

UCLA

Mester

Title

Etnoliteratura y literatura oral peruanas

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/63q0v5b3>

Journal

Mester, 21(2)

Author

Aguirre, Enrique Bailón

Publication Date

1992

DOI

10.5070/M3212014218

Copyright Information

Copyright 1992 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Etnoliteratura y literatura oral peruanas

La presencia de varias lenguas y culturas en el territorio peruano obliga a concebir al Perú como constituido por una sociedad multinacional, es decir, multilingüe y pluricultural. Estas dos últimas coordenadas son las que permiten definir, en el punto de su encuentro, la producción integral de las literaturas peruanas: ambas coordenadas estatuyen (no instituyen) de hecho a las literaturas como productos de los sistemas modelantes primarios procedentes de la situación lingüística original de la sociedad peruana y, a la vez, como expresión fundadora de los sistemas modelantes secundarios emanados de la diversidad cultural de esa misma sociedad.

A partir de esta base material —el fenómeno linguocultural— de producción de las literaturas peruanas, veamos a continuación las características específicas de la producción de la etnoliteratura y de la literatura oral peruanas.

I. Las diglosias literarias peruanas

Las lenguas y las escrituras peruanas cumplen, pues, la función de mantener (ni absorber ni neutralizar) en paridad de condiciones, la cultura literaria peruana y garantizan su supervivencia. Desde este punto de vista, la producción literaria peruana no es sólo obra de sujetos individuales aislados en su respectiva formación social (los autores) sino, sobre todo, de los sujetos colectivos (representados por los informantes etnoliterarios y de literatura oral) contextualizados étnica, social, histórica y económicamente. Esta hipótesis supone, en la consideración de los discursos literarios peruanos, una decisión por la socialización linguoliteraria donde prime la perspectiva sociolectal (la *logósfera*, los valores culturales del grupo) sobre la idiolectal (el *estilo*, los desempeños figurativos individuales), es decir, que las escrituras literarias peruanas serán observadas como discursos que nos hacen conocer nuestra identidad social especialmente cuando, como lo señalaba R. Barthes, las literaturas se enligan estrechamente a los lenguajes real-

mente hablados “no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad” (*Le degré* 115), contenido plasmado en los innumerables sociolectos y etnolectos nacionales donde se aderezan, apercollan y hombrean —sin jerarquías ni minusvalías, pero tampoco sin escándalo ni perversión— las distintas manifestaciones textuales de las literaturas peruanas, en particular los discursos literarios producidos por los sujetos colectivos y transindividuales que incluso acceden, de esta manera, a representar directamente y sin intermediación las identidades sociales, políticas, económicas, históricas, pluriculturales bullentes en las distintas comunidades del país.

Tomando pie en esta proposición inicial, la producción literaria peruana será aprehendida a continuación de modo global, desde el estado de las lenguas y dialectos vigentes en el país, todos ellos íntimamente trabadas con la pluricultura que vivimos. Así, al hablar de nuestra situación de *diglosia literaria*, entendemos que en la sociedad peruana existe una multiplicidad de formaciones discursivas literarias, dependientes de una o más lenguas y dialectos. Esas formaciones discursivas literarias encarnan a su vez los valores fundamentales de la sociedad multilingüe y pluricultural en que se producen, muy especialmente por obra de las migraciones constantes dentro del territorio nacional, las mismas que desterritorializan de modo múltiple las lenguas y las culturas nacionales; la desterritorialización supone, al mismo tiempo, el abandono del medio rural o provinciano y el de la lengua materna ancestral: se adquiere la lenguapredominante castellana no sólo como “habla” sino también como “lenguaje de papel.”

Los efectos literarios de la desterritorialización producen lo que se conoce como las representaciones literarias del desarraigo, es decir, las formaciones discursivas a ser descritas y caracterizadas desde el fenómeno de contacto, interferencia y conflicto lingüoescritural. En este aspecto, siendo allí la educación y la escritura privilegio de una minoría y, en cambio, la producción literaria patrimonio de toda la sociedad, consideramos a las formaciones discursivas literarias orales y escritas tanto en la lenguas ancestrales dominadas como en la lengua predominante: por el colonaje y sus secuelas, la asimilación lingüística y la transculturación en el Perú, afectan sus distintas formaciones discursivas literarias desde hace más de cuatrocientos años.

Como es fácilmente demostrable, todas estas condiciones describen a plenitud lo que J. C. Mariátegui y C. Vallejo llaman el “trabajo literario”¹ realizado por los sujetos colectivos e individuales productores de las literaturas nacionales reveladoras de nuestra identidad que, en su marco mayor, es descrito y explicado por la *heteroglosia literaria* peruana. Ella comprende, en efecto, el reparto funcional y global tanto de las literaturas monoglólicas como de las literaturas en situación de contacto, interferencia y conflicto lingüístico dentro del territorio (o diglosias literarias peruanas), al inquirir por la literaridad o naturaleza discursiva de los diversos textos

orales y escritos de orden literario producidos por la sociedad peruana, no como "monumentos" incuestionables sino como objetos de conocimiento a describir, interpretar y explicar dentro de las peculiares restricciones culturales que les corresponde a cada uno.

La función socializadora literaria dependiente de las lenguas y las escrituras peruanas, de sus conflictos y de su hibridación en el actual estado de la heteroglosia lingüística peruana, es observado por la heteroglosia literaria a través del examen de las vivencias discursivas realizado por los sujetos colectivos e individuales que viven dicho estado: de ahí que la producción de la literatura peruana sea definida como acto intensional de expresión estética efectuado y manifestado en lengua y/o escritura. La heteroglosia literaria comprenderá aquí, entonces, la descripción de las condiciones del proceso de producción, difusión y recepción literaria peruana al averiguar las funciones que desempeñan los discursos literarios en esta sociedad: a la literatura circunscrita anteriormente desde la perspectiva del sujeto enunciatario (informante(s), escritor(es)), como trabajo en y sobre la materia linguo-escritural, se suma ahora su comprensión por el sujeto enunciatario (oyente(s), espectador(es), lector(es)) y el conjunto de sus reacciones posibles o modalidades de percepción ante los enunciados y enunciaciones literarios. Según este último punto de vista fenomenológico, la producción de la literatura peruana será apreciada como acto de comunicación literaria, es decir, como macrovalor socioideológico de representación aceptado consensualmente en calidad de formación discursiva estética y susceptible de ser apropiado como un bien de cultura por cualquiera de los estamentos de la sociedad peruana que lo produce. No se trata ahora de una recepción pasiva del texto —como ocurre en la comunicación normal— sino de su ejecución literaria "en el sentido musical de la palabra, la ejecución activa de la partitura que representa el texto," según las palabras de M. Riffaterre.³

Por la *estesia* (= apercepción —producción y recepción— del discurso como literario por cada formación social concernida, en oposición a la *anestesia* simbólica, metafórica, etc., que caracteriza la percepción de los discursos no literarios) propia de cada formación discursiva literaria peruana, se puede analizar la difracción de dichos discursos en el estado de pluricultura concomitante e inseparable del estado de heteroglosia literaria imperante: esto supone alentar la insumisión social frente a los esquemas de conocimiento de la Institución Literaria que jerarquiza, a partir de ciertos paradigmas ideológico-adstráticos de dominación cultural (universitaria, escolar, de comunicación de masas), las distintas formaciones discursivas literarias peruanas (literatura tradicional/sub-literaturas, literatura mayor/ literaturas menores, etc.). Finalmente, al comprobarse también para nuestra realidad multilingüe que no existen lenguas de clase sino discursos de clase, la heteroglosia literaria peruana perfila la evaluación diacrónica y sincrónica de los valores sociales del habla y de la escritura y sus conflictos en las formaciones sociales e ideológicas (las prácticas literarias peruanas y sus

diversos emplazamientos en la “lucha de frases,” como la denomina F. Engels) resultado de la conjunción de todos esos factores.

Tomando en seguida algunos de los lineamientos desarrollados más ampliamente en un artículo anterior sobre los estatutos o regímenes literarios que permiten, en el inicio, organizar la inserción efectiva de los productores literarios en nuestra sociedad multilingüe y pluricultural, emplearé la oposición simple utilizada por la sociolingüística: *endogrupo / exogrupo*.² El endogrupo está compuesto, en nuestro caso, por los grupos de habla ancestral mientras que el exogrupo lo está por los grupos que manejan los dialectos castellanos del Perú. Ahora bien, los productores literarios cuya lengua materna es una ancestral o han nacido en un ambiente bilingüe o diglósico ¿en qué grupo buscan su estatuto como trabajadores literarios: ¿en su propio grupo o en el exogrupo? ¿por medio de qué lengua y/o escritura trata de pretender ese estatuto: la de su formación socioeconómica, ideológica y discursiva original o por otra?

Las inserciones resultantes serán repartidas según cuatro posibilidades de “confesionalización del habla del productor literario” cuyas fronteras son, ciertamente, permeables pues admiten zonas de intersección en la producción de la heteroglosia literaria general:

Producción literaria por medio de la cual se busca el estatuto literario	Formaciones socio-económicas y discursivas en las cuales se busca el estatuto literario	
	En el endogrupo (A')	En el exogrupo (B')
Del endogrupo (A)	1	2
Del exogrupo (B)	3	4

En el primer caso ($A \rightarrow A'$) se busca un estatuto en el endogrupo, por medio de la expresión literaria normal del endogrupo. Si el productor literario pretende obtener un estatuto absoluto dentro del endogrupo, preserva celosamente las tradiciones etnoliterarias heredadas y sólo las transmite según ciertas normas y rituales consensualmente aprobados por la comunidad. Es el caso de las prácticas narrativas y poéticas monoglólicas ancestrales del chamán. Otra es la situación del que busca un estatuto relativo en el interior del endogrupo y acepta cierta alternancia intermitente con el exogrupo; se trata por lo general del informante étnico que puede ser el mismo chamán u otro miembro del grupo quien asume el papel de portavoz de su comunidad y con ello un grado incipiente de diglosia. Este primer caso determina la producción intracultural etnoliteraria (mitos) y algunos casos de transmisión oral literaria en el país.

En el segundo caso ($A \rightarrow B'$) se encuentran los productores literarios que se identifican con el endogrupo originario y mantienen sus propias pautas culturales, pero pretenden obtener un estatuto en el exogrupo. Son, en pri-

mer lugar, los narradores de literatura oral en la costa y sierra quienes permaneciendo en su estatuto campesino, obrero, minero o profesoral, dan a conocer tanto al grupo originario como al exogrupo la producción literaria tradicional del endogrupo (leyendas, tradiciones, cuentos). Además de estos informantes de literatura oral, tenemos a la poesía anónima o autorial transmitida por medios musicales (yaravíes, música chicha, etc.), en las plazas públicas (“cuenteros”, teatro de plazuela, etc.), el ejercicio escolar de orden literario sobre todo en las escuelas y colegios del Estado, la llamada “literatura de reclusión” y, desde luego, los textos de aquellos miembros de la cultura ancestral que practican la escritura castellana y manifiestan por lo tanto diversos grados de diglosia al no dominar suficientemente esa escritura. El quechuahablante productor de literatura que decide, por ejemplo, escribir en castellano, desarrolla una competencia cultural diglósica fácilmente detectable en sus textos: la ultracorrección, la enunciación “motosa,” entre muchos otros, son efectos de este tipo de estatuto buscado (la literatura diglósica peruana no suele ser siempre de una inteligibilidad sencilla, sino que más bien supone con relativa frecuencia, rebuscamiento y alambicaje expresivos).

A la inversa del precedente, el tercer caso (B→A') corresponde a los productores de literatura que perteneciendo originalmente al exogrupo, incluyen en sus textos temas, argumentos, figuras que toman de la cultura de un grupo ancestral con el fin de asumir una identidad cercana al endogrupo elegido y un cierto distanciamiento del exogrupo. En esta literatura alógena ocurren diversos grados de diglosia: desde el empleo de lexemas propios de la lengua ancestral elegida o representativos de un mesolecto determinado hasta la inclusión en el texto de factura castellana de secuencias discursivas completas (traducidas o no) de dicho mesolecto o de la lengua ancestral escogida. La intencionalidad que guía el logro de este estatuto (incluso por ciertas historietas o piezas teatrales que incluyen narraciones referidas a la vida en la sociedad peruana), tiende a imprimir en el discurso, como vimos, una verosimilitud local, es decir, localiza las acciones descritas, los símbolos expresados, la armadura metafórica o metonímica, en determinado referente temporal y espacial peruano costero, andino o selvático. La literatura infantil peruana y los textos literarios escolares producidos en los colegios privados se encuentran preferentemente incluidos en esta categoría.

En los casos 2 y 3 es dable observar —con direcciones paralelas pero opuestas— el prototipo de la producción literaria formal peruana, especialmente en nuestra época: el uso descentrado del lenguaje, las diglosias a plenitud. Allí ocurre con nitidez el fenómeno descrito por B. Barber⁵ en los siguientes términos: “su convicción ideológica [la del productor literario 2 o 3] se cruza con su posición de clase social y determina una conducta simbólica diferente de la que habitualmente prevalece en su clase social [de origen]. Esta es una causa de la falta de correlación entre el símbolo y la posición de clase.”

En el extremo opuesto al caso 1, ahora se trata de una monoglosia literaria de signo inverso (B→B') al ponerse en práctica en el texto literario generalmente escrito y versificado, las retóricas, las estéticas, las preceptivas, las poéticas o las logósferas literarias "serias" y "populares" del exogrupo en y para el exogrupo mismo. Con esta actitud discursiva, el productor literario individual o colectivo pretende sea reafirmarse como miembro integral del exogrupo sea ostentar su pertenencia raigal al estatuto otorgado por la tradición e ideales occidentales (burgueses) y más específicamente por la crítica hispanoamericana oficial y dominante: el castellano o, más bien, la creencia en las formas estereotipadas de la escritura castellana —sobre todo por los poetas jóvenes— es meticulosa y hasta exageradamente preservada.

La vertiente popular de esta categoría —considerada por la crítica como sub-literatura o "literatura menor"— abarca por su lado a la actitud *camp* de la llamada literatura de quiosco y su difusión masiva: novelas por entregas, pliegos de cordel, novela folletinesca o rosa, historietas, fotonovelas y también las radionovelas y telenovelas con guión (escritura) peruano. La literatura pornográfica, producida y difundida casi clandestinamente en el país, encuentra su rincón en este conjunto.

No es de extrañar que a través de ese estatuto relativo al interior del exogrupo, se trate, a la par, de insistir en las formas líricas y narrativas foráneas con su cohorte de influencias e imitaciones obligadas que, desde luego, tratan de reducir la distancia frente a la "gran" literatura minoritaria ("noble") o mayoritaria ("vulgar") hispanoamericana: escuelas, género, períodos, autorías, etc.; reproducción "a la peruana" de argumentos transnacionales, estilos, motivaciones (la temática a lo Corín Tellado de ciertos relatos revisiteriles).

Finalmente, a la monoglosia literaria castellana congruente ejercida por el estatuto relativo de la producción literaria "seria" en el exogrupo, se suma el estatuto absoluto dentro del mismo exogrupo, vale decir, los productores literarios peruanos que escriben en otras lenguas occidentales además del castellano (especialmente francés e inglés) y que incluso se establecen definitivamente o por largas temporadas fuera del territorio peruano: ambos estatutos determinan el abanico expresivo de nuestra literatura académica.

En el estatuto 1 como en el estatuto 4 ocurre entonces, aunque de manera contradictoria, la centralización verbal y/o escritural e ideológica en una de las lenguas nacionales o, como acabamos de ver, en una lengua extranjera.

De esta manera, el aparato ideológico literario peruano (en el sentido que da L. Althusser a la noción de Aparatos Ideológicos del Estado) no se identifica con uno u otro de los 4 estatutos y sus zonas de intersección por separado, sino que está por encima de ellos y se realiza como aparato ideológico ensamblador, como un objeto de conocimiento que puede ser abordado en calidad de disciplina científico-social. Pero en el Perú este aparato está, a la vez, dividido en la medida misma en que la hegemonía que pre-

tende la monoglosia literaria castellana (por medio de la Historia y la Crítica Literaria Oficiales) arriesga su propio funcionamiento al demostrarse la producción paralela y continua de hechos literarios que no abarca esa hegemonía, que la desbordan en razón de su naturaleza diglósica.

Bajo ese presupuesto, la unidad dividida del aparato ideológico literario peruano pone de manifiesto un desdoblamiento de la tipología de los discursos literarios que va a la par de la dialectalización perenne de la heteroglosia lingüística nacional. Las formaciones discursivas literarias corren el mismo destino, al desplegarse su práctica —separada y sin subordinación— tanto espacial como temporalmente a lo largo y ancho de todo el territorio nacional. De inmediato, sin más trámite, se produce un claro fenómeno de quiebra expresiva: una literatura criolla en lengua castellana perpetúa, desde hace siglos, un sentimiento de ruptura radical respecto de la gran masa de hablantes de las lenguas ancestrales peruanas que poseen una rica tradición oral y etnoliteraria, pero no disponen de una literatura escrita. No es extraño, entonces, que en la compartimentalización del saber en los centros superiores de estudio e investigación (las instituciones de control literario: universidades, institutos, fundaciones), las literaturas orales y etnoliterarias hayan sido recluidas en los Programas de Antropología, mientras que las literaturas académicas sean el único objeto de conocimiento de los Programas de Literatura (por más que, en algún caso, la literatura oral haya sido aceptada ancilarmente). De hecho, ese espíritu de campanario cuyo fin es institucionalizar la subjetividad en forma de élite (en el Perú, la escritura y la lectura literarias en castellano son, ciertamente, un símbolo de estatuto, un índice de posición social), disocia lo que debe ser comprendido como un fenómeno de producción unitario y así se llega a eliminar otras expresiones literarias: ¿dónde se estudia la literatura infantil u obrera, de quiosco o de reclusión? Textos considerados como de poca monta constituyen el *xaromismo* literario, es decir, aquella especie de infraliteratura “destinada al pueblo que *no sap de lletra*” como sostiene R. Ll. Ninyoles.

Si bien algunos críticos han oído tocar las *sampoñas* y *tarqas* de las literaturas marginadas del país e incluso de la literatura oral y de la etnoliteratura, las escuchan bajo el intonso “tatachín” que han dado en llamar “heterogeneidad,” demostrando así, ciertamente, que no saben dónde ni cómo apreciar su melodía ancestral y colectiva; sus declaraciones de buena voluntad para con estas literaturas (concesión displicente a los tiempos) a la par que su nulo interés por proponer criterios de estudio y análisis, demuestran a todas luces que esos propósitos son demagógicos y abusivos en cuanto a sus fines “estrictamente literarios.” Así, en esas Críticas se termina por sostener implícita o explícitamente que la diglosia literaria ¡es una prueba de las posibilidades de la lengua castellana predominante!

Pero la existencia misma de una situación lingüística —y a esto no escapa una diglosia que se forma con lenguas sin escritura y con escritura— produce siempre un intercambio entre lo oral y lo escrito y de este inter-

cambio se nutre gran parte de la producción literaria. A pesar de lo banal de semejante constatación, la sociología de la literatura peruana se acantona en una sociología de la comunicación impresa. Y esa sociología de lo impreso ha llegado a rechazar las lenguas o las diglosias literarias que no acceden a la imprenta de modo masivo; ellas han sido “abandonadas” sea a la sociolingüística de las minorías (en términos de B. Berenstein, “sociolingüística de los pobres,” de los “oprimidos”) sea, como ya lo vimos, a la antropología y a la etnografía. En pocas palabras, se destaca sus virtudes étnicas y se disfraza su función literaria.

La coyuntura descrita es más aguda en el Perú que en otras sociedades donde la relación oral-escrito es únicamente una relación entre dos registros de una misma lengua (como en el castellano dialectal de España y su normalización escrita); aquí ella se da entre dos lenguas o más, las mismas que contemplan dialectalizaciones particulares, provincialismos, peregrinismos, sabires e hibridaciones. Es, entonces, normal que desde la perspectiva de la diglosia literaria, seamos muy sensibles a las insuficiencias de una teoría de la escritura y de una sociología de la literatura que no toma en cuenta esta articulación dialéctica entre lo oral y lo escrito, y al propio tiempo, se solicite una transdisciplina, una sociología de la diglosia literaria o, mejor, una sociolingüística de la literatura que estudie la coexistencia de los diversos sistemas de expresión literaria presentes en el país, a partir de la polifonía dialectal de la oralidad y sus contactos interlectales. Esto incluye indudablemente, en primer lugar, a la etnoliteratura y a la literatura oral campesina, obrera y minera.

La sociolingüística de la literatura peruana se dedica, pues, a estudiar inductiva y deductivamente los universos y campos semánticos intra— e interculturales, tanto individuales como colectivos, en la magnitud pancrónica (sincrónica y diacrónica) que le compete. Ella defiende la hipótesis de que toda la producción literaria peruana actual y pasada, sus productos literarios existentes y emergentes, constituyen polisistemas distintos manifestados a través de diversas prácticas discursivas que se correlacionan y se enfrentan entre sí; estos polisistemas explican la dinámica dialéctico-histórica de los hechos literarios en general y de las transformaciones intertextuales en su evolución. Para esta hipótesis, por ejemplo, una cosa es el canon “empirismo naturalista” de los relatos de las formaciones discursivas literarias alógenas y otra, distinta, el “realismo andino” de muchos escritores serranos no repertoriados por la Crítica Literaria Oficial y que constituyen las formaciones discursivas literarias propiamente andinas.

Veamos ahora con algún detalle estos aspectos. Por lo pronto, la Institución Literaria peruana cuya taxonomía corriente se encierra en las expresiones escritas, restringe la enunciación literaria peruana total a la relación escritor-lector y con ello termina por crear oposiciones irreductibles que afectan inmediatamente la compartimentalización del “saber” que se hace cargo de esta producción literaria. Pero el mensaje escrito es un monólogo

en su esencia, sólo interpela a cada uno de sus casuales lectores de modo imaginario (comunicación indirecta); en cambio, por sus condiciones de enunciación, el mensaje oral es producto del contacto concreto de dos o más locutores efectivos y si ese mensaje adquiere una forma literaria, ella es determinada inmediatamente por la elección cultural operada por dichos locutores para significar esa relación, la literatura efectiva del pueblo como agente directo del acto lingüístico provisto de todas las funciones inherentes al acto de comunicación específicamente literario (R. Jakobson): considérese solamente la íntima articulación entre el trabajo de producción agrícola y las literaturas oral y etnoliteraria. Trabajo agrícola y trabajo linguoliterario se unen allí indisolublemente, cada uno se explica en el otro y por el otro para enunciar literariamente el verosímil de experiencias comunes a todo el grupo social. Aceptar desde aquí como lo hacen las Historias y Críticas Literarias que las literaturas peruanas pueden ser evaluadas con los “mismos” criterios estéticos que, por ejemplo, las literaturas europeas (y no como trabajos singulares efectuados desde la realidad diglósica peruana), implica necesariamente suponer una jerarquía al mismo tiempo social y estructural de los códigos manifestados en los textos y, en suma, sostener el predominio logocéntrico al enjuiciar determinada ocurrencia textual.

Dados, pues, los esquemas de comprensión literaria utilizados por la Historia y la Crítica al uso, el encuentro entre la oralidad y la escritura no se da entre dominios complementarios dentro de un único objeto de conocimiento sino que son, allí, dos conocimientos incompatibles representadas por parejas de oposiciones prácticamente irreductibles como las siguientes: alfabetismo/analfabetismo, cultura académica/cultura popular, individual/colectiva; literaturas de origen foráneo/ancestral, ciudadano/campesino, ritual/impreso; con versiones/variantes; venal/ no venal; imitadora/paradigmática; etc. Ellas suelen ser distinguidas por sus lugares de difusión y recepción tradicional, por ejemplo, en círculo alrededor del chamán aborigen/entre los gurús de un jurado literario, en las librerías/en las comunidades, en las clases de antropología/en las clases de literatura y por los contextos de evaluación como la apreciación literaria *ad status* (la elocuencia, el buen gusto, las metáforas nobles, la emotividad delicada, los efectos estéticos, el suspenso, las frases gramaticales y los versos sublimes) o la valoración marginal (la motosidad, el tono directo, los temas triviales, los tacos y otras groserías, los enunciados agramaticales, la lengua vulgar, la coprolalia).

No se trata naturalmente de agotar aquí las características de la producción literaria peruana que impiden, desde el balcón Oficial de la Historia y la Crítica Literaria, su comprensión como un ente total, las formaciones discursivas literarias y los hechos literarios que les corresponde; sólo intentamos, una vez más, mostrar el hecho de que las formaciones discursivas literarias en el aparato ideológico literario peruano comprenden elementos diferentes que deben ser integrados en un esquema que respete la diversidad de sus manifestaciones y no sólo el vector referencial escritor-lector

(cosa que idealista y positivamente pretende esa Historia y Crítica Literaria), es decir, un objeto de conocimiento verdaderamente totalizador donde combaten las desigualdades, las contrariedades, las contradicciones, las implicaciones comunes al enfrentamiento entre las formaciones sociales.

En este extremo, la sociolingüística de la literatura peruana comienza por sustituir el acto de interlocución literaria "ideal" (emisor : receptor :: escritor : lector) presupuesto también en cierta teoría literaria peruana actual, por un acto de interlocución literaria en vernáculo o en diglosia (donde se enfrenta la elección de las estrategias de la expresión distribuidas no sólo en lenguas diferentes sino en situaciones de diglosia diversa). Ella sustituye al autor "ideal" de esa teoría literaria por el escritor en situación de monoglosia o de diglosia, esto es, en la encrucijada misma de la articulación fonía/grafía. Una primera constatación salta a la vista en este orden de cosas: mientras los informantes de etnoliteratura y literatura oral no tienen conflicto alguno con la lengua en la cual emiten sus relatos y poesías, los narradores y poetas que han querido representar la identidad auténticamente peruana en escritura, no han podido cerrar los ojos a la existencia de las distintas lenguas nacionales, sus dialectos, mesolectos, sociolectos e, incluso, el interlecto en formación. Efectivamente, esta lealtad literaria por las lenguas, un verdadero enfrentamiento del escritor con las formaciones sociales que quiere textualizar, se le encuentra prácticamente en todos los discursos literarios propiamente peruanos: desde la etnoliteratura hasta la literatura académica, allí se representa el amplio espectro linguocultural del país. Vista de ese modo, la literatura peruana deja de ser patrimonio exclusivo del esfuerzo de una élite de autores consagrados e infatuados hasta el colmo (el carácter aúlico de la literatura oficial), para extenderse y comprender la tarea literaria anónima de las comunidades en sus sociolectos y etnolectos, tarea que dando un paso radical, opta por el compromiso mayor, el de la autoctonía como arma de expresión literaria.

Una segunda constatación nos dice que esta lealtad es cerrada, limitada a la expresión literaria en castellano —donde se inserta, a modo de marcaría, ciertos términos o formas de habla del pueblo "motoso" para acentuar un realismo narrativo o "color" local— o al empleo de una sola lengua ancestral como en la etnoliteratura. Pero eso no es todo; podemos comprobar también la existencia de una multitud de textos literarios orales y escritos donde la lealtad es abierta, queremos decir, una lealtad que cabalga entre dos o más "mundos" peruanos y entonces su tarea es representar no las lenguas independientemente consideradas, sino sus contactos, sus interferencias y sus conflictos (cuando el relato escrito se halla fuertemente ligado al relato oral —como en muchos de J. M. Arguedas—, éste presupone un doble inteligible, el literario occidental y el étnico andino). No otro es el criterio de G. Churata⁸ cuando preconiza que "una posibilidad de literatura americana quedaría resuelta (se entiende para el área del Tawantinsuyu) si los escritores americanos pudieran emplear el aymara y el kheswa." Ambas

lealtades caracterizan así la producción literaria diglósica peruana, una manifestación discursiva de la heteroglosia lingüística y la pluricultura nacionales.

Dicho esto, es conveniente hacer una distinción suficientemente clara entre la tradición oral —literatura oral y etnoliteratura— y la lengua hablada que en el Perú puede ser monoglósica castellana, ancestral o mesolectal. Lo que funda como literario tanto un texto oral como escrito, es su estructura narrativa o poética, esto es, un conjunto de funciones y motivos relativamente independiente de su manifestación; por eso, el texto oral es el testimonio de la fuerza de las estructuras narrativas y poéticas elaboradas en el transcurso del tiempo (en la historia) por el sujeto colectivo y, a la vez, de la libertad de discursivización en la comunicación. A ello se refiere C. Lévi-Strauss⁹ cuando nos dice que “de hecho, todas las sociedades humanas tienen una historia, igualmente larga para cada una, puesto que esta historia se remonta a los orígenes de la especie;” o A. Colombres quien denuncia las historias de la literatura que sólo mencionan a la literatura ancestral precolombina transcrita al castellano y no historizan su continuidad: ellas pretenden, nos dice Colombres,¹⁰ “fijar las culturas indígenas en el estado en que se hallaban al ser sojuzgadas, negándoles la paternidad de todo cambio posterior, [ésta] ha sido la forma de neutralizarlas, de convertirlas en objetos de una acción histórica ajena, en meras lacras del presente, sin puertas al futuro.” Es por ello que se precisa, además de la inserción del texto en su propio espacio sociocultural, su inmersión en la propia temporalidad histórica y económica, en el marco lingüístico y literario que le compete y más allá del discurso de la Historia de la Literatura Peruana actual, a la par, monolingüe isócrona y academicista.

Sólo así podremos dialectizar las Historias de las Literaturas Peruanas y la trenza histórica general de su evolución: la serie de textos orales y escritos (o graficados) literariamente significativos podrá, entonces, ser organizada desde la temporalidad (duración o subsistencia) y constituir la historia englobadora de la literatura peruana. Ella comprenderá —sólo entonces— los procesos históricos a partir de los cuales se realizan las transformaciones discursivas literarias, al inquirir sobre las condiciones de transformación entre formaciones discursivas dadas, como efecto de las reconfiguraciones y rupturas ideológicas dentro del grupo productor.³

2. Esquema comprensivo de la producción literaria oral

En este apartado se tratará de describir, interpretar y explicar de modo esquemático cómo funcionan en la sociedad peruana los textos literarios orales en situación interétnica e intersocial. Nuestro oficio consistirá ahora, en relación directa a la oralidad, en averiguar cuál es el estatuto y la función del trabajo (transformación) continuo, más o menos conciente, de los mate-

riales linguoliterarios y culturales que se rememoran en las formaciones discursivas orales, por los sujetos colectivos que son las formaciones sociales étnicas, campesinas, obreras. Cualquiera que sea el caso, el análisis de los textos orales y escritos de las diglosias literarias peruanas requiere de la inserción previa de esos textos en la *ecoesfera* que les corresponde, es decir, en su propio entorno cultural desde donde se puede legitimar sus interpretaciones (la interpretación sociocultural es, ciertamente, la única capaz de identificar los valores de significado y de sentido que contiene el texto y sus alcances dentro del patrimonio cultural correspondiente).

Son precisamente las ecoesferas denominadas etnolecto y sociolecto las que permiten considerar las dos expresiones literarias orales peruanas muy relacionadas entre sí, pero diferenciadas por su orden de producción. En primer lugar, la *etnoliteratura peruana* es un producto de los distintos *etnolectos* que obran en nuestra sociedad multilingüe y pluricultural. Producida en las etnias selváticas y andinas, ocupa como se ha visto la función (A→A') en el diagrama general de las diglosias literarias peruanas y su conversión en narrativa tradicional o su depredación simple y llana, va de consuno con la despoblación de esas mismas etnias que sufren migraciones masivas o se extinguen. Por su raigambre eminentemente intracultural, comprende las narraciones aborígenes más auténticas del país, ya que en estas formaciones discursivas literarias se exponen los valores semánticos (i. e. culturales) de orden mítico exclusivos de cada nación peruana: al carecer de "enigmas" a resolver por la comunidad productora y receptora a la vez, allí se deja entrever los verosímiles socioculturales consensualmente aceptados. Esta es igualmente la razón por la que en nuestra etnoliteratura no se encuentran referencias a las llamadas "situaciones de narración" o alusiones a la intervención sea del narrador o del narratario que si exige, por ejemplo, la ambigüedad en materia de veracidad común tanto a los relatos orales como a la novela.

Por su parte, la *literatura oral peruana* se disemina especialmente en la costa y sierra entre los sociolectos campesinos y mineros; es transmitida de padres a hijos o de abuelos a nietos y constituye la llamada tradición oral del país. En razón de su filiación intercultural (son formaciones discursivas literarias que revelan el bilingüismo y las diglosias quechua-castellano, aimara-castellano, etc.) ha sido incluida en el apartado (A→B') y sus narraciones poseen temáticas compuestas por la participación, en diferentes dosis, de las corrientes narrativas migratorias adstráticas, particularmente hispanas y ancestrales latinoamericanas (por ejemplo, nuestra tradición oral contiene muchas variantes de la tradición oral española, árabe, mexicana, ecuatoriana, boliviana). Los dichos, máximas, locuciones fijadas, de la llamada sabiduría popular, son acogidas en estas narraciones en calidad de moralejas (vicios a evitar y virtudes a practicar: la moralidad vehiculada a través de la literatura oral es una convivencia eficazmente compartida por la colectividad, una forma de didactismo comunal). Todo ello explica el

empleo muy difundido del presente absoluto y del futuro de generalización en estos discursos de literatura oral, a diferencia de, por ejemplo, las anécdotas que obran con relatos lineales en el presente de la narración. Sin embargo, en estas formas literarias se encuentra sólo limitadamente los diálogos, las descripciones, los narradores secundarios, el suspenso, los retratos, las puestas en perspectiva. Los personajes suelen carecer de nombres, pero se hallan excesivamente individualizados por la localización de los acontecimientos relatados; esa localización se logra por la inserción de múltiples “efectos de realidad” dirigidos a fijar las connotaciones culturales, argumentadas en forma de clichés ideológicos y simbólicos regionales.

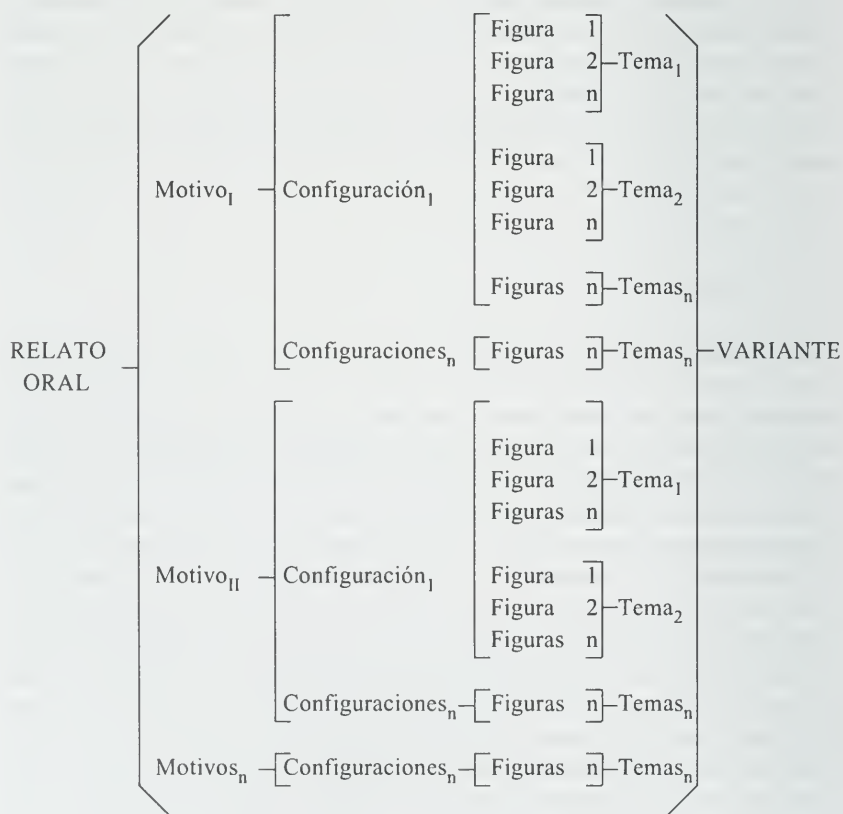
Se incluye dentro de estas formaciones discursivas literarias de tradición oral a las “leyendas” que, producidas con características semejantes a las anteriores, se distinguen sin embargo por su procedencia: sus contenidos temáticos son narrativizados a partir de ciertos referentes locales verosímiles (micro-históricos), simbólicos y míticos (por ejemplo, las leyendas relativas a ciertas estantiguas —las “antibas” y las “gentilas”— entre el campesinado de la costa norte, originadas en la presencia de las momias y las huacas; la leyenda del *qarqachu* en Yauyos y los Andes centrales nacida del tabú del incesto, etc.). Los diferentes sociolectos del pueblo peruano conservan a través de este tipo de relato oral el recuerdo de sus creencias (“del vulgo”), anécdotas lugareñas, acontecimientos comunales o cósmicos extraños, milagros, etc., es decir, el conjunto de experiencias populares extraordinarias de cada región.

2.1 El cotexto

La cuestión siguiente a describir y explicar será, entonces, ¿cómo un discurso literario oral y etnoliterario peruano se hace texto? Diremos que a partir de la tensión que el narrador establece entre un tema o varios elegidos de cierto repertorio virtual en el sociolecto o etnolecto productor, se actualiza ese o esos temas en forma de relato gracias a determinado Programa Narrativo y a las configuraciones narrativas que se harán cargo de él o ellos. De ese modo, cada sociolecto y etnolecto posee —en competencia— su propio repertorio de temas (sería inimaginable encontrar, por ejemplo, el tema del “vivo travestido de tonto” o del “pendejo,” si se quiere, típico de la literatura oral de la costa norte, dentro del repertorio etnoliterario aguaruna y a la inversa, el tema aguaruna de “la shipitna” en el sociolecto campesino de Lambayeque...) que el narrador presenta —en performance— bajo la forma de uno o varios *motivos* figurativizados de cierta manera, es decir, en forma de variante textual determinada.

En nuestras culturas orales, cada vez que se enuncia un relato éste es, por ello mismo, la manifestación de una paradoja: es un texto estrictamente puntual —fruto de una maduración que se pierde en el tiempo— y a la vez

provisional, variante de uno o más Programas Narrativos complejos que se cristalizan, cada uno, como estructuras narrativas y como proyectos semánticos de valores simbólicos sujetos a modificaciones y sustituciones, íntimamente enraizados en la evolución histórica de la comunidad social que los emana. Todo texto literario oral y etnoliterario peruano es, pues, un producto cultural bifronte: es, de una parte, la expresión costera, andina o amazónica puntual de ciertas constantes universales —los motivos— que justifican su tratamiento como actos discursivos concurrentes con otros similares de la cultura universal y, de la otra, debido a su movilidad y a sus mutaciones —como variante— es un objeto textual preciso, mostrando así su inmensa potencialidad narrativa que al amoldarse a los cambios y accidentes sociales, se presenta siempre como una experiencia de las vivencias cotidianas e imaginarias que contienen los datos fundamentales del universo axiológico e ideológico compartido por el grupo. Una vez indicados estos aspectos generales, veamos luego la composición interna o intratexto de los relatos de literatura oral y etnoliteratura peruanas:



Visto entonces como producto literario, un relato oral peruano cualquie-

ra aparece como una composición relativamente estable de ciertos motivos concatenados en secuencia. Pero los motivos en los relatos peruanos como en las formas literarias "simples" de cualquier sociedad, son en esencia unidades móviles que tienen —cosa que destacan A. J. Greimas y J. Courtés— la propiedad de *emigrar* entre relatos diferentes de un universo cultural determinado o fuera de los límites de un área cultural. Desde este último punto de vista, cada motivo perteneciente a las literaturas orales peruanas posee un sentido independiente de la significación funcional que le otorga el relato total donde está inmerso (texto-ocurrencia), y por ello se le puede delimitar y analizar como una unidad figurativa invariante en sí misma, persistente a pesar de los cambios de contextos y de las significaciones funcionales secundarias (funciones narrativas y discursivas variables) que adquieren con el entorno narrativo (diferentes cotextos en que se le utiliza); se constituye, en tal sentido, como un bloque estructural relativamente fijo, cosa que se observa al circunscribir, por ejemplo, el motivo *creación* dentro del ciclo mítico de Núnkui (etnoliteratura aguaruna), en el ciclo mítico del Padre-Dios (etnoliteratura haitoto) o de Pariacaca (etnoliteratura andina).

En efecto, la recurrencia de un grupo de figuras dadas en un conjunto definido de variantes, demuestra que algunas de ellas se correlacionan prácticamente siempre con una misma función sintáctica: en la etnoliteratura haitoto, por ejemplo, la "araña" y la "avispa" se encuentran de modo constante en posición de *sujeto operador* (/agente/), independientemente de su cotexto de empleo; otras pueden desempeñar no importa qué rol sintáctico: en los manuscritos de Huarochirí, por ejemplo, las "piedras" ocupan indiferentemente las posiciones de /objeto/, de /sujeto de hacer/, de /sujeto de estado/, e incluso de simples atributos. Por otro lado, las figuras mantienen relaciones paradigmáticas organizadas como códigos míticos relativos al universo sociocultural subyacente: en la literatura oral costera, por ejemplo, las unidades figurativas manifestadas como "sillas de playa," "servicio de oro," "maletita" —todas unidades figurativas adyuvantes sea de valor (las dos primeras) o modales (la última)—, constituyen un paradigma topical de aferencias que reúne los objetos mágicos o talismanes proveedores de bienes y servicios, opuesto a los objetos corrientes, ambos de procedencia alógena occidental.

En este sentido, los códigos figurativos obtenidos a partir de un determinado corpus de motivos, es característico —debido a sus propias articulaciones— de una formación discursiva literaria oral dada, la misma que presenta un universo semántico homogéneo coextensivo al conjunto de tradiciones populares transtextuales de cada comunidad peruana. De hecho, esos mismos códigos figurativos se les encuentra en las leyendas, las creencias, costumbres y ritos; por ejemplo, si se observan los personajes que acompañan los bailes en honor de la Virgen de la Candelaria en las festividades celebradas en Puno durante el mes de febrero, es fácil constatar que ellos se refieren a personajes de la literatura oral quechua, aimara y caste-

llana de la zona: los “osos” que danzan en medio de las comparsas de ángeles y demonios representan al héroe “Juan el oso” de dicha tradición oral.

Por lo visto, las figuras en la etnoliteratura y en la literatura oral son la actualización de un proceso de simbolización sociocultural o, mejor, son simbolizaciones en acto de cristalización sociolectal en forma de relatos: las figuras no son, desde este último enfoque, entidades autónomas sino que pertenecen a esos *conjuntos figurativos* llamados configuraciones subtendidas por una forma narrativa que les da sentido y que organiza el componente temático. A su vez, la suma de las variaciones de una determinada configuración hacen de esta un prototipo concurrente, es decir, ese paradigma que hemos llamado *motivo*. Las variantes textuales nacen justamente por la variación de los motivos y de las configuraciones que se hacen cargo de sus respectivos temas, afectando la economía del conjunto del relato; en tal sentido puede observarse que varios relatos orales gravitan alrededor de un mismo tema, tema que ellos mismos se encargan de ilustrar. De ahí igualmente que cada motivo se constituya con una o más configuraciones discursivas (en el interior de un relato) transtextuales cuya organización sintáctico-semántica autosuficiente es susceptible de integrarse en unidades discursivas más amplias (relatos como dispositivos de conjunto). Gracias a esta facultad del motivo se podrá, en su momento, repertoriar la serie de configuraciones discursivas de un área cultural peruana dada, por ejemplo, del área andina, y establecer la tipología de los estereotipos socio— y etnoculturales que la caracterizan.

A diferencia de las figuras que si bien poseen sus significados en lengua y sólo adquieren sentido desde que ingresan en un relato, es decir que ellas son tematizadas por fuerza en el componente temático, éste último es plenamente independiente del discurso en que se encuentra. En efecto, ese componente se caracteriza por su articulación sintagmática ajustable o adaptable a una estructura sintáctica dada; en otras palabras, lo temático narrativo de los textos orales peruanos es un semantismo mínimo de un Programa Narrativo simple o complejo, esto es, de un recorrido narrativo completo y que, en consecuencia, se presenta como un dispositivo actancial que posee toda una organización modal, poniendo en relación de conjunción y disjunción a los sujetos y a los objetos. Es, pues, este dispositivo temático narrativo el que reúne sus figuras dándoles un sentido: cada grupo de figuras así reunido en una variante de un relato dado, es subtendido por una forma temático narrativa que permite situar tales elementos constituyentes unos en relación a los otros, en el eje sintagmático. Todo ello se conoce técnicamente como encadenamiento isótopo de figuras que conforma, al ser correlativo a un tema, una asociación de figuras propias del universo cultural donde se localiza la variante: ahí una figura evoca otras dentro de un determinado campo semántico y/o léxico, fenómeno que desde luego permite explicar las variantes dentro de un corpus elegido.

No obstante lo dicho, el reconocimiento, la descripción y la tipología di-

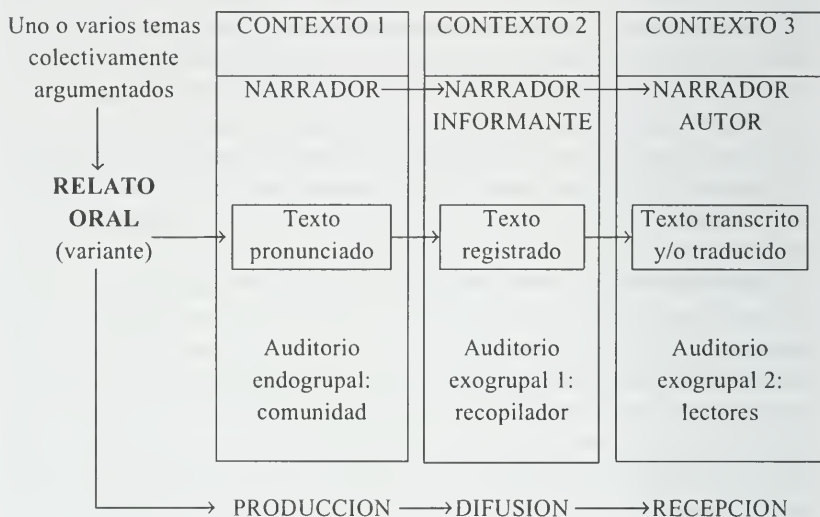
rectos de estas unidades narrativas móviles que son los motivos, no procede fuera de los textos de los relatos mismos tal cual han sido concretamente enunciados. Siguiendo el conocimiento semiótico de la oralidad, el motivo establece con el relato mayor en que se halla incluido relaciones sea de invariancia sea de variación: si se toma la estructura narrativa abstracta del relato completo (es decir, con todos sus recorridos) en tanto invariante (por ejemplo, el ciclo mítico de Pariacaca completo), el motivo es una variable y a la inversa (por ejemplo, allí mismo el *motivo del desafío* y sus distintas configuraciones ora temáticas ora figurativas o ambas). Por eso, considerado en su realización dentro de determinado relato, el motivo no es un nivel estructural independiente de las articulaciones narrativas y sólo puede ser definido en relación a ellas: cualquier texto de etnoliteratura o de literatura oral peruana es, por definición, una variante socio— y etnocultural precisa. Para que el motivo sea tenido como un plano estructural autónomo, debe ser observado así en un marco de abstracción suficientemente amplio como para integrar en él su variación migratoria a través de las lenguas y dialectos peruanos.

Además de lo dicho debemos tener en cuenta que las variantes no son sólo las formas externas que adquieren los relatos por intervención del idiolecto narrativo del narrador; ellas son, sobre todo, la expresión de “lo decible” socialmente admitido, esto es, de lo enunciable permitido por la comunidad en que el relato se produce, dejando así entrever la norma sociolectal que lo cauciona: desde el léxico empleado hasta las cláusulas e incluso las secuencias mayores, nada es arbitrario, todo es allí plenamente suscitado. Se trata de un verdadero juego dialéctico entre lo conservado (el motivo) y lo formulado (la variante) que revela, a más y mejor, la característica fundamental de la evolución social, de las desesemantizaciones y resemantizaciones del saber legitimado por y en la comunidad productora. Las variantes son los fenómenos textuales que demuestran, entonces, en términos generales, los modos como un relato oral se adapta a las situaciones contextuales que lo producen, su función en las tradiciones culturales de las diversas comunidades, sus maneras de perduración y transmisión, e intratextualmente, el espesor semántico de los contenidos figurativos y simbólicos que porta así como su formalización sintáctica. En este aspecto, el cúmulo de variantes y su combinatoria tiende a la constitución sistemática de un sentido total, cosa que se constata claramente en cualquiera de los grandes corpus orales y etnoliterarios peruanos.

2.2 Los contextos

¿Cuáles son, ahora, las características que dentro de la producción literaria total de la sociedad peruana, permiten hablar de formaciones literarias orales y etnoliterarias? Veamos en seguida su proceso específico de realiza-

ción como formación discursiva literaria desde una perspectiva global que no sólo comprenda el fenómeno dentro de la comunidad original que lo produce, sino también en su transformación al cambiar de contexto siempre dentro de la sociedad peruana. En el siguiente diagrama —que no incluye la producción de poesía oral y etnoliteraria, ya que nos llevaría a tratar aspectos de figurativización, escansión, ritmo, muy complejos— se parte del criterio según el cual el propósito, el proyecto de un texto literario, decide su estatuto literario social:



Aquí, en el contexto 1, el texto pronunciado es reconocido en su totalidad o en parte por el auditorio y el narrador, al presentar su variante, hace intervenir en la norma sociolectal del grupo su participación idiolectal; en ello consiste la “habilidad” —no la “novedad”— de ciertos narradores orales prestigiosos en las diversas comunidades del país a quienes se les pide “tomar la palabra” en nombre de la colectividad. Intervienen, además de las circunstancias de enunciación características de este contexto —por ejemplo, los ritos y ceremonias del acto de narración etnoliteraria sólo se exteriorizan en las circunstancias que cada comunidad instaure—, la gestualidad, la mímica, la entonación y las impostaciones verbales que en el segundo contexto se reducirán enormemente, para desaparecer en el tercero. Una descripción puntual de esas circunstancias de enunciación de la literatura oral, es incluida por J. M. Arguedas en el “Primer diario” (día 13 de mayo) de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; allí compara a “ese [Gabriel] García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco”:

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, con-

denados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los *Cien años* . . . aunque en *Cien años* hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin. (14)

En consecuencia, el fenómeno de producción, difusión y recepción del relato oral al interior del contexto 1, debe ser observado sólo bajo el referente implícito o explícito proporcionado por los valores ideológicos, simbólicos, axiológicos y míticos, que definen la experiencia social de la colectividad respectiva; de no ser así, es muy fácil viciar la interpretación de las condensaciones y expansiones semánticas dentro de la economía narrativa de este tipo de literatura (entre otras razones, por el bagaje cultural plenamente compartido entre el narrador y su auditorio "natural").

En el contexto 2, el recopilador da ya una perspectiva documental al texto oral, desde el momento en que incentiva al narrador y lo convierte por ello mismo en informante, información que se obtendrá en el sentido predeterminado por la finalidad que persigue dicho recopilador. Esta orientación generalmente dirigida hacia la demostración antropológica o folklórica, convierte lo que en el contexto 1 es una expresión cultural en un documento manipulable por un "saber" occidental. La recuperación de este objeto de cultura ancestral por la cultura oficial del exogrupo será completada al convertirse al informante —aquí, en el contexto 3— en autor y a su documento en monumento de cultura antropológica, folklórica y hasta psicoanalítica (¡hemos visto utilizar a los relatos orales precolombinos como fuente de información psicoanalítica... del incario!) que representará no sólo al endogrupo —representación legítima— sino también al exogrupo.

La visión que tiene la sociolingüística de la literatura sobre este tipo de manifestaciones culturales, trata al contrario de observar al texto etnoliterario u oral no como documento o monumento (para enseñar, demostrar, informar), sino como manifestación emotiva, simbólica, metafórica de una colectividad social, es decir, una manifestación absoluta y plenamente literaria del "saber social no profesionalizado" en el sentido que estos textos —lo señalaba R. Barthes— son tan enciclopédicos como los textos literarios escritos: en unos y otros

la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza a ninguno; les otor-

ga un lugar indirecto, y este indirecto es precioso. Por un lado, permite designar unos saberes posibles insospechados, incumplidos: la literatura trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella. . . . Por otro lado, el saber que ella moviliza jamás es completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres. Lo que conoce de los hombres es lo que podría llamarse la gran *argamasa* del lenguaje, que ellos trabajan y que los trabaja, ya sea que reproduzca la diversidad de sociolectos, o bien que a partir de esta diversidad, cuyo desgarramiento experimenta, imagine y trate de elaborar un lenguaje-límite que constituiría su grado cero. (*El placer* 124-125)

En el contexto 3, el texto puede sufrir una transliteración simple con ligeras intervenciones del transcriptor y del traductor o una verdadera resemantización por modificaciones, supresiones, adiciones, esto es, por cambios orientados a adaptar el texto para su recepción por el exogrupo. Esta recreación —que algunos llaman “literaturización de la oralidad”— supone siempre una serie de aclaraciones compensatorias que el recopilador da a su lector en forma de prefacios, notas o glosas donde se comentan los conocidos estereotipos de la cultura académica etnológica, folklórica y hasta filológica dominantes en el exogrupo, principalmente la “consagración” del informante como autor.⁴ Allí obra, sin duda, la persistencia del hecho colonial peruano, tanto externo como interno, especialmente en la proyección de la imagen que desde antiguo se hace el exogrupo del endogrupo dominado. Sin embargo, en algunos casos se ha intentado revertir a su forma oral original ciertos repositorios de relatos orales publicados, es decir, una vez fijada su fluidez original en escritura; pero la opacidad y densidad adquirida al pasar por la forma escrita les impide recuperar su vitalidad plena en la oralidad.

Fuera de estas consideraciones, cuando el relato oral pasa a ser el origen de un cuento escrito o una novela dentro de lo que hemos llamado literatura de lealtad abierta —por ejemplo, los relatos orales de Huarochirí matriz declarada de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de J. M. Arguedas—, se puede observar de modo claro y hasta espectacular la resemantización, el proceso de transformación de la oralidad a la escritura, de la tradición colectiva a la intencionalidad individual, pero sobre todo, la diferencia transcultural entre uno y otro prototipo de expresión literaria peruana al examinarse los distintos índices léxicos, sintácticos, semánticos, de programación narrativa general, de diseño actancial, modal e ideológico, que definen la dialéctica integral de la invención literaria peruana. En esa coyuntura precisa y a ojo de buen cubero, puede afirmarse que no obstante la común potencia oracular del texto oral (*Huarochirí*) y de la novela (*Los zorros*), bastará comparar la estructura relativamente lineal de la acción en el primer caso y los vericuetos interaccionales altamente complejos del segundo (a

través del verdadero metalenguaje fonostilístico sistematizado por Arguedas), para representar los rasgos mayores de la diglosia verbal en escritura.

Por último, puesto que el estudio de la etnoliteratura y la literatura oral se hace en y desde el contexto 3, debemos indicar que a pesar de las dificultades para diagramar la producción etnoliteraria y literaria oral de nuestra sociedad —derivadas del hecho de que ellas son fruto del trabajo cultural, de distintas experiencias sociohistóricas y de las categorías cognoscitivas de cada población peruana— contamos con que estos sistemas literarios a organizar obedecen a una taxonomía enraizada en las lenguas y dialectos multinacionales. El estudio de estas formas orales de la literatura peruana, comienza pues por comparar —en el corpus constituido— las variantes y diseñar los lineamientos morfosintácticos del motivo que las reúne. Una vez examinados los planos léxicos y organizados según la magnitud semántica, las tópicas relevantes, las configuraciones y temas que les compete, se procede a plantear exhaustivamente el Programa Narrativo que liga el motivo a las constantes de narración, canalizando y ordenando a la vez el material trabajado. La común estructura profunda del racimo de variantes reunido por un determinado motivo, tratará de destacar no sólo las funciones narrativas sino, y muy especialmente, las cualidades significativas de orden cultural que posee la masa textual examinada, bajo el principio según el cual el significado y el sentido (i. e. la significación) no es inmanente al texto, sino a la situación de comunicación en cada caso y de traducción si ello ocurre. Por lo visto, el análisis tiene en cuenta en todo instante el estudio comparado y razonado de los elementos de diversa magnitud que constituyen no sólo los planos enuncivos y enunciativos del texto, sus articulaciones y transformaciones en el tiempo y el espacio (incluyendo el llamado “material textual residual”), sino su inserción en los esquemas sociales de interacción comunicativa bilingüe y diglósica. A ello se agrega, ciertamente, el análisis de las informaciones procedentes del contexto que remitan a los textos y contribuyen a su filiación explicativa adecuada.

A partir de allí, la sociolingüística de la literatura peruana realiza el examen sistemático de los tiempos de los verbos, de los atributos y modos de figurar la somaticidad humana y animal, del juego modal en el pacto narrativo, de los procedimientos de enunciación y polisemia como de veridicción y manipulación discursiva (por ejemplo, las fórmulas de introducción y conclusión); así ella está perfilando actualmente los caracteres comunes y singulares de nuestras etnoliteraturas y literaturas orales.

* * *

De esta manera y de modo mucho más inmediato que la literatura escrita —siempre singular (sus representaciones culturales son selectivas), adherida a la infatuación de las autorías, a las innovaciones (denominadas, por los

arúspices, “creación literaria”) y a la distribución económica de los bienes (su disposición en volúmenes para la venta)—, la literatura oral y la etnoliteratura peruanas son reinenciones que al difundirse muestran los medios colectivos de significar la cultura en cada comunidad peruana, las líneas de fuerza que dibujan su concepción del mundo y enfatizan su realidad (son, una vez más, representaciones culturales colectivas). Por eso, la inmensa diversidad de las opciones narrativas que se observa en estas formas literarias entre los campesinos costeros, andinos y selváticos, las comunidades obreras y mineras, los hogares en las barriadas de las ciudades, en los Andes o en la Amazonía, son muestras probadas y efectivas de la densidad semántica (o potencia significativa) y de la polisemia que caracterizan a la pluricultura nacional, pero, al mismo tiempo, si vemos el fenómeno desde la perspectiva de la aculturación dirigida por el sistema educacional —especialmente “literario”— del país, ellas son muestras claras de la diversidad de niveles en los proyectos de resistencia a esa dominación cultural. Es justamente frente a ese sistema escolar y universitario estrábico que se afirma, sin miramientos ni atenuantes, su constante presencia subversiva y desalienadora en toda la sociedad peruana.

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

NOTAS

1. Este concepto aparece en el ensayo final del libro del pensador peruano José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (113-114,116). En el caso de César Vallejo encontramos esta noción en *Rusia en 1931* (219-220) y en *El arte y la revolución* (150).

2. Nos referimos a los conceptos vertidos en nuestro artículo “Las diglosias literarias peruanas (deslindes y conceptos).”

3. Esta discusión está desarrollada extensamente en los siguientes artículos: “El discurso de la historia de la literatura peruana,” “Lenguas, literaturas y discursos: la multiglosia peruana” e “Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (multilingües y pluriculturales).”

4. J. Dubois constata que “productos diferentes en su origen y en su forma tenderán cada vez más a ser asimilados por el modo de consumo al cual son sometidos” (12).

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1975.
Ballón Aguirre, Enrique. “Las diglosias literarias peruanas (deslindes y conceptos).” Ballón Aguirre, Enrique y Rodolfo Cerrón-Palomino (eds.) *Diglosia linguo-literaria y educación en el Perú. Homenaje a Alberto Escobar*. Lima: Concytec-GTZ, 1990. 253-301.

- _____. "El discurso de la historia de la literatura peruana." *Socialismo y participación* 33. Lima: Centro de estudios para el desarrollo y la participación, 1986. 65-82.
- _____. "Lenguas, literaturas y discursos: La multiglosia peruana." Yepes, E. (ed.) *Estudios historia de la ciencia en el Perú*. Vol. II. Lima: Concytec, 1986. 1-39.
- _____. "Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (multilingües y pluriculturales)." *Filología* 12.2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, 1987. 5-25.
- Barber, B. *Estratificación social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Barther, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. París: Editions du Seuil, 1953.
- _____. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1980.
- Berenstein, Basil: *Langage et clases sociales. Codes socio-linguistiques et controle social*. París: Editions de Minuit, 1975.
- Churata, Gamaliel. *El pez de oro (Retablos de Laykhakuy)*. Vol. I. Puno: Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, 1987.
- Colombres, A. "Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica." A. Colombres (ed.) *La cultura popular*, México: Premia Editora, 1983.
- Dubois, Jean. *L'institution de la littérature. Introduction a une sociologie*. París: Fernand Nathan - Editions Labor, 1978.
- Greimas, Algirdas Julien, & Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI, 1969.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1955.
- Ninyoles, R. Ll. *Idioma y poder social*. Madrid: Tecnos, 1972.
- Riffaterre, Michel. *La production du texte*. París: Editions du Seuil, 1979.
- Vallejo, César. *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1965.
- _____. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.