
“Transculturación vs. Aculturación”: dos tendencias (dos campos) en la novelística latinoamericana. (Propuesta teórico-metodológica para la relectura de la historia de la novela)

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO

El presente artículo* no tiene mayores pretensiones que las de plantear en forma esquemática y sintética algunos problemas que se me han presentado, por una parte, al tratar de exponer y explicar algún periodo dado de la Historia de la Literatura latinoamericana como parte de un curso en la universidad y, por otra, al utilizar los trabajos existentes sobre dicha historia como parte del material didáctico.

Si bien lo que voy a exponer aquí forma parte de un trabajo más amplio —el Proyecto de Investigación que estoy iniciando sobre la historia de la novelística latinoamericana—, aquí me limitaré sencillamente:

- 1) a exponer el problema,
- 2) analizar cuáles son las posibles causas de dicha problemática y
- 3) proponer algunas pautas

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO,
*Profesor-Investigador, Auxiliar de la
Coordinación de Posgrado e
Investigación y Coordinador del
Consejo Editorial de la Facultad de
Humanidades de la UAEM.*

teórico-metodológicas mínimas para intentar resolverla.

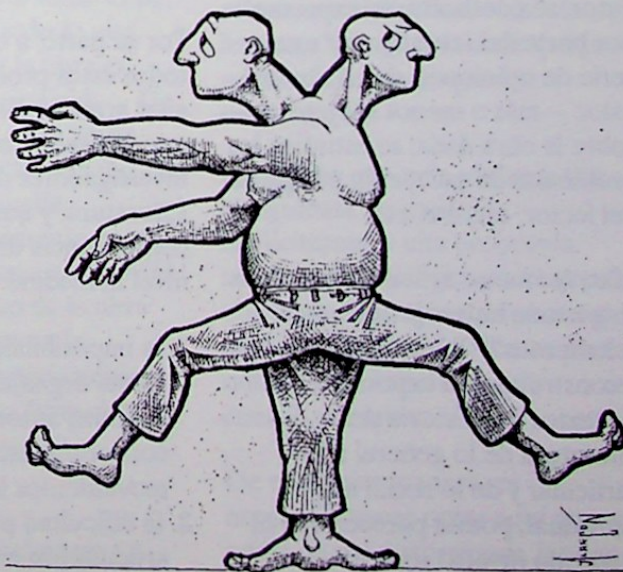
Algunos problemas teórico-metodológico-prácticos de la historiografía de la literatura latinoamericana actual

¿Cuáles son, entonces, tales problemas? Cuando se estudia y analiza tal o cual trabajo sobre la Historia de la Literatura —sea esta latinoamericana, hispanoamericana o de algún país dado; sea esta sobre la literatura en general o de algún género es especial (la novela, por ejemplo)— uno se “tropieza”, en general, con el siguiente panorama:

De entrada nos encontramos con que está dividida por periodos históricos:

prehispanica, colonial, la Independencia, el siglo XIX, el siglo XX, . . . ; después se divide, ya sea por países: Colombia, México, etc., y/o por corrientes, escuelas, movimientos, . . . : romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo; criollismo, indigenismo; etc., y/o por géneros: prosa o verso; crónica, teatro, ensayo, novela, poesía, etc.; para terminar con los diversos autores y sus obras.

Al llegar a este nivel del estudio historiográfico —es decir al de los



autores y sus respectivas obras— se nos da primero un panorama histórico-cultural de la época, del país, y del que enmarca y caracteriza, por un lado, la corriente o escuela, y por otro, al autor de la obra de que se trate; de aquí se pasa a la exposición de la biografía del autor (dónde nació, dónde vivió, en qué trabajo, . . ., cuáles son sus obras), para finalmente “aterrizar” en el análisis de la obra concreta dada.

En este punto, la forma de analizar la obra varía según el investigador, pero generalizando se puede plantear que la forma más común es la siguiente: primeramente —según el género, por supuesto— se nos da el argumento, el tema o el contenido de la obra y se relaciona esta con el referente al cual alude, sea este presente o pasado, real o fantástico; posteriormente se analizan algunos de sus elementos lingüístico-formales; se muestran algunos de los elementos composicionales y técnicos que conforman al texto; se nos dan las características estilísticas, sea del autor, sea del texto; se expresan por parte del investigador una serie de opiniones, de juicios de valor —más o menos subjetivos— sobre la obra dada; se estudian los problemas de recepción por parte del lector; etc, etc, etc.

Mas, ¿cómo se articulan toda esta abigarrada heterogeneidad de “elementos”? Puesto que reconstruimos la exposición de los textos de Historia de la Literatura de lo general a lo particular y de lo social a lo individual, podría parecer que el recorrido inverso sería el adecuado para entender su articulación. Pero justamente esta

forma de análisis nos muestra lo deshilvanado e incoherente del conjunto.

A nivel de la obra concreta, a partir de la exposición anterior, se puede concluir que las teorías y metodologías actuales no pueden dar cuenta de cómo articular en forma orgánica la estructura lingüístico-formal con el contenido y su relación con los elementos composicionales, técnicos y estilísticos que conforman la obra. Esto conlleva, a su vez, a la imposibilidad de entender la relación entre el texto y el referente, la(s) ideología(s) y con la cultura en general, y la relación de todos ellos con la historia concreta. A lo que hay que agregar como corolario la incompreensión del papel del autor y de su vida en su obra, del papel del lector en la misma y, por tanto, de la incapacidad para el escritor como para el crítico tanto de imaginar cuáles son sus nuevas funciones y las posibles orientaciones de sus prácticas, como de poder entender su actividad como un quehacer colectivo.

Por su parte, a nivel histórico, todos estos problemas conducen a las grandes dificultades con las que se topan los distintos investigadores de la Historia de la Literatura, y que son consecuencia directa de lo visto a nivel individual:

1. la imposibilidad de articular en forma orgánica las obras de los distintos autores dentro de las corrientes, escuelas o movimientos literarios;
2. la dificultad para entender la articulación entre la serie de los textos dados de una corriente, escuela o movimiento con el

- contexto histórico en el momento de su creación, y
3. la imposibilidad de poder entender la “continuidad” y las “rupturas” en el desarrollo histórico de la literatura latinoamericana.

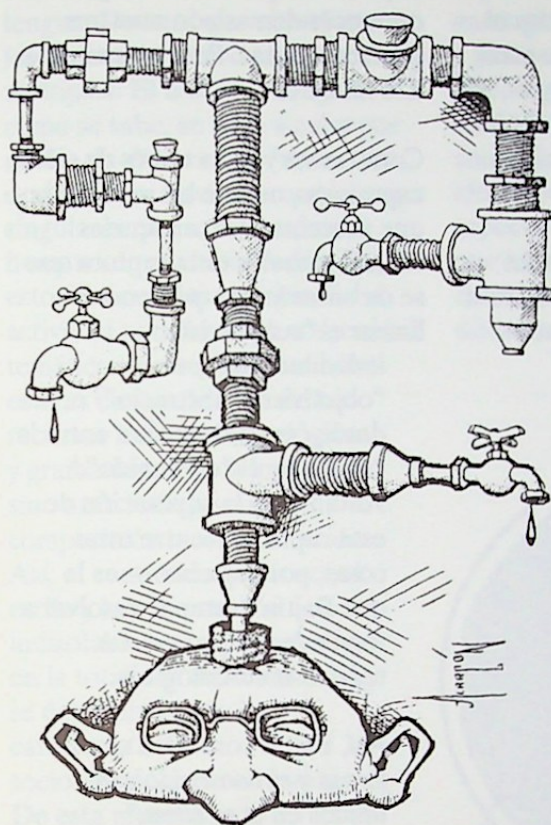
En resumen: hasta ahora no existe, al parecer, la posibilidad teórico-práctica de (re)constituir el proceso histórico concreto de la literatura latinoamericana.

Es obvia, pues, la necesidad de una teoría, y su correspondiente metodología, que permita pensar y articular el material; la forma y el contenido; la composición; el estilo; el autor y la historia; el referente y el contexto histórico; el lector; el género, etc., como una totalidad socio-ideológico-cultural única, donde lo cognitivo, lo ético y lo estético se articulen en un todo múltiplemente determinado, heterogéneo y dialécticamente contradictorio, pero unitario.

Mas antes de entrar a estudiar cual sería esa teoría-metodología que nos permitiría pensar en todos estos conceptos y categorías en forma unitaria y concreta, veamos cuales son las bases y los supuestos mínimos en que se sustentan las teorías que explican lo expuesto, en forma elemental y sintética, en los párrafos anteriores.

Principios básicos de las ideologías estéticas dominantes

Dado que aquí no es posible exponer ni siquiera mínimamente las distintas teorías críticas que existen en la actualidad, y que de hecho son las que subyacen tanto en la forma en que se analizan las



obras concretas, como en la manera de historiografiar la literatura, sólo me limitaré a presentar en forma elemental los supuestos epistemológicos de las tendencias críticas actuales y algunos de los cuestionamientos que se les pueden hacer. Como en toda formación ideológica —y la formación estético literaria es de hecho una formación ideológica, entendiendo por esta “el lugar del proceso de producción y reproducción de las ideologías estéticas que rigen, conjuntamente, la conformación del ámbito de la literatura y ‘lo literario’, y las prácticas de la lectura y la escritura”¹— en su seno se debaten dos posiciones básicas: la idealista y la materialista. De hecho, las corrientes básicas en la formación

estético-literaria son dos, y ambas son idealistas. Estas son, a saber:²

1. *La literatura como expresión de la subjetividad individual del autor*³
2. *El lenguaje como materia, medio y fin del quehacer literario*⁴

La primera de estas concepciones se basa en la separación entre lo objetivo y lo subjetivo, por una parte, y entre lo individual y lo social, por la otra. Esto es, el “contenido”, de la obra literaria, o si se quiere, las representaciones literarias, no guarda(n) relación ni con las estructuras

sociales ni con los procesos históricos, es decir, con la realidad histórico-objetiva, por lo que el autor —el escritor— aparece desgajado del contexto histórico-social, y por tanto él es que crea la obra, y todo lo que hay en ella es de él; la obra es creada por él como individuo. De aquí que se pueda, en el límite, explicar la obra por la vida del autor, y esta por aquella, convirtiéndose finalmente en una crítica de carácter especular. Más aún, el valor estético de la obra radicaría justamente en la “sensibilidad” del artista unida a la originalidad de su “creación”: vida autor = obra = valor estético.

Paradójicamente, todo esto se complementa con una práctica empiricista de la historiografía

literaria, en que vuelven a fundirse de nuevo aquellas separaciones mencionadas (entre lo objetivo y lo subjetivo y entre lo social y lo individual): hay una serie de autores, unas cuantas individualidades singulares que, gracias a su “genio” y a su “sensibilidad” recogen y sintetizan mejor que otras el “espíritu de la época” de que se trate. Con lo que obviamente no hemos salido ni de la crítica de carácter especular, ni de la circularidad ideológica, puesto que entre el “espíritu”, la “época” y la “sensibilidad” del autor se da una relación de identidad: autor = obra = “espíritu de la época”. Así, el dar cuenta del desarrollo histórico de la literatura comienza y termina con las renovaciones internas que realizan estos autores —cuya selección es, por supuesto, más o menos arbitraria— en su obras.

La segunda de dicha concepciones, derivada del estructuralismo lingüístico, tiene como problemática no tanto la afirmación —incuestionable— de que la literatura mantiene relaciones específicas con “el lenguaje”, sino en la concepción misma de lenguaje que les subyace.

Pero dado que más adelante (en el siguiente apartado) explicitaremos una propuesta teórica-metodológica en la que de entrada se cuestiona justamente esta concepción, dejaremos para entonces su estudio y cuestionamiento.

De cualquier manera, es necesario hacer notar aquí que, a pesar de sus distorsiones, las dos líneas críticas mencionadas contienen innegables elementos

de conocimiento: en el primer caso el "lugar" del sujeto de la "creación" literaria, y en el segundo el de la especificidad del discurso literario. Con todo, desde la perspectiva "histórica", que es en la que en este momento me ubico especialmente, lo que se produce en dichas corrientes —sea que se privilegie al sujeto hasta convertirlo en principio y fin de la "creación literaria"; sea que evacuando al sujeto se convierta al lenguaje formalizado en materia, medio y fin del discurso literario— no es a fin de cuentas más que el ocultamiento del carácter histórico-concreto de las prácticas literarias, y por tanto, la imposibilidad de dar cuenta de la "continuidad" y las "rupturas" en el desarrollo histórico real de la literatura.

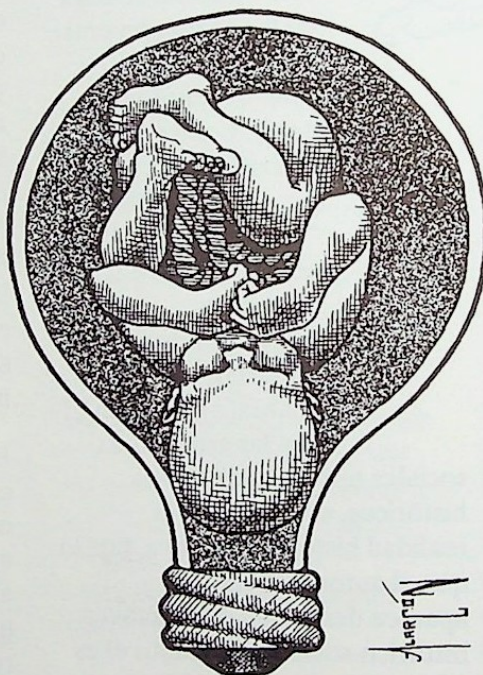
Pero pasemos a estudiar la propuesta teórico-metodológica que —desde mi perspectiva— puede ayudar a dar cuenta tanto del proceso histórico de la literatura, como de otros problemas fundamentales de la misma.

**Propuesta
teórico-metodológica para el
estudio
de la Historia de la Literatura
latinoamericana:
Bajtín-Lotman-Lienhard**

Esta teoría quedaría básicamente expresada a través de las propuestas teórico-metodológicas de Mijaíl Bajtín. Aunque hay que reconocer que Yuri Lotman y Martin Lienhard han aportado elementos nuevos e importantes a dicha teoría.⁵ De hecho, aquí sólo presentaré en forma

esquemática algunas de las categorías de Bajtín, y ello con el fin de poder plantear cómo estas categorías pueden ser fundamentales para reconstituir la Historia de la Literatura latinoamericana.

Es necesario señalar que todas sus categorías se articulan entre sí de forma muy compleja. Peor



aún, algunas de ellas, sino todas, cambian y se matizan según el plano y el contexto donde se utilicen. Es más, todas son abiertas, y muchas de ellas, como veremos, renuevan y rearticulan su significado tradicional. Todo esto hace sumamente complejo tanto su comprensión como su utilización y divulgación.⁶ Así pues, nuestra exposición será especialmente pobre y limitada dado el espacio que tenemos asignado para hacerlo.

Esperemos que ello no haga oscurecer demasiado nuestros planteamientos. Pero regresemos a lo nuestro.

Como se ha visto a través de esta exposición, una de los problemas que presentan las tendencias críticas actuales es la ruptura que se da entre lo que podemos llamar el "subjetivismo individualista" y el "objetivismo abstracto"⁷ o, desde otra perspectiva entre la "forma" y el "contenido".⁸ Justamente la superación de esta ruptura —entre otras cosas, por supuesto— es la que Bajtín pretende resolver a través de sus propuestas teórico-metodológicas.

Así, Bajtín considera que la *forma* y el *contenido* van unidos en la *palabra*,⁹ entendida esta como fenómeno social, ideológico y cultural; pero es de hacer notar que para él la palabra es social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos: desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas. Esto lleva a Bajtín a prestar una especial atención a la "estilística del género". Y con esto supera otra ruptura: la que se da entre el estilo y el lenguaje de género.

Mas para poder comprender la articulación que Bajtín hace entre forma y contenido, palabra, lenguaje, estilo y género, debemos hacer un pequeño rodeo y tratar de entender que entiende Bajtín por Género.

Para empezar, se puede decir que toda actividad humana está

relacionada con el uso de la lengua. De aquí que el carácter y las formas de su uso sean múltiples. El uso de la lengua, como se sabe, se lleva a cabo por medio de enunciados (tanto orales como escritos) concretos y singulares que utiliza cada ser humano en sus actividades. Pero estos enunciados reflejan dicha actividad no sólo en su contenido temático y en su estilo verbal, esto es en la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino ante todo por su composición o estructuración. Así, el contenido temático, el estilo y la composición están indisolublemente articulados en la totalidad del enunciado y se determinan por las características socio-ideológico-culturales. De esta manera cada enunciado es individual y social al mismo tiempo. A los diversos tipos de enunciados relativamente estables que el uso de la lengua elabora según su esfera de uso, Bajtín los denomina justamente *géneros discursivos*.¹⁰

Como es lógico suponer, la riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa y de una extrema heterogeneidad. Bajtín incluye dentro de estos géneros tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano como un relato cotidiano, tanto una carta como una orden militar breve y estandarizada, y así continúa hasta llegar a las múltiples manifestaciones científicas y a todos los géneros literarios (que van, como dice Bajtín: "desde un dicho hasta una novela en varios tomos").¹¹

A partir de esto, Bajtín distingue entre géneros primarios (simples) y géneros secundarios (ideológicos, complejos).¹² Los secundarios corresponderían a la comunicación cultural e ideológica más compleja, especialmente artística, mientras que los primarios estarían constituidos por la comunicación discursiva inmediata. Los géneros



secundarios, de hecho, absorben y relaboran diversos géneros primarios.

La diferencia entre unos y otros géneros es extremadamente grande y de fondo y tiene que ver con la relación de estos con el lenguaje, por una parte, y con la ideología o visión del mundo, por el otro.

Ahora bien, para la lingüística el enunciado sólo tiende hacia su objeto (es decir hacia el

contenido y hacia el enunciado mismo) y sólo requiere de un hablante que lo exprese. Por tanto, para este enfoque, lo importante no es la función comunicativa de la lengua, sino la creatividad individual del individuo.

Bajtín considera limitado este enfoque y falso si se presenta como la totalidad real de la comunicación discursiva. Todo hablante, según Bajtín siempre toma en cuenta al otro, al oyente y, a su vez, aquel toma en cuenta a este. Es más, al comprender el discurso del otro prepara simultáneamente la respuesta, y al responder ya sabe si está o no de acuerdo (total o parcialmente), si completa lo que el otro dijo, o se prepara para obedecer.¹³

Por tanto, toda comprensión de un discurso vivo tiene un carácter de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante. De hecho, no siempre la respuesta es inmediata, más tarde o temprano esta resurgirá. Es más, los géneros secundarios presentan justamente este tipo de respuesta retardada.

Precisamente es el cambio de sujetos discursivos lo que enmarca al enunciado, y la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo por la elección de un género discursivo determinado.

Desgraciadamente no podemos seguir por este camino, pues como se puede observar, el problema es complejo y amplio, pero con lo dicho creo que

muestra mínimamente la relación entre género, estilo, forma, contenido, composición y lenguaje.

Pasemos, pues a los géneros secundarios y, en especial, a los literarios. Entre estos géneros, para Bajtín, el más complejo es la novela. Y esto es así porque esta es, según él, plurilingüe, plurivocal y pluriestilística. Es justamente la estratificación interna de un lenguaje nacional, así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica la premisa necesaria para la novela. Es a través de ese plurilingüismo social y ese plurifonismo individual que la novela orquesta todos sus temas, todo su universo semántico-concreto tanto representado como expresado. Este es precisamente el material que "alimenta" la obra. Y es por medio del discurso del autor y del narrador, de los géneros intercalados, del lenguaje de los personajes, etc., es decir, a través de estas unidades estilístico-composicionales, como el escritor hace entrar ese material plurilingüe y plurivocal a su texto.

Ahora bien, la palabra en la novela siempre es dialógica, esto es, la palabra no está orientada solamente hacia su objeto, sino que encuentra, en su camino hacia este, la variada resistencia de la palabra ajena. Toda palabra concreta (enunciado) encuentra al dirigirse hacia el objeto todo lo que ya se ha dicho sobre él: ideas generales, puntos de vista, valoraciones y acentos ajenos, y al toparse con esas palabras entra en interacción con ellas: se une a algunas, rechaza otras, o se entrecruza con otras más, lo que modela sustancialmente la

palabra: puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión e influenciar su aspecto estilístico. En resumen, la palabra participa del diálogo social. Y no puede ser de otro modo, puesto que tal enunciado surge siempre como su réplica y su continuación.

Pero con esto no se termina la dialogización interna de la palabra. Como ya vimos toda palabra no sólo se encuentra en el objeto con la palabra ajena, sino que esta está orientada hacia una respuesta. Así, la palabra, de nuevo, viene determinada, a su vez, por todo lo que no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. De hecho así sucede siempre en todo diálogo vivo.

Así es precisamente la palabra novelesca, o más exactamente, la imagen artística de la prosa novelesca. La palabra ingenua no tiene cabida en la novela. La dialogización interna de la palabra encuentra su expresión en una serie de particularidades de la semántica, la sintaxis y la composición, y al entrar a la novela, conservando estas características, a su vez toma otras: entra en diálogo con las otras palabras que entran en la novela, pues estas son relaboradas por parte del autor en forma artística. O dicho de otro modo, el novelista no prescinde de las intenciones ajenas del lenguaje, no destruye los horizontes social-ideológico-culturales que se desarrollan en el plurilingüismo, sino que los introduce en su obra. El novelista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones. Por eso es que se

refractan las intenciones del prosista, y se refractan según diversos ángulos, en función del carácter social-ideológico ajeno. De aquí que se pueda decir y demostrar que la novela es plurilingüe, plurivocal y pluriestilística.¹⁴

A partir de estos mínimos elementos y categorías bajtinianas vistas hasta ahora, podemos ya avanzar hacia su propuesta sobre las dos líneas estilísticas de la novela europea.¹⁵ De acuerdo con sus planteamientos, la primera línea consistiría justamente en aquel tipo de novela que introduce la diversidad de géneros de la vida corriente y de los géneros semiliterarios en el texto, pero con el fin de eliminar de estos el plurilingüismo grosero y sustituirlo en todas partes por un lenguaje uniforme, "ennoblecido". No dejan por ello estos lenguajes de estar en relación con el plurilingüismo externo de la novela que lo obliga a dialogizarse; mas de cualquier manera, estos quedan fuera de ella.

Por su parte, la segunda línea también introduce en la novela la diversidad y la pluralidad de los lenguajes de la época, más no se introducen para ser "ennoblecidos", sino precisamente por su carácter extraliterario, esto es, con el fin de que la novela se convierta en un microcosmos del plurilingüismo. Y dado que cada lenguaje de la novela es un punto de vista, un horizonte ideológico social y cultural de grupos sociales reales y de sus representantes, y que estos entran en complejas relaciones dialogísticas, cada lenguaje

comienza a tener otra resonancia con respecto a la que tenía al entrar a la novela y relativiza a su vez ese lenguaje, lo vuelve autocrítico y muestra su unilateralidad y sus limitaciones.

Si bien estos planteamientos son realizados para la novela europea, no dejan de ser útiles para proponer un camino para la reconstitución de la Historia de la Novela latinoamericana. De hecho, Lienhard, en su excelente libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*,¹⁶ siguiendo las pautas teórico-metodológicas de Bajtín, así como los planteamientos de Fernando Ortiz¹⁷ y Ángel Rama sobre la transculturación,¹⁸ además del debate entre "Arguedas y Cortázar", nos propone una posible metodología para estudiar la Historia de la Literatura y, en especial, de la novela.

El debate

"Arguedas vs. Cortázar"

y las dos tendencias

(los dos campos)

en la narrativa latinoamericana

Para poder entender los planteamientos de Lienhard y el debate entre "Arguedas y Cortázar" es necesario recordar la tesis expresada por Emir Rodríguez Monegal acerca del desarrollo de la literatura latinoamericana,¹⁹ según la cual la literatura anterior a los años cuarenta de este siglo es una "literatura" híbrida —ni literaria, ni testimonial o documental—, o, como después diría Vargas Llosa, es una literatura primitiva, a diferencia de la Nueva Narrativa Latinoamericana que es una literatura de creación.

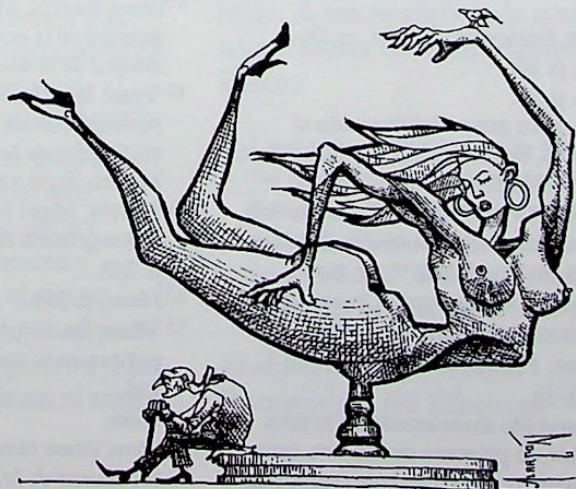
A partir de esta tesis, nacen una serie de debates entre diferentes críticos y escritores en América Latina. Entre ellos resalta, por su claridad y profundidad, el que se da entre Arguedas y Cortázar. En este debate se dan una serie de observaciones acerca de los escritores "provincianos" y "cosmopolitas" que nace en los "Diarios" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, última novela de Arguedas, constituyendo un esbozo de teoría de la "literatura transculturada", la que se caracterizaría, a *grosso modo*, por la irrupción de un pensamiento mitológico o "salvaje" en los textos de una serie de escritores como el propio Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa, García Márquez, y otros.²⁰

Bajtín parte de la idea de que la cultura popular europea, a través del carnaval y otros ritos carnalescos,²¹ al entrar a la novela, provoca en esta una serie de tensiones estructurales que dieron lugar al desarrollo de la segunda corriente antes analizada. Para Lienhard, la cultura oral en el caso de la literatura latinoamericana no es un recuerdo, como lo es ya para la novela europea, sino que sigue formando parte de amplias colectividades (en su caso, las del Perú) y, por tanto, siguen irrumpiendo en nuestra novelística.

Así, con la práctica de una

literatura "transculturada", como la arguediana, en la que se afirman los valores populares —y en su caso, indígenas— es como los autores anteriormente mencionados cumplen con su tarea de producir una literatura contemporánea, a diferencia de los escritores "cosmopolitas" o "aculturados" que, como dice Lienhard, "renuncian a asociar, de alguna manera, a las mayorías de sus países respectivos", y apelan directamente a un público ya existente de "lectores de novelas hispánicas modernas",²² con lo que su aporte a la literatura es de otro tipo, como veremos a continuación.

Es a partir de la oposición entre estas dos tendencias, que aparece con gran nitidez la causa de la difusión mucho menor —dadas las dificultades de su difícil acceso— que tienen los escritores "transculturados" respecto a los "aculturados". Y esto nos lleva al meollo del asunto: el debate "Arguedas vs. Cortázar" consiste, en el fondo, en la crítica de cierta manera de hacer literatura, o dicho de otro modo, se trata de un debate acerca de la escritura en las condiciones de un país dependiente.



El zorro. . . , de acuerdo con Lienhard, representa un intento de reorientar la novelística según pautas populares, tendencialmente nacionales. Este intento práctico se ve acompañado por un discurso metaliterario que se manifiesta en una serie de "juicios" sobre otros novelistas latinoamericanos. Si bien ese debate es poco literario en el sentido tradicional del término, es parte de la práctica de lo "nuevo". Así, en los "Diarios" de la novela de Arguedas se constituyen dos "campos", cuyas fronteras no son nítidas ni permanentes, y que se conforman a partir de elementos de niveles muy variados: la llamada técnica literaria, la vocación artística, el compromiso nacional, el comportamiento extraliterario de los escritores, la vivencia urbana y

rural, etc. Arguedas, a propósito, confunde y mezcla todos estos niveles, y llega a partir de ellos a definir a los "cortázares" (una clase, no un individuo), a la vez que, por contraposición, define a los de su propio grupo, los "arguedianos".²³

No entraremos aquí a estudiar las características de cada uno de estos grupos, puesto que no es el lugar para hacerlo. Sólo diremos para terminar que, conjuntamente con lo planteado anteriormente sobre las dos líneas estilísticas europeas, la definición y las características de estos dos "campos" o tendencias de la literatura latinoamericana —una "transculturada" y otra "aculturada"—, nos dan ya los suficientes elementos como para proponer como factible la

relectura y la reconstitución de la Historia Literaria latinoamericana —proceso que, como sabemos, siempre es provisional y colectivo—, lo que nos llevará (esperamos) no sólo a comprender mejor el proceso histórico de nuestra literatura y, por tanto, a ser capaces de reapropiarnos críticamente del legado de *toda* nuestra tradición cultural sino, a partir del reconocimiento de que la lectura es un complemento de la escritura, y de que esta ofrece múltiples y variadas relaciones con el acontecer histórico presente y pasado, a entendernos mejor a nosotros mismos y a nuestra realidad latinoamericana en devenir, de manera que esta se convierta —quizás mañana, quizás pasado mañana— en una, más justa y más libre •

Notas y Referencias

* Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Filosofía y Cultura del Caribe, organizado por: Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) y Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCYDEL-UNAM), agosto de 1994, Barranquilla, Colombia.

¹ PERÚS, Françoise, *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, La Habana, Premio Casa de las Américas, 1982, p. 11.

² PERÚS, Françoise, *Ibidem.*, p. 26

³ *Idem.*, p. 26.

⁴ *Idem.*, p. 27.

⁵ Véase, para mayor información al respecto, SOLÉ ZAPATERO, Fco. Xavier, "Mijaíl Mijailovich Bajtín: Vida y obra/teoría y práctica o 'De cómo San Bajtín se convirtió en Maese Bajtín, y de allí, en Don Bajtín'", en *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, Verano, 1994, Nueva Época, núm 3, pp. 11-18.

⁶ En el artículo mencionado en la nota anterior, se presenta de manera general y esquemática las diferentes categorías y conceptos que utilizan dichos autores.

⁷ Véase VOLOSHINOV, Valentín N. (Bajtín?), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1930, 1976, pp. 64-80, y PERÚS, Françoise, *ob. cit.*, pp. 26-30.

⁸ Véase BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", en *Teoría y estética de la novela. (Trabajos de investigación)*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 13-76.

⁹ Véase BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. . . , *ob. cit.*, 77-236.

¹⁰ Véase BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1985, pp. 248-293.

¹¹ BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, "El problema de los géneros discursivos", en *ob. cit.*, p. 248.

¹² *Idem.*, p. 250.

¹³ Véase BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, "La palabra en la novela", *ob. cit.*, pp. 77-236.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.* Véase también del mismo autor, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura

Económica, 1986, Breviarios, núm. 417.

¹⁶ LIENHARD, Martin, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Latinoamericana Editores/Tarea, 1984. Cf., también del mismo autor, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Premio Casa de las Américas, 1989.

¹⁷ ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prólogo de B. Malinovski, Barcelona, Ariel, 1973.

¹⁸ RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1980.

¹⁹ Véase PERÚS, Françoise, *Historia y crítica literaria*. . . , *ob. cit.*, pp. 70-105.

²⁰ Véase LIENHARD, Martin, *Cultura popular andina*. . . , *ob. cit.*, pp. 27-68.

²¹ Véase BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

²² LIENHARD, Martín, *Cultura popular andina*. . . , *ob. cit.*, p. 55.

²³ Véase ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 2a. ed. Buenos Aires, Losada, 1971.