie vino", "nadie parecía escuchar", "no pocos aseguraban", "la gente dice") propias de la comunicación popular,

permiten la introducción de otras voces en el discurso autorial y, revela alguna intención paródica del autor para representar la diversidad del lenguaje social en el relato.

Por otra parte, el autor-reelaborador del discurso común en la escritura, incorpora la heteroglosia social a través de la creación de un narrador o relator, cuya voz restituye el diálogo con la voz del informante, pero a la vez se distancia con la de su creador (autor) al surgir el contraste entre la voz natural del relato y la estilizada del autor. En *Te tengo pisado el poncho*, la producción del diálogo entre el narrador y el informante ocurre desde el inicio del cuento ("Contaba don Guillo Ross...") al remitirse a quien le narró una historia que ahora él cuenta. El autor queda fuera de esta historia puesto que la reminiscencia intenta reproducir el lenguaje natural del informante, ya desaparecido, no el lenguaje estilizado de quien lo coloca para que cuente.

El lenguaje del narrador es siempre distinto al discurso del autor, pues debe atender a su funcionalidad de relator de una historia que le contaron, lo que lo inclina a buscar la representación de tales voces que perviven en el texto original a través de sus personajes ("sí se sabe que ambas familias, los Holguín y los

Rivera, eran dueños de ..."(H. Rengifo)

Como observamos, una multiplicidad de voces van configurando una heteroglosia que -partiendo de la representación de una voz colectiva, en donde el narrador oral aporta, al autor-reelaborador, una serie de puntos de vista y valoraciones que éste refunde en la escritura- avanza hacia la creación de un narrador dentro del texto.

La relación dialógica en *La historia de los Rengifo*, se establece en un mundo de oposiciones y transgresiones, en donde las voces traducen, cada una, la representación de un lenguaje revelador de su visión del mundo. Así, dos grandes bloques dialógicos de voces enmarcan dos tipos de voces opuestas y que en el espacio jurídico-social constituyen la hegemonía y la marginalidad, encarnadas en el poder y la violencia a través de representaciones características.

C. DIALOGO OPOSICIONAL: VOCES EN PUGNA

Para Bajtín las relaciones intercomunicativas en el texto no sólo pueden darse a través del diálogo directo, es decir en la interrelación verbal de los individuos, sino también a través de mecanismos actanciales que

alcanzan significaciones y representaciones de voces sociales e históricas que reproducen sus propios sistemas de valores. Estas voces no siempre son armónicas, habíamos dicho, pero pueden coexistir en el texto bajo fuertes tensiones dialógicas producto de sus divergentes concepciones del mundo. Surge entonces el papel del narrador que estimulará la creación del diálogo entre ambos. Esta dialogalidad es interna, pues aquí la palabra no adopta formas dialogales externamente composicionales y no se separa en un acto independiente de la propia concepción del objeto por la palabra, dice Bajtín.

En *La historia de los Rengifo* el narrador dialogiza opuestamente estas voces enlazándose al contexto oral; para ello, desde el principio no establece distancias y se remite a la "tradición" que "cuenta" oralmente un suceso en el que se enfrentan dos fuerzas, cuyas voces, insistimos, no aparecen materializadas en el diálogo lógico, sea de la comunicación general o el académico de la escritura o como ocurre frecuentemente en el discurso del relato oral, sino a través de acciones y pensamientos de sus personajes, que emergen en la voz del narrador.

Así la voz de la marginalidad, encarnada en la

banda de Tauras, cancelada por la borradura de su verdad en el tejido de una verdad jurídica de archivo pugna contra la voz del poder (el batallón Febres Cordero) y sus mecanismos de represión, lo que constituye el carácter dialógico oposicional del relato.

El narrador parte desde la emergencia de un tipo social de delincuente producto de querellas privadas que la propia comunidad algunas veces no considera delito, pero criminal a los ojos del estado, por lo que se echa a la fuga. Ya en el monte se unen y surge la voz contestataria de un grupo minoritario que no puede hacer otra cosa que luchar contra la voz magnificada del poder instituido.

De esta manera la voz de la marginalidad intenta restituir su territorio tradicional de la voz agresiva del Estado, que se inmiscuye, como elemento extraño, en su cotidianidad. Esta cancelación de la voz de la marginalidad por parte de la voz ostentadora del poder constituye el **desconocimiento del otro** en una inversión valorativa del discurso del poder sobre el discurso del subalterno.

Surge así un juego de relaciones dialógicas de dos fuerzas oposicionales, en el que el antihéroe marginal

mira al **otro** oponente en una proyección magnificada al que hay que destruir para recobrar su lugar y categoría de **otro** en toda su valoración autoconcebida. Por su parte, el **otro magnificado** mira al **otro subalterno** desde una perspectiva disminuida, pero temeraria, al que también hay que destruir para restituir lo que considera su espacio transgredido. El problema se plantea, entonces, desde la perspectiva del enfrentamiento: **desconocimiento versus autorreconocimiento del otro**, que introduce el problema de la eticidad en el juego de relaciones dialógicas del texto.

Desde esta misma óptica podemos encontrar otras voces subyacentes en *La historia de los Rengifo*. Sobresale la voz de la mujer-madre. Ella, al borde del abismo represivo, representa la asunción de una actitud en la que se revela su voz, que rompe con un círculo cerrado -el espacio anti-idílico del relato- y transita por las zonas frágiles de sus linderos tradicionales, cuando ese espacio hermético ha sido fracturado por la fuerza externa de la represión que irrumpe los territorios codificados de su tradición. Al desaparecer el padre, jefe en la sociedad machista, ella, como segundo elemento del poder familiar, adopta, por travestismo, características masculinas y crece en su rango en forma radical y violenta defendiendo su nuevo

espacio.

El disfrazarse, o la asunción de un travestismo, adquiere dos características: por un lado, rompe el código de su identidad tradicional: la madre, la matrona; por otro, rompe el "espacio privado" que le pertenece como mujer para acceder a un espacio público que es "propio del hombre", pero que ella transgrede.

Esta circunstancia producida por el acto travesti genera a su vez un fenómeno polifónico, puesto que Sara ya no es solamente la mujer o el hombre, sino también el objeto de su travestismo. El narrador de esta manera, puede introducir una polifonía que, en sorprendente fidelidad con el texto, se asocia a la adquisición de un superpoder, una magnificencia poderosa fecundada de voces: la voz mujer, madre, esposa, la voz hombre (marginalidad), la voz militar (poder hegemónico). No obstante ese superpoder, única forma de restitución de la voz de la marginalidad en el relato, tiende a perderse al no ser capaz de controlarla y es utilizada como mecanismo de restitución del sentido y reinscripción de los límites del orden jurídico.

Frente a esto, el poder del estado constituye la representación de otro tipo de voz en el relato. Este

habla, especialmente, por la boca de sus instancias que funcionan como mecanismos intermedios actuantes sobre el grupo de la marginalidad donde intenta establecer su norma.

Como este tipo de poder ocurre en segmentos estratificados, aparece en el relato, por una parte, la voz del militar, jefe del batallón ajusticiador, a quien el narrador oral ha calificado como "sanguinario". Este constituye un estrato de la voz del poder central. Por otro lado, esta voz se representa a través del batallón Febres Cordero, cuya voz se materializa en la voz de la muerte que recorre los caminos y guardarrayas. Así la identificación de la voz del poder central la vemos asociada a la muerte y, "desde entonces un calendario triste fue grabándose en las cruces que poblaron los caminos, guardarrayas, barrancos y cerros como mudos testigos de una época sangrienta en la provincia".

d. LA ESTILIZACION PARODIAL

La introducción y organización de las formas heteroglósicas o plurilingüismo en la narración, son sumamente variadas, según Bajtín; dependen de las posibilidades estilísticas que ofrezcan y de la capacidad de elaboración de los lenguajes. Entre éstas,

la estilización parodial, propia de la novela humorística inglesa, logra una recreación humorístico-parodial de casi todos los estratos de la lengua literaria coloquial-escrita:

[...] el relato, en dependencia del objeto de representación, recrea parodialmente ora las formas de la elocuencia parlamentaria, ora la elocuencia jurídica; ora las formas específicas del protocolo parlamentario, ora las del protocolo judicial; ora las formas de la información reporteril-periodística, ora el seco lenguaje de los negocios de la City; ora los comadreo de los chismosos, ora el pedante lenguaje de los científicos; ora el elevado estilo épico o el estilo bíblico, ora el estilo de la hipócrita prédica moral; por último se recrea la manera de hablar de uno u otro personaje concreto y socialmente definido acerca del cual se desarrolla el relato.⁵⁰

En la estilización parodial el autor toma los elementos de la lengua común, como la "opinión general, como el enfoque verbal de las personas y cosas, como el punto de vista y la valoración comunes"⁵¹ y los incorpora al texto, indistintamente, en forma abierta o velada, de los cuales toma distancia, los objetiviza y los obliga a sus intenciones. Ya hemos señalado alguna intención paródica cuando analizábamos *La historia de los Rengifo*. En este relato el autor por medio de un narrador restituye el diálogo entre el informante oral y el narrador; el autor, por su parte, toma distancia de ellos, dado que la palabra del relator, remitiéndose al

⁵⁰.Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, Trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp.129-130.

⁵¹.Ibid.

informante oral, trata de reproducir la palabra natural de éste, sin refracciones, no la literaria del autor. Sin embargo, esta distancia puede oscilar de menor a mayor grado, de acuerdo a su intencionalidad y conveniencia.

No obstante el denominador común de violencia y de muerte en los relatos de bandidos, por consiguiente los que hemos venido estudiando, las intencionalidades de estilización parodial se ven reflejadas, notoriamente, en el relato *Te tengo pisado el poncho*.

Los relatos de bandidos, generalmente, muestran una atmósfera de patetismo vinculada a la ruptura de la norma y sus ingredientes inmediatos toman cuerpo en la violencia y la muerte. Sin embargo, en este relato, la burla y la irreverencia se imponen a lo patético, como para inscribirse en lo paródico.

Para Bajtín, la parodia implica la creación de una sosia que "destrona" al héroe principal, la afirmación de un "mundo al revés"; como la sátira, parece estar unida en sus orígenes a lo cómico y lo carnavalesco, en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se escarnece y se derrumba. En un sentido más amplio se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace en forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.⁵²

⁵².Angelo Marchese y Joaquín Forradellas,*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*,Barcelona, Ariel,1991,p.311.

Dos orientaciones parece adoptar la parodización en *Te tengo pisado el poncho*; por un lado, la disminución del héroe llega a la caricaturización que lo viste de un ropaje "al revés", degradado al punto de convertirlo en objeto de burla a través de la inversión de sus valores jerárquicos inscritos en la temeridad. Lo "cómico y lo carnavalesco" surgen entonces como indicios caracterológicos de un personaje que, por el efecto desacralizador de la parodia, se degenera, pasa de héroe a anti-héroe:

Al pasar el tiempo, el hombre fue envejeciendo y aunque su costumbre nunca la abandonó, ésta fue perdiendo temeridad, pues ya en vez de su hermoso caballo negro, ahora usaba un burro negro manco y tuerto y en vez del poncho un costal viejo, y los niños del pueblo lo perseguían gritando[...].

Por otro, la palabra autorial introduce en forma abierta el habla ajena para lograr una estilización parodial de matices humorísticos. Los indicios formales e intencionales de la lengua común se mantienen intactos, sin que el autor llegue a mezclar su voz con ella. Por eso el carácter de ajenidad del discurso de la palabra ajena es utilizado con fines humorísticos parodiales a partir de la representación del lenguaje de la "opinión general" que constituye la expresión "Te tengo pisado el poncho". Esta frase, título e interés temático del cuento, mezcla de sentencia y de sátira en

el uso común cotidiano, conserva la significación y estructura sintáctica original del habla popular en el texto; el autor la toma y, sin refracciones, la pone a funcionar en su objeto parodial en toda su orientación hacia su objeto, en toda la motivación subyacente del horizonte subjetivo de los personajes.

[...] ahora usaba un burro negro manco y tuerto, y en vez del poncho un costal viejo, y los niños del pueblo lo perseguían gritando: "**Te piso el poncho, te piso el poncho, te tengo pisado el poncho**" [...].

El afán carnavalesco de la parodia se revela en toda su fuerza episódica. Son precisamente los niños, el elemento de la "fiesta", de la irracionalidad de la comunidad, quienes desacralizan al gran matón y lo vuelven objeto disminuido, un ser abyecto y caricaturesco en el que se cumple, por otro lado, la intención paródica propuesta por el autor.

* * *

Al cerrar esta aproximación analítica sobre la base de la propuesta de Bajtín, creemos observar el carácter híbrido de ambos relatos, es decir, la presencia de dos voces, dos expresiones, dos horizontes semánticos y valorativos agrupados en una sintaxis gramatical y

aspectos compositivos pertenecientes, como habíamos dicho, a *una única voluntad creadora*, como la llama Bajtín.

A través de esta construcción híbrida se presenta, entonces, la bivocalidad que caracteriza a la prosa artística, constituyendo los relatos en un diálogo de voces que representan todo un conjunto de valores de una sociedad provincial del Ecuador, textos donde el autor logra combinar diferentes voces y puntos de vista de personajes que, finalmente, incorporan el carácter heteroglósico del lenguaje social en la escritura.

CAPITULO TERCERO

EL MEDIO ORAL: VISION DEL MUNDO. CONCEPTOS Y PERCEPCIONES A TRAVES DE LOS RELATOS DE BANDIDOS

La inserción de la oralidad en la totalidad -o casi totalidad- de los actos humanos es una opinión generalizada, ya lo hemos dicho, entre estudiosos y teóricos de este campo. Nuestro enfoque hasta ahora ha venido circunscribiéndose a aquellos aspectos lingüísticos y translingüísticos que la palabra de la comunidad oral rural asume en sus diversas formas y significaciones naturales -sintácticas, semánticas y fónicas- dentro del proyecto ficcionalizador propuesto por los "escritores" de los relatos orales acerca de bandidos en la provincia de Manabí, a través de un proceso de reelaboración de la escritura narrativa.

Intentaremos ahora, para adscribirnos a esa "inserción" de lo oral en la actividades humanas acercarnos a aquellos ámbitos que atañen a las concepciones y maneras características de percibir y de pensar de la comunidad oral tradicional sobre los diversos aspectos y circunstancias que contextualizan su ayer y su hoy; esto es su realidad, códigos de valores morales, procesos mentales o raciocinio, la visión que

del mundo tiene la colectividad entera en dependencia de las influencias de su medio, las percepciones de la vida y de la muerte, la tendencia a la mitificación y las significaciones, la visión de alteridad y conflictos frente a lo externo,... que, de una u otra manera persisten y se reflejan en los relatos estudiados.

Todos estos elementos, sabemos, constituyen valores, puntos de vista, normas de vida de la comunidad oral rural subyacentes en sus procesos mentales y tienen íntima relación con su vivencia cotidiana percibida desde sus propios conceptos de lo sagrado, de lo telúrico, de lo emotivo o sentimental, es decir, la concepción y experiencia de la vida que aquí se nos revelan como tradición oral.

a. LA ESCRITURA COMO INSTRUMENTO DE IMPOSICION

El concepto de la escritura como elemento que trastorna radicalmente la vida natural de las sociedades orales tradicionales viene aparejada a la historia de América cuando la irrupción de los europeos al Continente (1492) trajo entre sus instrumentos de dominio la tecnología escrituraria. Desde entonces, y con el aparecimiento de nuestra literatura escrita, tal referencia ilustra, metafóricamente la imposición de un

nuevo tipo de poder que ya en las crónicas de Indias, como las del Inca Garcilaso de la Vega, plantean a la letra como un instrumento de imposición sobre los individuos y la sociedad oral indígena en colonización y se insinúa claramente que "los primeros actos de los conquistadores en las tierras apenas 'descubiertas', en efecto, subrayan el prestigio y el poder que aureola, a los ojos de los europeos, la escritura".⁵³

La magnificencia de tal poder otorgado a la escritura ha constituido la parábola fatídica que aún hoy fractura la autonomía de las sociedades orales rurales de Latinoamérica ilustrada frecuentemente por nuestros escritores en sus proyectos de ficcionalización de las culturas orales nuestras, donde la escritura aparece como un agente de dominio e imposición de la cultura letrada sobre la ágrafa.

En los relatos que estudiamos, la escritura, a través de formas diversas logra representarse como agente de violencia y represión de un poder hegemónico - gubernamental- sobre la marginalidad rural. En *Tauras o muertos que están vivos* la llegada de un telegrama (p.17) a la capital de la "Provincia de las Azucenas",

⁵³.Martín Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflictos étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990, p.28.

donde se anuncia la nominación del nuevo intendente, constituye el advenimiento del terror y la muerte a las zonas rurales de Manabí, cuyos campesinos, predominantemente orales, no alcanzan a comprender la medida que pretende imponer una norma para ellos desconocida. No es, sin embargo, la aparente inocencia de la sintaxis del telegrama la que constituye la representación de la letra como agente de violencia y exterminio en un sistema tradicional, sino las connotaciones funestas que la letra inscribe sobre un mundo cuyos códigos se establecen predominantemente a partir de la intercomunicación verbal directa -palabra-sonido-, sin mediaciones tecnológicas de la escritura. Allí donde:

Los habitantes se han gobernado por leyes naturales. La autoridad ha sido casi innecesaria. La gente vive apegada a la tierra. La tierra es todo para ellos (a cuyos) campos no ha llegado la letra de la ley. El campesino se rige por un derecho natural que se ha venido amarrando de generación en generación [...] a pesar de estar separados por las fronteras de la civilización [...] (19).

La prensa escrita es otra de las formas de representación de la escritura como agente solidario de la violencia y la represión. Los grandes titulares de la "prensa grande" anunciando la llegada a la provincia del batallón "ajusticiador" de bandoleros (p.31,40) constituye la expresión gráfica del poder hegemónico que, a través de la represión intenta "restituir su

norma violada":

Gobernador autorizó venida del Regimiento Negro!
Lunes vendrá el Regimiento Negro!
Pueblo tributará recibimiento al Regimiento Negro!
Fuerzas Económicas respaldan al Gobernador!
Extremistas en contra del Regimiento Negro! [*Se vende...*p.98]

En *La historia de los Rengifo*, Sabulón Holguín parece ser un analfabeta antes de ingresar a la cárcel.

Cuando sale de ella viene "portando una libreta, en la que según él mismo, anotaba los nombres de sus enemigos que mataría. La idea del regreso del delincuente a la vida cotidiana rural con una libreta entre sus manos donde "escribe" a sus enemigos, introduce evidentemente una carga significativa en la que la escritura se asocia a la violencia a través de la venganza. Un carácter portador de violencia y muerte que irrumpe los espacios naturales del individuo oral.

Tal asociación, de la escritura con la violencia y la muerte, persiste en las "iniciales con tachuelas - A.R.-" de la tapa del ataúd llevado por los Rengifo para el velorio de su hermano asesinado, lo mismo en el "calendario triste" que se fue grabando "en las cruces que poblaron los caminos, guardarrayas, barrancos y cerros como mudos testigos de una época sangrienta en la provincia", al finalizar el relato.

El carácter violento de la letra es así aliviado a través de rápidas referencias que instituyen en los textos un conflicto protagonizado por dos mundos diferentes, el uno representado por la escritura -lo urbano- cuyo proyecto intenta establecer sus códigos en el otro representado por la oralidad -lo rural- que lucha por conservar su territorio tradicional.

El choque de estos dos mundos dispares introduce en todos los relatos seleccionados el conflicto de la oposición, manifiesta en formas diversas a partir de un patrón común inscrito en el proyecto de implantación de la escritura en el orbe oral, lo que abordaremos en detalle a continuación.

b. EL CONFLICTO DE LA OPOSICION COMO CONSTANTE DE LA
RELACION ORALIDAD/ESCRITURA

La irrupción de la tecnología escrituraria en los espacios culturales de la oralidad introduce concomitantemente el desajuste de los códigos sobre los que se rige la vida de la comunidad rural. Este es el concepto que acerca de la escritura permea el pensamiento de los estudiosos, especialmente a partir de la llegada de los europeos a América. Tal hecho genera, por supuesto, el "desencuentro", como prefieren

denominarlos algunos culturólogos, de dos espacios sensiblemente disímiles e inaugura, paralelamente, la fundación de parejas oposicionales en los diversos ámbitos que atañen a la vida de relación y conducción de las comunidades latinoamericanas de predominio oral, particularmente.

Desde entonces la vida rural latinoamericana ha debido sostener este conflicto, en el que sus fuerzas naturales defienden la conservación y preservación de su espacio tradicional ante la fuerte avalancha de la modernidad, inscrito desde y en la lucha oralidad versus escritura. Así, la oralidad opone su fuerza comunicacional directa sobre la base del sonido "evanescente" a la capacidad de realización fija de la visión de la escritura, lo que introduce, por otro lado y como ya dijimos, la ruptura de un sistema establecido, por consiguiente la violencia.

Estas reflexiones nos han permitido establecer algunas parejas dicotómicas, cuyas bases se sustentan en la irrupción de la escritura en el orbe oral, es decir, en el conflicto cultural de la oralidad y la escritura, por lo que nuestro análisis intentará un acercamiento a la significación de tales hechos, y lo que describiremos como constantes en los relatos que estudiamos.

De entrada podemos establecer la franca identidad que la escritura muestra con lo urbano. Bajo esta identidad la letra se vuelve sinónimo de lo citadino y todos los elementos relativos a la urbe adquieren, de este modo, un carácter asociativo con el sistema grafémico y, por lo tanto, se presentan como signos oposicionales frente a lo oral, que se identifica con lo rural, su contexto. Esta primera perspectiva nos muestra una primera pareja oposicional que, ligada al conflicto oralidad/escritura, aparece como lo urbano versus lo rural.

La determinación de la pareja dicotómica *urbanidad/ruralidad* nos abre la posibilidad de ver en los relatos que hemos venido estudiando, el enfrentamiento de dos mundos que generan un conflicto de orden cultural entre la *ciudad* y el *campo*, es decir, la *letra y el sonido (escritura/oralidad)*, a través de diversos elementos.

Uno de estos elementos aparece en *Tauras o muertos que están vivos*, en la forma de un telegrama. En efecto, es a través de un telegrama que se determina fehacientemente la irrupción de la letra en el orbe de lo oral. La carga semántica del documento alude a una

relación directa, ya lo dijimos, con el advenimiento de la represión hacia el mundo rural. Sin embargo, tal carga significativa va más allá del signo represivo inscrito en el Batallón Febres Cordero, pues su misión, la de hacer una limpieza de criminales y malhechores en los campos de la provincia, procede de lo urbano (la letra) para actuar sobre el campo (lo oral).

A su vez, la emergencia de este mecanismo represivo introduce una nueva pareja dicotómica protagonizada por dos tipos de poderes. Así, *poder hegemónico versus poder marginal* traduce otro tipo de conflicto cultural a partir de la oralidad/escritura que, del mismo modo, reproducen el enfrentamiento campo/ciudad.

Esta cadena de opuestos tiene una persistencia común a todos los relatos que estudiamos, puesto que el advenimiento del Regimiento "ajusticiador" al campo también incorpora la oposición *vida/muerte*. A partir de ésta, todos los relatos configuran un espacio conflictivo donde la muerte instituida traduce la persecución de la vida bajo el signo de la ley, la autoridad, la norma, cuyos códigos se fundamentan en la letra, de procedencia urbana.

Por eso el bandido **Refilón**, de ascendencia rural,

en *Los designios*, recluido en una de las instancias del orden, de estatuto urbano (la cárcel), insiste en su oralidad para reconocerse y hacerse reconocer como sujeto cuando prefiere "hablar" o "mandar a decir" al abogado o al juez (representaciones de la letra-ley) sobre su situación en el penal. El pasaje, por demás claro, pone de relieve el conflicto oralidad/escritura, una vez más.

Otro elemento en que la letra se asocia al contraste urbano/rural lo encontramos en *Se vende una ciudad* (108-109) a través de la "lista" donde constan los "bandidos". La lista, de raigambre urbano, aparece en los relatos como un instrumento de intromisión de lo funesto foráneo hacia el interior de lo oral. Entonces la lista, donde se "escriben" los nombres de los futuros ajusticiados por parte del batallón, aparece como portadora de la violencia y la muerte. Igual función desempeña el documento en *La historia de los Rengifo*; en ésta, Sabulón Holguín, al salir de la cárcel, porta una libreta donde "escribe" sus futuras víctimas, es decir, las "enlista". Es importante observar el hecho del advenimiento de esta lista: al parecer Sabulón Holguín, hombre rural, desconocía la técnica escrituraria al caer preso; como es natural, el presidio se cumple en la ciudad donde aprende a escribir -y a leer

consecuentemente-, hecho que vincula a la letra directamente con la ciudad y, consiguientemente, con el campo a través de sus efectos -venganza, muerte, exterminio- en el conflicto campo/ciudad (oralidad/escritura).

Este juego de relaciones dicotómicas, como ya hemos dicho, parte de un patrón binario constituido por el conflicto cultural oralidad/escritura que sustenta el enfrentamiento campo/ciudad. Así, la letra versus sonido imprime en los textos una atmósfera de transgresiones y conflictos librados entre espacios disímiles donde se ventilan y generan toda una serie de opuestos, cuyas pugnas se desarrollan, durante la evolución narrativa, a partir de un patrón común. De este modo, las parejas oposicionales violencia/paz, mundo de lo concreto/mundo de la nada, mundo idílico/mundo anti-idílico, poder hegemónico/poder marginal, hegemonía/subalternidad, naturaleza/cultura, voz-sonido/letra-visión, campo/ciudad, vida/muerte configuran un mundo de tensiones y de luchas cuyos fundamentos plantean el problema de la eticidad en el fenómeno desconocimiento-autorreconocimiento del otro.

C. IDENTIDAD HOMBRE-NATURALEZA EN EL MUNDO ORAL

La profunda identidad de los sentimientos del hombre con el mundo natural en una comunidad oral rural es uno de los aspectos que definen sustancialmente las características del individuo y la colectividad. Tal afectividad especial se muestra en profundos sentimientos de familiaridad y dependencia con los elementos naturales del mundo animal y vegetal, al punto de que llegan a otorgarles caracteres sacros.

Este matiz anímico otorgado a la naturaleza y a los animales puede ofrecerse, por ejemplo, a través del anuncio agorero del canto de un pájaro sobre acontecimientos funestos, ("Cuando canta la valdivia una mujer morirá de parto"), del mismo modo el sonido del río cuando acoge a la creciente ("Si el río suena palizadas trae") o también a través de referencias que reflejan sentimientos de ternura y familiaridad hacia la naturaleza ("El canto de los gallos es el mensaje de la aurora").

En *Se vende una ciudad*, el personaje Virgilio Vera mientras es requerido, desde fuera de su casa, por el pelotón "ajusticiador" revalora conmovedoramente el arraigo a su tierra a sabiendas que al bajar de su

vivienda morirá:

-Compadre Gilberto, ya hace algunos días que por aquí no pasan las aves. Los animales se han espantado con la pólvora. Es que las aves están enseñadas a oler a estero y a cañaveral. En eso se parecen a nosotros los cristianos.(112).

-Si me matan Antonia, quedará nuestro hijo. El crecerá como crecen los esterros en invierno, como crecen los maizales y los árboles más altos. Enséñale al muchacho a trabajar la tierra como su padre. (114).

El espacio natural le confiere sentimientos de otredad al hombre rural frente al urbano. En *Taurus o muertos que están vivos*, el personaje Pastor Mieles, desde ultratumba, nostalgia su ancestro campesino y anhela descansar bajo su tierra:

Quisiera que algún día no muy lejano me entierren en Aguas Limpias, allá detrás de mi casa de caña y del huerto que siempre cultivé. El estero era el límite entre nosotros y la civilización, porque más allá cruzaba la carretera que conduce a Los Ceibos. Hasta ese pequeño y minúsculo mundo donde el único lenguaje era el de los árboles, el viento y los pájaros, llegó un día Manuel Sabando, el guardaespaldas de Pedro Warren. Fue la primera vez que sentí que se caían pesadamente las fronteras entre la civilización y nosotros.(55).

Merece nuestra atención la simbología de nombres geográficos que aparece en todos los relatos seleccionados. Su frecuencia, por parte de los autores, confirma el rasgo de identidad hombre-naturaleza predominante en el ámbito oral rural. Así: Aguas Limpias, Las Azucenas, Los Naranjos, Los Ceibos, Caña Verde, Cerro Perdido, Bijagual, El Jobo, etc., a la vez que aluden directamente a nombres reales de lugares de

Manabí, alcanzan, dentro de nuestro objeto, significados que reafirman la relación del hombre con el mundo natural de su convivencia y, consecuentemente, otorgan textura oral al discurso del relato.

d. LA MUERTE EN EL CONCEPTO DEL BANDIDO Y LA COMUNIDAD RURAL

No obstante la predominante dosis de violencia y de muerte que envuelve la evolución temática de los relatos en estudio, y que en la comunidad rural implanta el miedo, el hecho de la muerte no constituye motivo de mayores preocupaciones, puesto que no aparece reflejada como un acontecimiento que, por su extraordinario patetismo, altera la vida cotidiana lugareña; al contrario, es asumida con la mayor naturalidad y hasta familiaridad, sorprendentes especialmente a un consumidor de lectura urbana.

La muerte, entonces, parece ser concebida, en el referente de los relatos, como un acontecimiento cotidiano esperado, inevitable, más si la muerte tiene sus móviles en la venganza. La palabra de la narradora en el relato sobre el bandido La Perdiz confirma que el referente es un tipo de sociedad rural, cuya convivencia con la muerte alcanza un grado considerable de naturalidad: "Es que la muerte y la venganza eran el

bocado del día. Cuando una menos acordaba un disparo anunciaba un nuevo muerto que ya de antemano sabíamos quien era...". Tal concepción sobre la muerte -y sobre la vida al mismo tiempo- que cubre el ambiente de los textos tiene indiscutible relación con la conciencia de los individuos de la comunidad; responden a un razonamiento colectivizado sobre el suceso, determinado por la experiencia cotidiana de la lucha, vida/muerte. En *La historia de los Rengifo* esta concepción de la comunidad sobre la muerte parece invadir el espíritu y la voz de la narradora que, sin aspavientos cuenta:

El viejo Eugenio, cabeza de familia, pronto manchó de sangre las tablas de su sala cuando una tarde, al abrir la puerta, recibió un disparo de escopeta en el pecho. Luego fue Ramón, a quien mataron en un juego de gallos, otra tarde que todos sabían llegaría.

Por otro lado, parecería que la muerte, vista así, se vincula con la apuesta, cuyo acto -de vida- no tiene más valor que el instante de tránsito, en donde se valora el cumplimiento del amor propio que no puede ser mancillado:

Era el último varón de los Rengifo. Sin embargo la venganza no quedaría allí, pues a los pocos días, el cadáver de uno de los hombres de las mujeres Rengifo caía de bruces muerto desde su caballo. Entonces también murieron los yernos, luego serían las mujeres, finalmente los niños.

Sin embargo, esta frialdad con que se enfrenta y se

asume la muerte se agudiza en el personaje bandido. El diálogo sostenido entre el bandido mayor, Panchito Cedeño, y el iniciado "Canasto" en *La historia de Tauras*, es un claro ejemplo de ello:

Oye, qué es de Sebastián que no llega?
Ah! -dijo el otro- Es que lo maté.
Cómo, y por qué lo mataste?
Porque me dio pena.

Diálogo interesante, digno de atención para estudios de otra índole. En él la palabra de ambos interlocutores ocurre sin el dramatismo y la emotividad que el tema sugiere; apenas una leve sorpresa del viejo bandido pone una mínima dosis de patetismo al diálogo.

El valor de la vida, entonces, queda determinado por el concepto que de la muerte tienen sus actores. No es que éstos desprecien el hecho de vivir, puesto que en su palabra subyace el instinto por su lucha y conservación, sino que la experiencia vital que enfrenta diariamente ambos aspectos en la comunidad, ha ido configurando un concepto, una conciencia práctica acerca de la vida y de la muerte en sus miembros.

La vida no importa, la muerte es un juego para el bandido; en este juego la apuesta no es la vida, es decir, no gana la vida, sino el orgullo del macho. En

Los designios, el bandido **Refilón** parece decir: "Sólo porque maté y colgué a uno en el mercado de Pueblo Nuevo me tienen preso", y *La perdiz* juega con la muerte en el mercado de Calderón cuando "hace correr" que él esta por allí para burlarse de la policía.

e. LA MEMORIA COMO RECURSO DE PRESERVACION Y TRANSMISION DEL

SABER ORAL

La memoria en las culturas orales constituye el primordial recurso para la preservación y transmisión de la tradición en cualquiera de sus manifestaciones. El saber popular, la historia vivida, las concepciones del mundo, los anhelos alcanzan, a través de este recurso, la perdurabilidad, más o menos exacta.

Los investigadores de la oralidad han escarbadado hasta la saciedad los mecanismos de desarrollo y aplicabilidad de la memoria e inscriben tal discusión en dos grandes horizontes. Para unos consiste en la "repetición palabra por palabra", es decir, el entrenamiento que garantiza el dominio de un conocimiento para su exposición -oral- ante un auditorio. Para otros, la práctica de escuchar insistentemente una información en el seno de su comunidad asegura el recuerdo que, reforzado por las

"fórmulas", le permite al narrador, al momento de exponer, "hilar" convenientemente los motivos y particularidades del tema, sin afectar su estructura fundamental.⁵⁴

Para el objeto de nuestro estudio, es decir el relato de raíz oral, nuestra opinión se acoge a la segunda propuesta en razón de que el narrador se remite constantemente a lo ya contado por otro o al acontecimiento de cuya ocurrencia tiene experiencia personal. El asunto central es desarrollado con la introducción de elementos sintácticos y semánticos preexistentes al momento de la exposición, lo que genera un producto original con posibilidades de distintas versiones. El fenómeno, entonces, no es el producto de un proceso de memorización sino de un recuerdo por el que se estimula la memoria.

Uno de los aspectos en donde se manifiesta la

⁵⁴.Las "fórmulas" serían frases o construcciones sintácticas de uso colectivo tradicional que el narrador, en este caso, va incrustando funcionalmente a la idea eje del tema que expone, de manera que su texto, sin ser exacto a otros, conserva su originalidad.

Las "fórmulas" habrían sido observadas por Milman Parry al investigar los poemas homéricos, por las que el poeta contaba con un extenso vocabulario de locuciones "hexametradas" para producir versos métricos y precisos al tratar elementos tradicionales. A este respecto, y de la discusión sobre la adquisición de las habilidades memónicas en las culturas orales, Walter Ong dedica un buen espacio en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp.62-73.

función de la memoria a través del recuerdo es la fidelidad a la información de carácter histórico. En la historia de La Perdiz la lealtad al dato y tiempo histórico (fechas, nombres, suceso) del "ajusticiamiento" de bandoleros, por parte del Batallón Febres Cordero, produce en el lector oyente una impresión de verosimilitud y por ende de confiabilidad en lo dicho por la narradora, a la vez revela la capacidad memónica de ésta, cuyo recuerdo revive un hecho del que fue partícipe.

La importancia de la memoria para la comunidad oral es revelada insistentemente en todos los relatos que estudiamos. En *La historia de Tauras*, el narrador trata de reconstruir los eventos sobre la base de su recuerdo ("Yo vivía entonces en Miguelillo y en ese tiempo era corredor de aguardiente") remontándose hacia la ocurrencia de ciertos hechos de reciente historia local:

Quando barrieron a los de la banda fue algo fenomenal. El mismo día 5 de Septiembre de 1962, sólo de Miguelillo amanecieron muertos cinco de ellos en un surco, junto al río, en el sitio El Jobo, de aquí de Calderón[...].

El detalle, la fidelidad temporal del texto revelan la importancia de la memoria para el narrador, pues para él implica la posibilidad de recordar.

Existen elementos que guardan alguna relación con lo que hemos referido como construcciones formulaicas y que cumplen funciones de estímulo memónico para la preservación y transmisión del conocimiento, incluso a veces ayudan a estructurarlo. Entre estos podemos mencionar los proverbios, los refranes, las sentencias presentes con mucha frecuencia en nuestros textos.

La introducción de tales elementos preexistentes en la colectividad, ayudan, dentro del texto, al desarrollo de la narración. En *La historia de Taurus* ("de un momento a otro se rompieron los huevos, también como dicen se les rompió la viga"), en Alberto Vélez, "*La Perdiz*" ("la que esta escrita ya no se borra y cuando el río suena palizadas trae", " el diablo mete la cola donde no lo llaman", "Dios me ampare", "se encontraron como quien dice con la horma de su zapato") tales expresiones guardan alguna relación con las construcciones formulaicas a que nos hemos referido.

f. LO SAGRADO Y LA PALABRA ORAL

Las preocupaciones fundamentales de la vida tienen a través de la palabra hablada una íntima relación con lo sagrado. La comunidad oral intenta explicarse

situaciones incomprensibles aún sobre su existencia por medio de la expresión oral. Así los ritos religiosos, los textos de imploración divina, los cantos y plegarias en el concepto del hablante, alcanzan en la voz su mayor realización.

En el cristianismo, por ejemplo, la Biblia se lee en voz alta en las ceremonias litúrgicas, pues siempre se considera que Dios "habla" a los seres humanos y no les escribe. El carácter oral del marco conceptual en el texto bíblico, incluso en las secciones epistolares, resulta abrumador.⁵⁵

La referencia directa a la palabra hablada en el ámbito de lo sagrado predomina sobre la palabra escrita, aún cuando los textos a recitar tengan creación escrita, puesto que "Dios padre 'habla' a su hijo: no le escribe. Jesús, la Palabra de Dios, no dijo nada por escrito pese a que sabía leer y escribir". (Lucas 4:16).⁵⁶

Aunque parezca paradójico, en el mundo de la violencia el bandido es, aunque no religioso, profundamente temeroso de lo sagrado, especialmente el bandido rural.

Es muy conocido que célebres bandidos que han

⁵⁵ Walter Ong, *The Presence of the Word*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1967, pp.176-191. citado por Ong en *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.78.

⁵⁶ Ibid.

trascendido su ámbito local, como Jesse James, Billy the Kid y otros, tuvieron su santo de devoción, al que oraban con frecuencia. El bandido de nuestros relatos presenta idéntica relación con la idea propuesta. Pastor Tuárez, jefe de Tauras, año a año celebraba un velorio en honor a San Antonio, lo mismo a la Madre Dolorosa, de su devoción, Alberto Vélez "La Perdiz", "bastaba con decir unas cuantas palabras de la Oración del Justo Juez para burlar a la autoridad":

El gran poder de Dios me alcance
y la hora que nació
y la hostia consagrada
y la cruz donde murió
y esta santísima cruz
que va delante mío.
El señor que me ilumina
murió en ella
responde igual por mí.
De rigores e injusticias
todos sean apaciguados
y todos lo que vengan
en contra mía...

Los textos invocados para loar a tales santos, aunque algunas veces tengan origen escrito, son recitados oralmente por sus usuarios, lo que demuestra el poder de la palabra oral para interiorizar y su relación con lo sagrado.

Resulta interesante observar, además, cómo los narradores, de los relatos que nos ocupan, constantemente están remitiéndose a la idea de Dios

(Dios me ampare!, Válgame Dios!) durante el transcurso de su narración. Estos narradores, como portavoces de la colectividad oral, impregnan su palabra del concepto de lo sagrado.

g.LA MITIFICACION DEL BANDIDO AGRARIO

Las explicaciones del mundo y sus circunstancias en el orbe de lo oral tienen, como hemos visto, íntima relación con lo sagrado. Del mismo modo, lo sagrado puede relacionarse con la tendencia a la mitificación de seres y de cosas en la comunidad oral. Ante la falta de una explicación lógica acerca de una realidad, el hombre oral construye "núcleos de significación" sobre determinadas instancias que lo perplejan y que su raciocinio no alcanza a definir o a esclarecer.

Tales núcleos de significación tienen especial incidencia en la vida comunitaria y pueden antojarse, a la vista extraña, como rezagos de ritos religiosos o sociales primitivos, supersticiones, folclorismo, etc., fuera de tono para la vida actual. Sin embargo, la tendencia a magnificar los elementos cotidianos otorgándoles poderes insospechados es una realidad indiscutible que puede proyectarse a diversos aspectos

de la vida de la comunidad oral popular.⁵⁷

En los textos que estudiamos el personaje bandido adquiere caracteres legendarios e insólitos. En *Los designios*, Pastor Tuárez, jefe de la banda Tauras, es el único ser con poderes tan grandes como para salvar a Pedro Panta, contrabandista de sal, perseguido por el alma en pena de **La llorona**, condenada a vagar eternamente por el río por haber ahogado al hijo que procreara con el contrabandista, "pues a señor tan poderoso (don Pastor) ni los propios muertos eran capaces de desafiar" (II-21).

En *Tauras o muertos que están vivos*, el cholo Cusme vende el alma al diablo; por ello "durante las noches regresa a los caminos, cerca de su tumba, en forma de burro o de mula, con otras almas del infierno, para armar escándalos" (83-84).

Otras veces, son los objetos y elementos de la

⁵⁷.Para Angél Rama (*Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, p.224), sobre la base de la opinión de Lévi-Strauss "las peculiaridades del pensamiento mítico no postulan obligatoriamente su irracionalidad pero si un manejo de materiales a su disposición que concede amplia libertad significativa a múltiples rasgos de la realidad y concomitantemente una extremada utilización del principio analógico. Eso permite construir explicaciones del mundo a partir de núcleos de significación que se van representando, ampliando y modificando en diversas instancias de aplicación práctica a otros campos o asuntos".

naturaleza quienes asumen caracteres míticos. De pronto la montaña y los caminos se vuelven "pesados a la hora de la oración", la hora mala en la superstición de la comunidad oral o puede ser que el canto triste de un ave presagie acontecimientos funestos para el individuo o para el grupo.

En Alberto Vélez, "*La perdiz*", llama la atención la tendencia a la mitificación del bandido por parte de la comunidad oral, a través de la que adquiere una especie de invulnerabilidad y hasta de inmortalidad.

Tales observaciones no son nuevas en el ámbito de los estudios sobre bandidos. Eric J. Hobsbawm, desde una óptica histórico-sociológica analiza el papel del bandido en las sociedades rurales y la relación de aceptación o no de éstas con los "antisociales".⁵⁸

El modelo de Hobsbawm introduce, entre otras, la idea de la tendencia a la mitificación del bandolero en las comunidades campesinas a partir de la función de éste como limitador de la opresión tradicional del más fuerte, "so pena de desorden, asesinato y extorsión"⁵⁹, en

⁵⁸.Eric. J. Hobsbawm, *Bandidos*,Barcelona,Ariel, 1976. *Rebeldes Primitivos*,Barcelona,Ariel,1983.

⁵⁹.Ibid. 1983,p.44.

la sociedad tradicional rural, no cambiar el tipo de sociedad sino luchar por conservarla.

Se trata de un sueño poderoso, y esta es la razón por la que se forman mitos acerca de los grandes bandoleros, leyendas que los dotan de un poder sobrenatural y de ese tipo de inmortalidad que corresponde a los grandes reyes justos del pasado que no murieron de veras, sino que se hallan adormecidos y que volverán.⁶⁰

El "sueño" de la comunidad idealiza y magnifica a La perdiz. Este no puede morir aún cuando ha sido herido inmisericordemente por los miembros de la justicia, además atado y arrastrado. Sólo muere luego de ser lanzado al mercado de su pueblo, donde es recogido para el velatorio por su mujer.

Tal hecho, sin embargo, no abarca en su totalidad la mitologización del bandido por parte de su pueblo. La narradora lo logra a través de un remate de su relato cargado evidentemente de una fuerza significativa tendiente al mito:

Tras recibir varios disparos, La perdiz no moría y luchaba contra ellos. Atado y lanzado al cajón del carro fue conducido, aún vivo, hasta Calderón , el pequeño pueblo al pie de la tablada donde naciera, que lo recibió frente al mercado, donde fue lanzado atado al cuello y luego arrastrado. Al fin murió.[...] **La medalla de una virgen fue encontrada bajo la piel de su tetilla izquierda al momento de la autopsia. Por eso no podía morir, dicen.**

⁶⁰.Ibid.

Así "el gran bandido es más fuerte, más famoso que el campesino corriente y su nombre vive más tiempo que el de éste" dice Hobsbawm, recordando que "tanto los bandoleros como los mitos en torno a ellos son realidades importantes de la vida, que no se pueden ignorar"⁶¹ sobre todo para y en la comunidad campesina.

* * *

Al finalizar el presente capítulo, resulta interesante observar la existencia de muchísimos elementos que constituyen recursos de trabajo en el proyecto de ficcionalización de la cultura oral rural a través de los relatos seleccionados, donde la presencia de la oralidad es una constante evidente.

Como ya hemos establecido, estos elementos tienen estrecha vinculación con la vida de relación de las personas y con los modos de percepción del mundo en la sociedad rural. La oralidad cotidiana es vista así desde el concepto que determina la experiencia vivencial del hombre y la naturaleza en una cotidianidad local de ayer y de hoy, escindida violentamente por lo externo, del que se la defiende.

⁶¹.Op.cit.1976,p.167.

Tal circunstancia determina, a su vez, la configuración de una realidad distinta amenazante, incomprensible, y por ende, la creación de nuevas conductas y patrones conceptuales.

En *La historia de los Rengifo*, "la vieja Sara Intriago" madre de los Rengifo, al comprender que la venganza llegaría también hasta ella, adopta una actitud distinta a la que tradicionalmente se le había asignado como mujer en la sociedad machista rural. Ella, al desaparecer el jefe de la familia, como segundo elemento del poder familiar, adopta por travestismo características masculinas a través del traje militar y acercarse al escuadrón.

El disfrazarse, es decir, la adopción del travestismo, significa la ruptura del código de su identidad tradicional: la madre, la matrona por una parte; por otra, rompe el "espacio privado" que le pertenece como mujer para acceder a un espacio público que es "propio del hombre" y que ella transgrede.

En *Se vende una ciudad* las aves de la montaña son como los hombres del campo: huyen al olor de la pólvora y el ruido de las ráfagas de las armas de fuego que porta el regimiento "ajusticiador", pues "están

enseñados a oler a estero y a cañaveral". La emigración del hombre del campo se convierte de esta manera en una nueva realidad inscrita en los relatos.

En *Tauras o muertos que están vivos*, para el bandido Temístocles Moreira la ciudad es depositaria del germen de la violencia y la muerte, el campo, en cambio prodiga paz a su espíritu:

Yo era un hombre bueno en aquel caserío. Era la ciudad la que siempre me devolvía el instinto de matar. Cada vez que mataba a un hombre deseaba regresar a Aguas Limpias, como una manera de encontrarme conmigo mismo. La naturaleza, las casas de caña, el lenguaje de nuestros niños y el canto de los pájaros, me devolvía la tranquilidad a mi espíritu. Ya no era entonces la bestia que sentía que le ardía la sangre en el momento de matar.(56).

La ciudad, la patria son conceptos extraños para el habitante rural, un mundo moderno, complejo con una magia distinta, en donde se teje la injusticia, opuesto al espacio idílico de la naturaleza, donde los sueños y las esperanzas transparentan la vivencia del hombre:

La capital de la República siempre estuvo en la mente de los hombres de la región como algo inalcanzable. Desde allá, geografía de volcanes y de enlazadas cordilleras, la patria se le hacía en una sucesión de sillones donde se firmaban decretos en favor de las clases dominantes. Acá era otro mundo, un mundo donde los hombres habían aprendido a soñar junto a la tierra, por eso para ellos el río o el estero eran los grandes patriarcas que nunca se cansaron de viajar.(26).

Para el individuo rural el campo es el "bello mundo

que regala palabras puras". Por eso la búsqueda de la verdad y la verdad misma sólo puede lograrse y expresarse a través de la palabra hablada, pues en ella no cabe la mentira. La palabra hablada no vale para "fabricar mentiras" (56). La palabra escrita es la ley, la prohibición, la violencia y la muerte marchando de la ciudad al campo:

A nuestros campos no ha llegado la letra de la ley. El campesino se rige por un derecho natural que se ha venido amarrando de generación en generación.(19). Las disputas entre los hombres se resolvían a través del diálogo ni siquiera era necesario comprometer el honor en las páginas de un libro de actas.(13).

A MANERA DE CONCLUSION

Enfrentarse con el enigmático mundo del bandolero, sus motivaciones, sus acciones, sus proyecciones respecto de la comunidad a que pertenece -su contexto- a través del relato producto del proceso oralidad-escritura, ha sido una experiencia apasionante, aleccionadora, enriquecedora.

El objetivo que nos habíamos propuesto, al inicio de este trabajo, creemos haberlo logrado en la medida en que hemos descubierto cómo los elementos de las culturas orales populares de ámbito rural adquieren presencia en la literatura escrita -especialmente narrativa- a través de un proceso cuidadoso y selectivo de ficcionalización que implica el paso de la oralidad a la escritura y cuyo principal resultado es la producción de una obra narrativa escrita con fuertes impresiones de oralidad.

Esta impresión de oralidad, avizorada en los aspectos temáticos, lingüísticos y conceptuales, desde ópticas y perspectivas teóricas y metodológicas de reconocido valor, es una constante inmanente en cada uno de los relatos estudiados, en su forma y en su contenido, que inciden, consiguientemente, en la configuración de sus estructuras y significaciones.

Dentro de esta impresión de oralidad, que acabamos de destacar, sobresale evidentemente la presencia de los rasgos de oralidad tradicional en el plano temático. El asunto de la violencia, que permea la atmósfera de los relatos estudiados, pese a su emergencia, en buena dosis, desde espacios vinculados estrechamente a la cultura grafémica, logra no obstante representarse como un elemento de la convivencia cotidiana de la comunidad oral rural. La muerte producto de la venganza no constituye un acontecimiento de dramatismo para sus miembros. "La muerte es el bocado del día" y hecho esperado y sabido. En el acto de la venganza y el enfrentamiento la apuesta no es la vida sino el orgullo del macho rural.

El papel de los narradores adquiere aquí singular importancia. Junto a la profunda identidad oral manifiesta en lo que narran y en su palabra testimonial, pues son actores o testigos de los hechos, introducen personajes de procedencia rural e indiscutible raigambre oral rural, cuyas acciones y pensamientos responden a las características de su ámbito.

Hemos destacado, por ejemplo, la actitud del bandido **Refilón** en *Los designios*, respecto de la defensa

de su oralidad. El, desde el penal de Portoviejo, en su afán de hacerse reconocer y de autorreconocerse ante el otro, logra confrontar dos mundos que encarnan la oralidad y la escritura. El no escribe a los jueces y a los abogados, es decir, la representación de la letra. El les dice o les "manda a decir", lo que implica la persistencia en su oralidad.

Es precisamente esta confrontación la que constituye el eje temático común de los relatos. Bajo un abanico de formas y manifestaciones la oralidad y la escritura, logran confrontar dos mundos que, en amplia cobertura, traducen la dicotomía campo/ciudad.

De este modo, la ciudad se vuelve sinónimo de la técnica, la represión, la muerte, la explotación y la corrupción inscritos en los diversos mecanismos patentados a través de la escritura; en oposición, el campo es concebido como un mundo idílico, natural, inocente y desvalido, sólo posible en el orbe de la oralidad.

En esta confrontación de otredades culturales descansa el proyecto ficcionalizador de las culturas orales rurales. Dos pretextos o circunstancias históricas -lo hegemónico y lo subalterno- confrontan

dos mundos disímiles (la letra y la oralidad) representadas en el batallón Febres Cordero, de ascendencia gubernamental, y en la banda Taurus, de raigambre popular. El poder hegemónico versus el poder marginal.

La presencia de los aspectos orales del mundo rural en los relatos abunda en variadas formas. A veces las explicaciones a circunstancias no lógicas para el campesino acuden a procesos mentales colectivizados relacionados con la superstición y el mito. De pronto la naturaleza se convierte en un elemento determinante para la relación y la conducción individual y social.

El bandido La Perdiz es, por ejemplo, un ser invulnerable a la justicia y hasta la muerte por el hecho de poseer la Oración del Justo Juez. El río, las aves, las montañas y las plantas pueden anunciar acontecimientos aciagos o venturosos para la comunidad. Los muertos regresan desde el más allá para compartir historias con los vivos o para expresar la última voluntad que una muerte inesperada no les permitió.

En el análisis de los textos escogidos, resulta importante la presencia de la oralidad en el plano lingüístico. Este aspecto muestra cómo los elementos

formales de la lengua común oral son utilizados como recursos estilísticos hacia la recreación de una cultura oral en la literatura escrita a través de un trabajo de selección y refundición de los recursos del lenguaje oral, para representarlos (no trasladarlos) en la escritura artística.

Asistimos, entonces, al proyecto de ficcionalización de lo oral rural, visto por Angel Rama como *transculturación*. En términos generales, la transculturación es un proceso de interacción cultural presente en una serie variada y numerosa de manifestaciones, no sólo en el ámbito artístico o literario, sino en todas las facetas de la actividad cultural. En la literatura la denomina *transculturación narrativa*.⁶² A través de ésta se incorporan de manera apropiada los elementos populares de las culturas tradicionales, especialmente los relacionados con la oralidad, para ficcionalizar las comarcas rurales.

El aprovechamiento de estos recursos estilísticos en los textos analizados se nos presenta en numerosos y variados casos. Hemos detectado, por ejemplo, las modalidades básicas de narración que predominan en los

⁶².Angel Rama,*Transculturación narrativa en América Latina*,México,Siglo XXI,Op.Cit.

relatos, los mismos que conservan evidentes rasgos de los utilizados por el narrador de oficio en la comunidad oral.

La narración en primera persona, utilizada por los narradores, nos remite al tipo de narrador oral que cuenta su historia frente a una audiencia, también oral. Esta narración se nos presenta como un discurso narrativo dirigido hacia un destinatario. Este destinatario es un oyente que, entre uno y otro relato, puede asumir comportamientos distintos. A veces es un oyente implícito (*Tauras o muertos que están vivos*, IX-131-136) que no provoca el diálogo, pero cuya presencia la podemos percibir a través de la expresión y el tono coloquial que emplea la narradora, en este caso. Esto es lo que Angel Rama denomina *monodiálogo*.⁶³

Por otra parte, la narración en tercera persona nos remite al narrador oral que cuenta su historia poniendo distancias con ella. Su historia es una especie de reportaje en el que su participación no se vislumbra más que raras veces por algún comentario vago sobre el tema, pero siempre manteniéndose fuera de ella. Es lo que hemos captado como narración extradiegética. Este tipo de narrador encontramos frecuentemente en las

⁶³.Ibid.43-48.

comunidades rurales, cuyos temas los desarrolla a partir de lo que otros le contaron, preferentemente.

A través de un trabajo de cuidadosa selección, depuración y elaboración de las formas típicas de expresión orales populares, los relatos analizados logran representar la voz y la perspectiva lingüística de la comunidad oral popular. Los hallazgos estéticos de la lengua usual permiten a los narradores posibilidades de estilización. Son importantes en este sentido las vibraciones de sonidos insertas en los términos populares como recursos estéticos para el tratamiento de las figuras de repetición, tan usuales en la comunicación oral. Así, la aliteración, las redundancias, los efectos onomatopéyicos proveen a los textos de un tono oral permanente.

Otro rasgo de indiscutible raigambre oral y que denota la presencia de la oralidad en nuestros relatos es el relacionado a los procesos mentales que atañen a la vida de relación y a los modos de percepción del hombre rural sobre la vida, la muerte y las circunstancias adyacentes a su contexto.

Este plano conceptual inscrito, como es lógico, en las peculiaridades psíquicas de los elementos humanos en

los relatos, nos permite esbozar un perfil de la mente oral del hombre rural representado.

Uno de los rasgos mentales que definen al hombre rural de nuestros relatos es la recurrencia permanente a las posibilidades de la memoria como medio de preservación y transmisión del conocimiento. En efecto el hombre rural se vale de la memoria, a través del recuerdo, para perdurar, en grados más o menos exactos, el saber popular. Sobre este aspecto, nuestro análisis ha insistido en la fidelidad al dato informativo y al tiempo, sobre todo en *Alberto Vélez, "La perdiz"* y en *La historia de Tauras*.

Junto a la profunda identidad del hombre rural con la naturaleza manifiesta en sus sentimientos de familiaridad y dependencia de los elementos del mundo vegetal y animal se yergue el matiz anímico que les confiere a estos elementos, al punto que parecen adquirir caracteres sacros. La palabra hablada entonces es el medio de expresión para explicar situaciones incomprensibles de su existencia vinculadas con frecuencia a lo sagrado. Las continuas invocaciones a Dios, la oración del Justo Juez que aparecen en los textos ratifican este aspecto en lo relativo a la oralidad.

Por esta misma vía aparece lo que Rama denomina "pensamiento mítico"⁶⁴, es decir, los procesos gnoseológicos y reflexivos que caracterizan a una mente oral, inclinados hacia la mitificación de seres y circunstancias, cuyas características y emergencias se salen de la lógica común de la comunidad. Este aspecto sustentado en nuestro capítulo tercero da cuenta de cómo objetos y seres adquieren atributos sobrenaturales para la colectividad campesina. Alberto Vélez, *La Perdiz*, en el concepto de sus convecinos es un ser invulnerable a la muerte y a la justicia, Pastor Tuárez supera el poder del demonio, el río, las montañas, los animales de pronto alcanzan facultades anímicas que inciden de diversas maneras sobre la vida de la comunidad y de los individuos.

Otro rasgo sobresaliente dentro del plano conceptual de la comunidad observable en los relatos analizados constituyen las parejas oposicionales inscritas en la realidad cultural rural especialmente sobre los conceptos acerca de la vida y la muerte, la oralidad y la escritura, el poder hegemónico y el poder marginal, cuyas relaciones dicotómicas traducen el conflicto cultural de dos mundos disímiles

⁶⁴.Ibid.289-305.

tradicionalmente confrontados como son la ciudad versus el campo.

Finalmente, podríamos decir que estos son los rasgos fundamentales de los escritores estudiados a través de los relatos seleccionados, cuyos intentos por incorporar los elementos populares de las culturas tradicionales del orbe rural en la escritura artística se adscriben al proyecto de ficcionalización de las culturas orales rurales latinoamericanas emprendido especialmente por José María Arguedas, Joao Guimaraes Rosa, Juan Rulfo y Augusto Roa Bastos, escritores mayores de nuestra América mestiza.

Bibliografía

John, Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1962.

Bajtín, M. Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____, *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1987.

Ducrot, Oswald, *Problemas de lingüística y enunciación*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1985.

Félix López, Luis, *Los designios*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.

Hidrovo Peñaherrera, Horacio, *Se vende una ciudad*. Portoviejo, Gregorio, 1977.

_____, *Tauras o muertos que están vivos*. Portoviejo, Gregorio, 1981.

Hobsbawm, Eric, *Bandidos*. Barcelona, Ariel, 1976.

_____, *Rebeldes Primitivos*. Barcelona, Ariel, 1983.

Lienhard, Martin, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1991.

Monsonyi, Esteban, "La oralidad", *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral en América Latina y el Caribe*, Quito, Abya-Yala, 1990.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Pacheco, Carlos, *La Comarca oral*. Caracas, Casa de Bello, 1992.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1976.

Anexo 1.

LA HISTORIA DE LOS RENGIFO

Vicenta Zambrano Intriago*

Cuenta la tradición que en la tablada de Miguelillo existían gran cantidad de chorros de aguardiente. Estos eran fábricas clandestinas que funcionaban en el monte a base de una pequeña culebrina de bronce. Por ello, su producto se lo denominaba "trago de monte", y sus dueños eran perseguidos por los entonces guardas de estanco, quienes tenían controlada la producción por mandato del gobierno. Entonces el aguardiente era contrabando, como lo era sal, el ajo y el tabaco, y quienes vendían el líquido eran llamados "corredores".

Estos hombres cruzaban la montaña, preferentemente de noche, cabalgando a lomo de mula y llevando el "puro" envasado en "perras", que eran grandes fundas impermeables, hechas con yute y caucho crudo con un pico de botella en una de sus puntas, por donde entraba o salía el aguardiente. En realidad, eran una especie de cojín de caucho lleno de aguardiente llevado en alforjas sobre mulas.

Por los caminos de entonces, estos "corredores" eran los que menos corrían peligro, ya que, además de ser conocidos, eran amparados por maleantes y vecinos.

Respecto de esta historia, nadie ha logrado escarbar lo suficiente en la memoria de la gente para establecer cuándo y porqué se inició la feroz rivalidad entre los Holguín y los Rivera, primero, y los Rengifo, los Cedeño y los Tuárez, después; pero sí se sabe que ambas familias, los Holguín y los Rivera, eran dueños de chorros de aguardiente y cada que la "comisión" entraba siempre apresaba a muchos contrabandistas, menos a los Holguín.

Esto hizo sospechar a los demás que los Holguín sobornaban y "soplaban" a los guardas con fiestas, comidas y regalos, iniciándose las asperezas.

En una de esas redadas cayó Tomás Rivera y, al salir

* .Vicenta Zambrano Intriago nació en Miguelillo, Provincia de Manabí. **La historia de los Rengifo** es una narración oral sobre bandidos -Tauras- a los que conoció personalmente y llevada a la escritura por ella. Septiembre, 1992, Junín-Manabí-Ecuador.

éste, de pronto fue apresado Sabulón Holguín. Cumplida su condena llegó al recinto portando una libreta, en la cual, según él mismo, anotaba los nombres de sus enemigos que mataría; lista a cuya cabeza constaba el nombre de Tomás Rivera.

Sabulón Holguín proclamaba y pregonaba esta lista cada vez que se embriagaba, por lo que los amenazados de muerte lo asesinaron primero una tarde en que iba a visitar a sus padres, quienes aún pudieron ver cómo su hijo caía agónico al fondo de una quebrada, luego de escuchar un disparo.

Era como si se hubiera invocado a la venganza.

Los Holguín, fingiendo temor, se marcharon a Esmeraldas, pero al poco tiempo aparecieron en el sitio unos hombres extraños "apellidados" Rengifo. Estos, en un principio, aparentaron ser personas de bien y amantes del trabajo; pero no, los Rengifo habían sido enviados por los Holguín para ajustar cuentas con los Rivera.

Bien pronto dejaron ver sus intenciones, y entonces se empezaron a escuchar los cascós de los caballos golpeando los caminos con sus pisadas, disparos que rompían el silencio de la noche, sombras escondidas entre los matorrales...y el temor se anidó en el pecho de los grandes y de los niños.

Ante la dificultad de matar a Tomás Rivera, por cuanto era hombre muy querido y por ello cuidado, los Rengifo, además, se hicieron ladrones y empezaron a saquear fincas, casas y negocios, con lo que la inseguridad aumentó en los campesinos, viviendo desde entonces en constante zozobra. Esto desunió a los moradores de Miguelillo e hizo que descuidaran a Rivera.

Una tarde, en el río, Rivera cayó abatido por las balas provenientes de un matorral, mientras se bañaba. Su sangre inició su viaje hacia el valle convocando la guerra entre los hombres.

Dos grupos de matones que conformaban la famosa banda Tauras, originarios de una parroquia cercana, conjuntaron sus fuerzas en un sólo objetivo: eliminar a los Rengifo. Eran los Cedeño y los Tuárez, quienes uno a uno irían dando fin a los Rengifo.

Cuando cayó el primero al borde del camino, la noticia y luego su cuerpo llegaron muy pronto a sus hermanos Julia,

Manuela y Querubín, quienes haciendo a un lado su dolor, dejaron al muerto y bajaron hasta la población de Alajuela con el fin de adquirir lo necesario para el velatorio y el entierro.

Había caído la noche cuando los hermanos, de regreso, subían el cerro de Miguelillo llevando consigo la caja mortuoria a lomo de mula.

Querubín encabezada la comitiva llevando al través el cofre sobre la montura; seguidamente Julia, con la tapa en la que dos iniciales con tachuelas -"A.R."- refulgían a la luz de la linterna de mano que rompía la oscuridad de la noche desde la mano de Manuela, que completaba el grupo.

De pronto, de entre los matorrales surgieron varias sombras que se lanzaron despiadadamente sobre Querubín... y fueron los machetes los que cruelmente cercenaron la vida de otro Rengifo que imploraba compasión a los maleantes. Pero nadie vino en auxilio, nadie parecía escuchar el alarido del hombre mientras la muerte le arrancaba la vida con júbilo en el aire.

Las hermanas, atónitas, impotentes ante el hecho, sólo alcanzaron a refugiarse en las casas vecinas que abrieron y cerraron sus puertas por escasos segundos, sólo el instante preciso.

Afuera, un picadillo humano junto a la piñuela era un testimonio más de la venganza.

Pero el conjuro era inquebrantable y los Rengifo caerían.

El viejo Eugenio, cabeza de familia, pronto manchó de sangre las tablas de su sala cuando una tarde, al abrir la puerta, recibió un disparo de escopeta en el pecho. Luego fue Ramón, a quien mataron en un juego de gallos, otra tarde, la que todos sabían llegaría. Era el último varón de los Rengifo. Sin embargo, la venganza no quedaría allí, pues a los pocos días, el cadáver de uno de los hombres de la mujeres Rengifo caía de bruces muerto desde su caballo.

Entonces también murieron los yernos, luego serían las mujeres, finalmente los niños.

La "vieja" Sara Intriago, madre de los muertos, sabía que en la lista de la venganza era ella quien pronto caería víctima de las balas; por ello, burlando el control que

habían montado los criminales en la comarca. logró entrevistarse con el jefe del batallón Febres Cordero, un militar sanguinario cuya misión, como la del batallón a su mando, era limpiar de criminales y malhechores los campos y pueblos de Manabí.

Transcurría le década de los 50, y para entonces la banda de Tauras, conformada bajo el mando de Pastor Tuárez y Panchito Cedeño recorrían los caminos y las calles de la Provincia cobrando viejas rencillas propias y ajenas, asaltando haciendas y comercios y enterrando en sus fincas el producto de sus atracos. Nadie osaba pronunciar sus nombres en voz alta y, cuando lo hacían, una especie de admiración y de respeto se mezclaba al temor de quien hablaba.

Disfrazada de militar doña Sara cabalgó caminos, escaló montañas, señaló puertas y guaridas frente al terror del campesino culpable o inocente.

Así "la febres", como la conocía el pueblo, inició una matanza cruel en la que cayeron malvados y justos; y desde entonces, un calendario triste fue grabándose en las cruces que poblaron los caminos, guardarrayas, barrancos y cerros, como mudos testigos de una época sangrienta en la Provincia.

Anexo 2.

LA HISTORIA DE TAURAS

Juan Mendoza**

Cuando se prendió el fuego de la banda, eso fue algo terrible aquí. Yo vivía entonces en Miguelillo y en ese tiempo era corredor de aguardiente.

El problema en Miguelillo nació con Quirino Rivera que era contrario a los Holguín, luego de los Rengifo, por razones del mismo aguardiente. Los Rengifo al principio se llevaban bien con el finado Pastor Tuárez, pero de un momento a otro se rompieron los huevos, también como dicen, se les rompió la viga y ahora sí a darse. Cierto que daba miedo, ya le digo que en ese tiempo yo corría aguardiente y me venía por aquí por el Gramal y llegaba a Pimpiguasí. Nueve o diez de la noche ya estaba en Miguelillo, pero nunca conmigo se metieron, nunca, nunca. Solamente una vez tuve un pequeño problema con el finado Ramón Rengifo, pero fue por cuestiones de competencia en el negocio. El también era corredor, decía que yo le arranchaba los clientes, pero sólo fue de palabras el problema y no pasó a nada más, pero en cambio como yo también tenía mi familia que también estaba involucrada en el asunto de la banda, a lo mejor creyó que iban a seguir las cosas y todo quedó en eso.

Cuando barrieron a los de la banda, fue algo fenomenal. El mismo día, 5 de septiembre, sólo de Miguelillo amanecieron muertos cinco de ellos en un surco, junto al río en el sitio El Jobo, de aquí de Calderón. Parece que los hicieron enfilear y pfiuff, los mataron. Allí mismo en el río, más tarde, apareció otro que estaba como tapado con basura o montes secos. Fue algo que daba miedo, porque esos militares entraban nomás, los sacaban y los mataban. Esa mañana yo con

** .Don Juan Mendoza es originario de Miguelillo, actualmente reside en el sitio Pimpiguasí cercano a Portoviejo, capital de la Provincia de Manabí, en el Ecuador, cuenta con 60 años de edad, aproximadamente. La presente es una transcripción de su relato oral, recopilado en cinta magnetofónica, (Pimpiguasí, Marzo 18 de 1995) sobre la banda Tauras, que lo incluimos aquí de manera referencial, por lo que en el proceso de oralidad a la escritura hemos procurado ser lo más fieles posibles a su texto original oral.

un muchacho de aquí, que se llama Miguel Angel Barreiro, ibamos para afuera a Pimpiguasí con miras de ir a Pueblo Nuevo, porque también se supo de la funcia de la muerte de Pastor Tuárez, también por parte de la Febres, es decir que en la misma noche se atacó Miguelillo, Bijagual y Pueblo Nuevo, las tres guaridas de la banda, por este lado. Entonces no había esta carretera sino el camino viejo que esta al otro lado, y por ahí ibamos nosotros. Justo que llegábamos al río cuando un carro venía, era como una furgoneta o algo así, y va y la paramos sin imaginarnos quien venía en el carro. Estando adentro sabemos que eran los agentes. Serían unos seis o siete. Nos preguntaron que hacia donde ibamos y les respondimos "a ver el finado que han matado en Pueblo Nuevo", y preguntas van, preguntas vienen. Estábamos ya seguros que eran agentes. No eran los de la Febres sino pesquizas. Nos llevaron allá. La gente aglomerada en cantidad. Allí estaba el cuerpo de Pastor Tuárez hecho pedazos; lo alzaban y parecía un muñeco de trapo. Pura sangre, y la ropa no se sabía el color.

De la gente de Miguelillo conocí personalmente a la finadita La perdíz. El era un hombre que Ud. lo veía y jamás pensaba que era malo, un poco morenón y pintoso. Era pura risa, igual que el finado Mico Párraga, Misael. Ese hombre tampoco parecía malo. Ah! pero cuando le hicieran algo nunca lo perdonaba y considérese muerto, después era capaz de quitarse los zapatos para que Ud. prosiguiera su camino y él irse descalzo. Dicen que se le dañó el alma desde cuando era muy chico cuando mataron a su padre delante de él. A todos se los fue comiendo uno a uno cuando fue grande y..., hombre bien parado! nunca dijo quienes fueron los que lo mataron. De todas maneras la gente se imaginaba.

Panchito Cedeño, el segundo jefe de Tauras, era propiamente del Gramal sino que él siempre vivía en Miguelillo, hijo de Alejandro Cedeño, ya muerto también. Eran algunos: Trajano, Panchito, el negro Evelio, todos eran malos sino que casi no se les reconocían delitos porque actuaban en grupo, además justamente casi no se los conocía con el nombre sino por la chapa, hablando feamente.

Habían otros Cedeños, también de Miguelillo, que pertenecían a la banda, pero éstos eran Cedeño Zamora. De éstos es Domingo, cuyo padre era Gustavo Cedeño, pero don Gustavo también tenía hijos con una señora que era de apellido Zambrano; por eso es que hay Cedeño Zambrano que no son hermanos de Panchito. Ahí esta el ejemplo de José Filiberto Cedeño Zambrano, que se podría pensar que es hermano de Panchito, pero no.

Yo no sé, la gente decía que Panchito era un hombre malo, pero no, ese señor era bueno. Lo que pasa es que la gente todo lo que ocurría decía "Panchito", "Panchito" y él empezó a crecerse. El problema nace, por ejemplo, que aquí en el recinto la gente para todo dicen "Hable con fulano" y así uno se va creyendo y creciendo.

Ahora que Panchito tenía buena finca, buenos canteros, buenas huertas y si uno lo encontraba a él, ese señor nunca tenía un mal decir o un mal trato para nadie. De la noche al día resuella "Panchito Cedeño, Panchito Cedeño", que "esto con los Rengifo, esto con los Rivera, que esto lo de acá o lo de allá" y Panchito en medio. Después compró camioneta y la gente, como le digo, lo pone crecido y como ve va a empezar a recomendarlo: "Hable con Panchito, que él le soluciona el problema". Eso pasó, y a él se fueron arrimando más y más gente, hasta que se formó la banda y ya eran malos. Así nació la cosa.

Después, si yo los encontraba, de noche o de día, ellos nunca, charlón sería si dijera que me hicieron algo malo. "Cuñadito" y pumm, un golpe, con el finado Trajano. Gente joven de buena clase y fincas.

Pero a Panchito, le hacen, como quien dice, la jugada. Le hacen para que se presente, diciéndole que de esa manera saldrá libre. Entonces, estando preso, parece, que le dieron o le aplicaron la ley de fuga, porque a él le iban poniendo cebo para que caiga mandándolo a botar algo al río que queda detrás del cuartel, y en una de esas, le dicen que si no quería darse un baño y ahí es que lo matan con el pretexto de que se iba escapando.

A los Cedeño se les acumuló ese dicho "Pare que aquí me quedo" cuando iban a matar a alguien que iba a bordo de un carro.

Sobre el batallón Febres Cordero, yo le digo sinceramente lo que decía la gente por acá, los familiares de los muertos porque la prensa dice otra cosa. Al principio se decía "Atacó la Febres Cordero", "atacó la Febres Cordero", pero nadie decía "Yo los vi". Solamente que se escuchaban el tropel de los caballos y los dis paros de fusiles y al otro día a encontrar los muertos en los surcos, en las playas de los ríos, tapados con montes o a la orilla de los caminos, pero de ahí a que yo vi, nada, porque los familiares tenían miedo y no reconocían a nadie.

Es que además no sólo andaban militares con ellos, sino también otros. Con ellos colaboraron hasta mujeres; por ejemplo, la señora Sara Intriago, madre de los Rengifo. Con sus hijas Manuela y Juana andaban disfrazadas de "verdes" con el batallón. Mi padre era hachero y me contaba que una vez se fue a Miguelillo y en esa vez, como nunca, ataca la Febres de día, ataca amaneciendo Dios. Dice que amaneciendo Dios, mi padre estaba en San Antonio, ahí en una casa de unos amigos y que al ruido del galope de caballos, él se levanta y abre la puerta y se sorprende al encontrar frente a él a tres militares que le preguntaban qué hacía él ahí y cómo se llamaba y le contestó que había ido a trabajar pero no era de ahí sino de Pimpiguasí. Uno de los que andaban les dijo: " Ah! si él vive en Pimpiguasí". Todos andaban con la cara tiznada, pues dice mi papá que él los quedaba viendo sin saber porqué ellos sabían que era de Pimpiguasí. Es que no todos eran milicos; allí andaba gente disfrazada, inclusive dice que alcanzó a distinguir en uno de ellos un cuerpo como de mujer y enseguidita pensó que era una de las Rengifo.

Pero Panchito era un hombre justo. Cuentan que una vez llegó a su casa un muchacho, bien muchacho todavía. Venía de La Badea y lo coge como un muchacho para que hiciera oficios de patio, o sea como para cargar agua, subir leña y otras cosas así, como de mandado, mejor dicho. A los pocos días llegó otro muchacho que venía de San Antonio. Este era de apellido Vélez, hijo del finado Manuel Vélez. Por apodo le decían "canasto" a éste muchacho.

Bueno, dicen que una vez Panchito los mandó a coger papayas; de regreso sólo viene éste que le digo de La Badea cargado de las papayas menos el que le apodaban "canasto".

Fulano, qué se hizo sutano?, dijo Panchito. Sebastián parece que se llama el muchacho.

Ya viene. -dijo el otro- Ya viene atrás.

Al ver que no aparecía volvió y le insistió la pregunta.

Oye, qué es de Sebastián que no llega?
Ah! -dijo el otro- Es que lo maté.
Cómo y por qué lo mataste?
Porque me dio pena.

Se va Panchito y lo busca y encuentra al muchacho hecho susun ga y picadillo a dagazos y machetazos. El finadito

Panchito nada le dijo, solamente sepultó al muerto luego de velarlo un rato y de denunciar el hecho.

Así, a los pocos días Panchito cogió al muchacho en engañifas lo esconde en un granero diciéndole:

Aquí te vas a esconder porque los familiares del finado son ma los y te andan buscando para matarte. Quédate aquí, te voy sacar a las doce de la noche para que escapes.

Esto me contaba mi padre el día en que apareció la noticia que la policía había matado a Panchito en el río Portoviejo.

Así es que el finado Panchito cogió su camioneta y él mismo fue a Calderón a traer la policía. Al llegar les dijo:

Vea don Monse, -uno de los policías- aquí esta el que mató al muchacho.

Cogieron al muchacho y él los acompañó hasta acá abajo a la en trada de Cascabel. Ellos siguieron a pie. Pero dicen que lo pusieron adelante a caminar, siempre palomeándolo. El muchacho iba amarrado con un cabo.

De ahí no se supo más del muchacho. Unos dicen que lo mataron los policías, otros que se escapó no saben cómo.

Después de eso la gente decía por ahí que los gatos, los perros pequeños desaparecían por ese lugar, y a veces encontraban la pelazón de animales regados por ahí. Según la gente, el maldito muchacho era que se los comía, pero nunca apareció.

Anexo 3.

ALBERTO VELEZ, "LA PERDIZ"

Rosa Ela Vélez Palacios^{***}

Entonces yo era pequeña y aún vivíamos en Miguelillo. Aquella era una tierra difícil. Una andaba como asustada. Es que la muerte y la venganza eran el bocado del día. Cuando uno menos acordaba, un disparo anunciaba un nuevo muerto que ya de antemano sabíamos quien era, porque la que esta escrita ya no se borra y cuando el río suena palizadas trae. La gente ya lo venía diciendo: van matar a fulano, le han puesto aguada a sutano, le siguen el rastro a mengano, en el estero, en la huerta o en las cocinas; todos sabíamos que en cualquier hora de Dios correría la noticia de otro muerto.

Sucedió que un hermano mío convivía con una señora, que era viuda. No era casado con ella, era como se dice amancebado con ella. Eso fue en 1940. Para entonces ella había tenido un compromiso anterior, del que habían dos hijos, varones ambos. El también había tenido dos hijos antes pero no estaban con él. Vivían felices, pero como el diablo siempre mete la cola donde no lo llaman, como dice mi compadre Jacinto, un día mi hermano empezó a tener problemas con un vecino por causas de linderos. Ya habían nacido Alberto y Vicente.

Así es que una tarde cuando mi hermano venía en su caballo rosillo trayendo alancas a Alberto, el menor, un disparo salido desde un tronco lo tiró al suelo agonizante. Dicen que Alberto, que a la fecha contaba con siete años de edad, vio quienes mataron a su padre, pero, boca tate quieta, jamás quiso contarlo, aunque ya todos sabíamos quienes eran los criminales.

Pocos meses después, la madre enfermó y, grave y grave...murió, dejando a los muchachos solos en este mundo. Sus hermanos mayores hacía tiempo se habían marchado de la casa y vivían en la de una tía, pero como mi papá había llevado a los huérfanos con nosotros, el marido de la tía buscó como se dice la manera de llevárselos dizque para tenerlos juntos. Así, Vicente, de ocho, y Alberto, de siete

^{***} .Rosa Ela Vélez Palacios, nació en Miguelillo, recinto de la parroquia Alajuela del Cantón Portoviejo, Provincia de Manabí, Ecuador. Tía por vía paterna de Alberto Vélez Pinargote, alias "La perdiz", miembro de la Banda Taurus. Rosa Ela, actualmente cuenta con 60 años de edad, aproximadamente, reside en el sitio El Jobo, parroquia Calderón, Portoviejo. Relatora oral de cuentos y leyendas rurales y recitadora de coplas populares "a lo humano y a lo divino". La presente narración es un intento suyo de llevar a lo escrito sus relatos.

años de edad fueron a vivir con sus hermanos.

Pasó el tiempo y nadie daba noticias de los muchachos. Un día mi padre, preguntando aquí, preguntando allá, llegó a saber que aquel era un hombre muy malo, lo mismo la tía por el lado materno. Entonces mi papá, que era muy cariñoso, le envió algunos regalitos. Dulces, bolichas y carritos le entregó a un propio para que le llevara a los niños, además preguntaba cuando los podía ver. La respuesta vino pronto con el mismo mensajero. Allá tenían oficios suficientes y no había necesidad de juguetes. Mi padre, temía alguna represalia, por eso no insistió y ya no supimos de ellos en largo tiempo.

Fue cuando ya eran mayores cuando supimos que Alberto había escogido el otro camino. El mal rumbo que con mi padre jamás hubiera emprendido. Nunca fueron a la escuela, no los alimentaron bien, ni les enseñaron a respetar a Dios ni al prójimo, no sabían ni la o que es redonda, dice la señora Dioselina, tampoco conocieron el amor de la familia ni lo que era una atención cuando estuvieron enfermos. Dios me ampare! Fueron unos animalitos más, criados a la buena de Dios.

Dicen que en la madrugada ellos ya estaban de pie trabajando el campo, ordeñando el ganado, alimentando a los animales, subiendo agua para la cocina, sin zapatos y mal vestidos, con el estómago pegado al espinazo y castigos por quítame estas pajas. Desde entonces la finadita, La perdíz, se empezó a escapar de la casa para dormir en el monte. La perdíz es un animal rastrero, aunque es un ave no vuela y prefiere dormir botada en el suelo. Desde entonces también empezaron a decirle "La perdiz".

Alberto tendría unos diecisiete años, cuando una noche (yo ya vivía aquí casada) mi marido Angel me dijo: "Esta noche viene a visitarnos tu sobrino Alberto". "Dios lo traiga por buen camino", le contesté. Cuando subió, bien armado, yo ya no lo reconocía. Tenía ante mi a un joven de mirada dura, envejecido prematuramente, pelo corto, camisa floreada, sombrero de mocora; algún aire lejano quedaba de aquel niño alegre que conocí cuando yo era niña y aunque había engordado un poco, su presencia aún revelaba una juventud que llamaba. Yo me quedé pensando nomás y me hice a un lado y sólo cuando me hice a un lado él subió:

"Tía no se asuste, primas no se asusten, mi gente y yo no les vamos a hacer nada", dijo. Yo le dije: "Dios te bendiga m'hijo". "Gracias tía", dijo. Dije entonces: "Pase

m'hijo". "Gracias tía", volvió a decir. M'hijo ya andaba con la banda. Fue la última vez que lo vide. Sólo una taza de café y tortilla de huevos con verde asado se sirvió. Se fue.

Un año antes había escapado de la casa llevándose un caballo del tío político para ir a juntarse con sus dos hermanos mayores, quienes también habían hecho lo mismo, y dedicarse al robo de ganado. Con ellos, Alberto estuvo poco tiempo, hasta cuando tuvieron algunas desaveniencias y decidió emprender solo el negocio del contrabando de aguardiente, a las parrandas y, de vez en cuando, a robar caballos para luego venderlos.

El negocio de "corredor", como se les llamaba a los contrabandistas de aguardiente, le daba la oportunidad de transitar, a lomo de mula por las noches, los caminos que enlazaban las tabladas de Junín, Calceta y Portoviejo y asimismo conocer guaridas y bandoleros que se escondían en los surcos o detrás de las piñuelas y de los matorrales o tras el tronco para cometer sus fechorías.

Fue así como conoció a don Pastor Tuárez Loor, jefe de la banda de Tauras, buen hombre, compadre mío ya en época de casada. Por entonces él ya vivía en Los Laureles, de Pueblo Nuevo. Allá por el año 56 la banda era fuertísima y no había quien no le tuviera respeto y con la autoridad, no se podían ni ver.

Un día, don Jesús Vélez, mi papá y abuelo de Alberto, le mandó recado con su hermano Vicente para aconsejarlo que se dejara de sus andanzas, pero él, como a quien no le importa, le mandó a decir que esas sólo eran habladurías de la gente.

Tocaba la guitarra y cantaba que daba gusto y tenía fama de mujeriego y era bien macho. Por eso es que llegó a ser el tercer hombre de la banda, luego del compadre Pastor y de Panchito Cedeño. Cayó preso una sola vez, cuando muchacho, pero no demoró muchos días porque se le escapó en las propias narices a la policía.

Cuentan que Alberto tenía la oración del Justo Juez, la negra, esa era la que lo guardaba de los policías y de sus enemigos. Para él esto de la policía era cosa como de juego. El podía estar en una cantina y si llegaba la policía bastaban unas cuantas palabras:

El gran poder de Dios me alcance
y la hora que nació

y la hostia consagrada
y la cruz donde murió
y esta santísima cruz
que va delante mío.
El Señor que me ilumina
murió en ella
responde igual por mí.
De rigores e injusticias
todos sean apaciguados
y todos los que vengan
en contra mía...

luego clavaba su machete delante de él y la policía se ponía como gallina ciega.

Una vez a la subida de la tablada de Calderón, escondido en un surco disparó al Intendente de Policía de Portoviejo; todos sabían que había sido él y cuentan que lo buscaron por todo el lugar, hasta registraron las casas de por ahí, pero no lo encontraron. El, tranquilamente conversaba en la cocina con el dueño de casa, riéndose de los policías que buscaban y buscaban como gato oliendo nido.

A veces, cuando quería divertirse a costilla de las autoridades, de alguna manera lograba que los gendarmes supieran que estaba en determinado lugar. Al llegar ellos, él como que se dejaba ver para luego desaparecer. Así fue la vez cuando estaba en el mercado de Calderón: hizo correr que andaba por ahí para que la policía lo supiera, pero los chapas aunque rodearon el mercado no lo encontraron; él estaba muy fresco mirando todo desde allá, muerto de risa, encaramado sobre unos sacos de cacao, sería por eso que decían que la finadita La perdíz nunca caería preso ni moriría en manos de la justicia.

Los Tauras llegaron a ser como más de cuarenta. Robaban ganado, asaltaban las haciendas y comercio de los ricos y cuando se trataba de la autoridad, a estos les tenían tirria y no los querían para nada. La verdad es que esa gente se metía en los campos y no respetaba nada. Si no era la cosecha, eran los animales y si no, eran las hijas de familia las que se llevaban a la buena o a la mala. Recuerdo lo que le pasó a la pobre hija de mi comadre Floricelda: muchacha linda que le gustó a uno de esos cabos o generales, yo no sé, pero el caso es que como quien dice esto es mío se la llevó para dejarla botada en la ciudad, en donde de pura hambre y soledad se volvió loca. Otros eran los inspectores de estanco, a quienes les llamábamos guardas de estanco. Estos guardas de estanco llevaban cuenta de la producción de

aguardiente de caña, también el contrabando de sal y el ajo, y llegaban a explotar y chantagear al campesino. Ah! pero con los Tauras se encontraron como quien dice con la horma de su zapato.

Don Fernando Bermello era un rico hacendado de la Provincia y buscó a Alberto para que lo vengara de la traición que Pedro Vélez le hacía con una de sus mujeres sin saber que Alberto era sobrino de éste. Alberto, astuto como era, entró en entendimiento con el referido señor, pero luego haciéndose como quien no sabe le hizo descubrir su parentela con la futura víctima. Entonces " con mi tío no te metas " bajo amenaza lo obligó a guardarse su venganza.

Hacia el año 1962, Alberto contaba con 22 años de edad. El gobierno de entonces quiso hacer una limpieza de bandoleros en la provincia de Manabí y envió un batallón llamado Febres Cordero, cuyo segundo jefe parece que fue un coronel de apellido Mancheno, mientras que el primero, el coronel Federico Gortaire. Sansón y los que no son caían en los fogonazos de los fusiles y ametralladoras de la Febres. El campo se llenó de miedo y ya no hubo tranquilidad por la comarca.

Durante las noches transitaban los caminos y bastaba una leve sospecha para sacar de sus casas a los campesinos y buummm ametrallarlos o fusilarlos a la orilla de los ríos o de las guardarrayas. Válgame Dios! Todos temían a la lista, en la que constaba el menos pensado. La lista era facilitada por los miembros de la justicia o por enemigos que veían en esta la oportunidad de vengarse de algún resentimiento o deuda o simplemente por la suposición. Pronto los campos se vistieron de luto: las casas campesinas y las mujeres lucían el color negro de su dolor. Los hombres, culpables o inocentes, fueron tomando el camino de la montaña hacia adentro, de donde algunos no regresarían.

El 5 de Septiembre de 1962, luego de rodear la casa y ordenar que salga de ella, fue apresado el jefe de los Tauras: don Pastor Ramón Tuárez Loor. Posterior al intento de soborno con dinero al coronel Mancheno, y la súplica de "No me maten por Dios" después, fue acribillado en el camino que conduce a Los Laureles, en Pueblo Nuevo. Allí quedó tirado mi compadre, todo hecho pedazos. EL dinero con el que trató de comprar su vida no fue encontrado. Aquella misma noche, al amanecer, fueron ajusticiados en condiciones similares: Trajano Cedeño, Febres Medranda, Filiberto Cedeño, Zenón Vélez, entre otros, en la zona de Miguelillo.

Entonces la banda empezó a dispersarse. Sus miembros fueron tomando diversos caminos y fueron sus nuevas tierras: Esmeraldas, Los Ríos, Guayas.

Alberto Vélez, La perdíz, había raptado a una menor de catorce años de edad, de apellido Meza, aún de escuela, a quien hizo su mujer legítima, luego de obligar al cura de Pueblo Nuevo a que los case y por mandato del jefe de la banda, don Pastor Tuárez. Su suegro, que no estuvo de acuerdo con el matrimonio, agredió a bala a Alberto y fue el anciano quien salió herido. Poco después, apaciguados los ánimos, aparentemente, Alberto recibió de su suegro la propuesta de administrar una de sus fincas, junto con su esposa, en la parroquia Guayas, Provincia del Guayas. Para entonces ya tenían un pequeño hijo de dos años de vida.

La perdíz pensó entonces que esta era la oportunidad para perder el rastro al batallón Febres Cordero, que lo perseguía día y noche e iniciar una nueva vida junto a su familia. Poco tiempo vivió allá, pues ocurrió que al enfermarse su mujer, el suegro le pidió que la trajera a curar a Portoviejo. Unos dicen que se hacía la enferma, otros que era la verdad. En fin, Dios lo sabe.

Arreglado todo, La Perdíz se vino a Portoviejo a bordo de un carro, entre de carga y de viaje, de los que denominaban "mixtos". Al llegar a Mancha Grande, entre Pichincha y Portoviejo, el batallón hizo su aparición, pero vestidos de civil, y lo apresaron. Entonces el señor Meza hizo su aparición para tomar a su hija y a su nieto, mientras el piquete militar disfrazado torturaba a La perdíz.

La perdíz había sido traicionada. Su suegro y su mujer habían señalado el sitio donde caería. Tras recibir varios disparos La perdíz no moría y luchaba contra ellos. Atado y lanzado al cajón del carro fue conducido, aún vivo, hasta Calderón, el pequeño pueblo al pie de la tablada donde naciera, que lo recibió frente al mercado, donde fue lanzado atado el cuello y luego arrastrado. Al fin murió.

Su mujer recogió el cadáver para ser velado, luego sepultado, en Calderón. No hubo juzgamiento judicial para su caso. La medalla de una virgen fue encontrada bajo la piel de su tetilla izquierda al momento de la autopsia. Por eso no podía morir, dicen.

Anexo 4.

TE TENGO PISADO EL PONCHO

Felicísimo Rodríguez****

Contaba don Guillo Ross, un anciano negro ya muerto, que hace algún tiempo, bajaba desde la tablada de Miguelillo a la población de Junín, un hombre muy malévolamente llamado Pedro Varela, un bandolero loco que había sido expulsado de la banda de Tauras por no cumplir con las reglas de la banda. Al parecer a este hombre cada cierto tiempo se le metía el diablo en el alma y entonces llegaba al pueblo en busca de pleitos con malas intenciones.

La gente del pueblo conocía de sus andanzas y no pocos aseguraban haberlo visto batirse a la cuchilla o a la daga con más de uno y deber más de diez.

Es así que, cuando el malvado Pedro pasaba por esta crisis, en sillaba su caballo, que era negro como su alma, y amarraba a la montura un gran poncho, también negro, que llevaba arrastrando como velo de novia, y precisamente pasaba por aquellos lugares donde había mucha gente o hacía trepar su caballo sobre los tendales de café o cacao que sus dueños asoleaban en los portales de madera, que entonces había en el pueblo; todo esto con la intención de buscar pleitos y tener un pretexto para matar. Entonces, pobre de aquel que le pisara el poncho o protestara.

Los moradores procuraban evitar esto tratando de calcular cuando volvería el malvado Pedro Varela, para no extender café ni cacao al sol y mantener cerradas sus puertas.

Al pasar el tiempo, el hombre fue envejeciendo y aunque su costumbre nunca la abandonó, ésta fue perdiendo temeridad, pues ya en vez de su hermoso caballo negro, ahora usaba un burro negro manco y tuerto, y en vez del poncho un costal viejo, y los niños del pueblo lo perseguían gritando: "Te piso el poncho, te piso el poncho, te tengo pisado el poncho", de donde nacen tales frases.

**** . Felicísimo Rodríguez, nació en Junín, Provincia de Manabí, Ecuador. En sus años mozos fue cauchero, más tarde profesor de escuela rural en su tierra. Gran contador de historias sobre caucheros desaparecidos y de bandidos. La presente narración fue publicada en una revista de circulación esporádica denominada **Ejemplo**, Junín, 1976.

Desde entonces cuando alguien, especialmente los muchachos, instan a pelear a los demás buscando cualquier pretexto, la gente dice sentenciosamente: "Pedro Varela esta en todo su punto".