

LA TRANSCULTURACION EN LA NARRATIVA MEXICANA

Luisa Pranzetti

Università di Roma "La Sapienza"

«El Cortés que nos pinta Diego Rivera es tan falso como el Cuahutemoc que nos describe Vasconcelos. Si se empequeñece a uno de los antagonistas, se degrada al otro: Cuahutemoc y Cortés son inseparables. La caída de Tenochtitlan es trágica por las mismas razones que hacen trágico el derrumbe de Ilión. La moral de la historia es siempre trágica: conjunción de destinos, choque de mundos. Cuahutemoc y Cortés están vivos en la imaginación de todos los mexicanos y no dejan de luchar secretamente en el interior de cada uno de nosotros. Negar a uno es negar al otro y negarnos a nosotros mismos» (Paz 1982: 214).

Creo que estas palabras de Octavio Paz, escritas a propósito del *Cuahutemoc* de Pérez Martínez, pueden enmarcar muy bien el sentido de este coloquio. De esa conjunción de destinos, de ese choque de dos mundos que produjeron la Nación mexicana tendría que haber nacido la literatura mexicana. Y así fue; pero las peculiaridades del nacimiento de una literatura que se va construyendo sobre las cenizas de una civilización negada, elaborada por autores cuyo único destinatario es España nos ofrecen un material que, desde el punto de vista del mestizaje cultural y con respecto a otras áreas, es menos rico si se le considera desde una óptica rigurosamente literaria.

Sin entrar en problemas de periodización, es decir, considerando como punto de partida de la literatura mexicana el momento de choque, no cabe duda que los primeros pasos del supuesto proceso de integración se expresan en los esfuerzos que el relator hispánico realiza cuando intenta adecuar la forma europea al referente americano; mientras que, por parte indígena, implican una transformación del imaginario, el uso de una nueva forma y una adecuación progresiva de ésta a un referente que, a su vez, se ha ido modificando debido a la intervención de la presencia española. Por supuesto, el cambio, mucho más gra-

dual de lo que se puede suponer, se da fundamentalmente frente a la cultura indígena que se ve obligada a renunciar a sus formas tradicionales de expresarse. Esto no significa que la irrupción de una realidad hasta entonces desconocida en la cultura occidental no haya producido, inclusive a nivel formal, pequeñas variantes, aunque de cierto relieve. La importancia de estas variantes reside sobre todo en la gestación de una nueva formulación narrativa - muchas veces debida a puras circunstancias y no a intenciones estrictamente literarias - que se va caracterizando por su especificidad americana, contaminada más entonces que hoy por el encuentro con la cultura occidental que en esa especificidad buscaba coincidencias reales o míticas con su propio imaginario.

El cambio al cual me refiero no consiste, obviamente, como se sabe, en la mera inclusión más que asimilación del léxico indígena (deformado en la mayoría de los casos por el uso del alfabeto latino), sino en ciertas transgresiones de los cánones de la historiografía renacentista porque solamente de historiografía se podría hablar cuando nos referimos a los primeros testimonios y a las modalidades que reglamentan la relación entre el modo de narrar y el mundo narrado. Si se toma en cuenta el circuito en el que se mueve esta primera producción, en ningún caso puede pasar desapercibido el hecho de que el que escribe está especialmente vinculado a quien recibe el producto literario y que el código lingüístico y estilístico que debe utilizar pertenece a este destinatario. Se va estableciendo así un mecanismo de acercamiento del referente al lector del texto, en una trayectoria obligada de comparaciones y analogías en la que el productor del discurso narrativo asimila o diversifica lo desconocido, no sólo conforme a su actitud ideológica frente a las novedades de las que habla, sino también a una organización preliminar de ese discurso según modalidades narrativas. Dicha organización y el grado de asimilación y/o diversificación corresponderían al grado de distancia que el autor establece con el mundo narrado y que, fundamentalmente, involucra la forma occidental de leer la realidad que se va dibujando. Este proceso, claro está, nada tiene que ver con un proceso de elaboración capaz de guiar conscientemente los elementos emergentes de dos culturas distintas, reduciendo *tout court* la problemática a los contextos - americano y occidental - que tienen que enfrentarse.

Pero veamos con un poco más de detalle en qué medida estas primeras relaciones y cartas - que quién sabe si estamos llamando un poco arbitrariamente literatura historiográfica - han sido construidas por la crítica en cuanto tal, más que por los propios autores, y en qué medida se alejan de los modelos europeos. Ser el Julio César mexicano, dicho a propósito de Cortés, es algo que, pensándolo bien, por un lado, le quita primor al relato del extremeño y, por otro, a veces impide vislumbrar esa dosis de originalidad que, en mi opinión, se debe fundamentalmente a la marginalidad de este producto con respecto a la tradición historiográfica europea. Es así, que, debido al afán de encontrar coincidencias entre lo maravilloso mítico y lo maravilloso real, se construye una escritura que nos permitiría inclusive considerar obras como las *Cartas* de Cortés o la *Verdadera historia* de Bernal Díaz del Castillo como prototextos de una historiografía con vocación literaria que repetirá constantemente, hasta convertirse en una literatura con vocación histórica, en un proceso de rechazo y aceptación, las imágenes codificadas por ese corpus que, elaborado o no por verdaderos historiadores, se conoce hoy como cronaquística de las Indias y que, como justamente señala J. J. Blanco (1989:85) «representa el género español de la Conquista y no el género novohispano del Virreinato».

Pero, para volver al primer codificador de la imagen de México, Cortés, y a la *Historia* de Bernal, veamos en qué medida sus relaciones, aunque sea imperceptiblemente, rompen con los esquemas de la madre patria y con la tradición clásica. El hecho de describir algo desconocido, algo extraordinario y maravilloso, que ni los mismos testigos han sido capaces de encauzar hacia lo conocido, exige una mayor credibilidad por parte de quien escribe, y el mecanismo de autoacreditación hace que los actores de la Conquista en sus relatos usen las figuras de la retórica no como recurso literario sino como justificación de sus acciones. De este modo, *intentio*, *captatio benevolentiae* y *excusatio* muy a menudo se vuelven verosímiles.

Como decía al principio, la pertenencia de la instancia narrativa, del código de la comunicación lingüística y del destinatario a un mundo A, y la del referente a un mundo B que, según Cornejo Polar, define las literaturas heterogéneas no constituye un motivo para decir que estamos ante formas de

cultura mestiza ni mucho menos ante una amalgama de diferentes culturas, sino más bien ante un distinto mecanismo entre ese productor de la instancia narrativa, un referente y ese destinatario que, circunstancialmente, altera los cánones del código de comunicación lingüística. Por otro lado, a pesar de que se trate justamente del inicio de una hibridación del idioma, tampoco adquiere especial relieve la inclusión de un léxico extranjero explicado analógicamente.

Paralelamente a las relaciones del conquistador-cronista que van englobando el mundo americano en la cultura europea, la labor de los frailes que conquistan espiritualmente el Nuevo Mundo impone un marcado proceso de occidentalización que contamina la cultura indígena a distintos niveles. Con el uso del alfabeto latino se aceleró el ritmo del proceso de aculturación, que ya había determinado una ruptura en el equilibrio espacial de las pictografías - cuyas imágenes resultaron bastante temprano hibridadas por la cultura occidental -, y se produjo a lo largo de los siglos XVI y XVII un proceso de desindigenización. Este proceso se debió, junto con los fenómenos de aculturación impuesta, también a intereses personales de indios y mestizos pertenecientes a distintos grupos indígenas que vislumbraron la posibilidad de compartir el poder con los españoles.

Pero ni los frailes, ni mucho menos los cronistas indígenas y mestizos (entre los primeros citamos a Motolinía, Mendieta y Torquemada; entre los segundos, Tezozomoc, Chimalpahin e Ixtlixochitl) produjeron obras como las que se dieron en Perú, donde vieron la luz testimonios con un arraigo mayor, aunque ambivalente, en el pasado. El afán de los frailes por buscar una forma latina de transcribir el nahuatl constituye solamente un aspecto del proceso de occidentalización que se había iniciado con la contaminación de los viejos códices, como explica Grúzinski (1988) en su valioso libro *La colonisation de l'imaginaire* y que, por el título de su ponencia en nuestro coloquio, supongo que ilustrará el problema mejor que yo. De todos modos, yo también querría dedicar unas palabras a la monumental obra de Fray Bernardino de Sahagún, verdadera muestra de sincretismo en la cual el fraile condiciona con su propia cultura a los informantes y, en su doble versión en castellano y nahuatl, esconde al destinatario español algo que está diciendo a quien conoce el nahuatl. De la misma manera

que en las imágenes que han perdido casi totalmente la peculiaridad de los viejos códices, el tlacuilo puede esconder algo que se le escapa incluso al mismo Sahagún. Esto, de modo muy breve, por lo que se refiere a las historias que se recopilaron a través de un complicado mecanismo de destrucción de los textos y, al mismo tiempo, de afán por estudiarlos.

Desgraciadamente, como se sabe, dicho corpus no tuvo en la época la circulación que se podría imaginar y el interés por las culturas indígenas es un hecho que pertenece más bien al siglo XIX. Entonces, ¿cuáles son las características de la literatura novohispana?

Sin duda, la literatura del Virreinato se desarrolla según dos líneas dominantes: la propaganda religiosa - que persigue los fines de la evangelización y se apodera del teatro - y la poesía de corte - que se desarrolla dentro de un circuito cerrado en el que coinciden productor y destinatario. Este hecho crea un profundo desequilibrio entre la literatura escrita culta, por un lado, y la literatura oral, la música, las artes plásticas, el folklore y las artesanías, por otro, ya que en éstas se dieron notables formas de convivencia de las dos civilizaciones.

Nada es más español que la literatura del Virreinato; una literatura que, a pesar de algunos esfuerzos de autonomía y de búsqueda de originalidad, participa de las dos realidades sólo en relación al referente del contexto americano y que, además, se inclina a privilegiar una sola tradición indígena, excluyendo las múltiples culturas que deberían integrar la cultura nacional del futuro país. Inclusive autores como la gran Sor Juana Inés de la Cruz - en cuya obra se ha querido ver una amalgama de cultura española y nahua - se limita a adecuar los modelos hispánicos al mundo en el que vive. Pero veamos un ejemplo concreto.

En los villancicos cantados en los maitines en honor de San Pedro Nolasco, la autora utiliza distintos idiomas dentro del mismo sistema literario con técnicas de fusión lingüística que tienen su raíz en la tradición popular española, y que Sor Juana retoma de la tradición culta de los grandes poetas del Siglo de Oro, especialmente de Góngora. Al lado de esos idiomas incluye además una parodia, un chapurreo, de lo que supone que sea un no menos especificado idioma negro:

«¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba la-lá-la,
que donde ya Pilico no quede escrava!» (Cruz 1952: 39).

En cambio, la parodia del estudiantón que habla latín está realizada a través de malos entendidos entre él y un "bárbaro" interlocutor suyo.

«Siguióse un estudiantón,
de Bachiller afectado,
que escogiera antes ser mudo
que hablar en Castellano.
Y así brotando Latín
y de docto reventando,
a un bárbaro que encontró
disparó estos latinajos.

DIALOGO

Hodie Nolascus divinus
in Caelis est collocatus
- Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo [...]» (Cruz 1952: 40).

En estos versos, la autora sigue una línea de plurilingüismo que adquiere valor de caracterización tipológica social, con connotaciones burlescas y, por lo tanto, resultado de un juego lingüístico, mientras en el tocotín se limita a interpolar palabras nahuatl, cuando introduce los versos cantados por el indio:

«Los Padres bendito
tiene on Redentor;
amo nic neltoca
quimati no Dios.
Sólo Dios Piltzintli

Del Cielo bajó,
y nuestro tlatlacol
no lo perdonó» (Cruz 1952: 41).

Estos versos demuestran lo que Sor Juana había subrayado al introducir al indio:

«[...] el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un tocotín mestizo
de Español y Mejicano» (Cruz 1952: 41).

Es evidente que para la autora el concepto de versos mestizos remite a unas cuantas palabras en nahuatl dentro del sistema lingüístico español que, por su posición, no alteran mínimamente la estructura del romancillo. Aun cuando la poetisa incorpore la cultura indígena a la cultura española la hispaniza ni más ni menos que como habían hecho los primeros cronistas y los religiosos, sin lograr llegar a una reelaboración de ambas; justamente porque las palabras incorporadas al texto pertenecen al mundo litúrgico y al lenguaje de la evangelización, o se limitan a estructuras elementales del idioma como artículos y pronombres.

Quién sabe si resulte oportuno en esta sede hacer hincapié sobre el significado que puede tener en literatura la palabra mestizaje. Claro está que, en ningún caso, puede referirse a mezcla de razas, puesto que «el mestizo era desheredado por ambas sociedades mexicanas, la india y la criolla; sin tener un lugar en el orden social, había vivido durante generaciones gracias a sus argucias, a su disimulo. Esas cualidades, cultivadas desde la Independencia para poder sobrevivir, tenían el mismo valor después de 1821» (Hansen 1971: 184). Es decir, que nunca existió en México un espacio cultural mestizo que produjera una literatura mestiza escrita a partir de especificidades propias. En todo caso, resultaría más fácil aceptar la posibilidad de un mestizaje literario frente a un producto en el cual las dos culturas convivan más o menos equilibradamente, pero tampoco

la misma Sor Juana logra este equilibrio, ya que en los tocotines que compone totalmente en nahuatl construye unos romancillos que de los bailes indígenas originales retoman el idioma y algunas onomatopeyas, diseñando en realidad, como dice J. J. Blanco (1989) «pequeñas miniaturas hispánicas».

A este propósito, me permito no compartir la comparación que la crítica generalmente ha establecido entre estas composiciones y la arquitectura eclesiástica. En efecto, el cambio se da en los distintos imaginarios a nivel de cosmovisión. Cuando el artesano, lejos del ojo vigilante de los Españoles, introduce en las partes altas de las fachadas de las iglesias y en los altares elementos de la propia cultura más connotativos que denotativos - es decir, que dicen más de lo que representan - por un lado, de hibrida la arquitectura hispánica y, por otro, irrumpe con su propio imaginario en el del conquistador. Mientras que Sor Juana, como recién lo vimos, cede con la parodia al exotismo. Al respecto, me detendré a examinar unos versos que, en cambio, pueden considerarse, *rara avis*, el producto de dos imaginarios que se entrecruzan. Se trata de un soneto de Luis de Sandoval Zapata (1985: 239), titulado "A la transubstanciación admirable de las Rosas en la peregrina Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe":

«El astro de los Pájaros expira,
aquella alada eternidad del viento
y entre la exhalación del monumento
víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamorfosis se admira
mortaja, a cada flor más lucimiento:
vive en el lienzo racional aliento
el ámbar vegetal que respira.

Retratan a María con sus colores
corre, cuando la luz del sol las hiere
de aquestas sombras envidioso el día.
Más dichosas que el Fénix moris, Flores:
que él para nacer pluma, polvo muere:
pero vosotras, para ser María».

Como se ve, la composición se construye sobre un ritmo binario (dos elementos: Fénix-Rosa), según un esquema que podría ser absolutamente barroco, así como barrocos son los símbolos a los que se refiere. El fénix, símbolo en la poesía de Góngora de muerte y resurrección, y la rosa, imagen focal de todo el barroco que compendia la problemática de la caducidad de la vida y la del *carpe diem*. Pero, a pesar de este carácter y de la presencia de los *tópoi* más tradicionales, el soneto rebasa las coordenadas de la cultura barroca y los esquemas retóricos correspondientes. Es decir, la composición se desarrolla según una óptica que rompe la concatenación y subvierte las leyes de una estructura retórica preestablecida: el soneto se vuelve descriptivo dentro de las premisas retóricas y, más aún, la contraposición de los dos símbolos Fénix-Rosa no corresponde a una concepción ideológica y cultural convencional fija, ya que las flores (rosas) carecen del valor pagano de la caducidad y la belleza y adquieren el valor de renacimiento de una religiosidad *naïve*. Las rosas que pasan de una metáfora a otra llevan consigo una cifra de vitalidad, de fascinación popular. El imaginario de la cultura que lo inspira y que ya ha englobado el sincretismo Virgen-Tonatzin - por medio de la imagen de las rosas que al morir en la tilma del indio renacen para trocarse "en aliento racional" en la rosa de Tepeyac - rompe con los contornos semánticos del soneto.

La obra de Sandoval merecería un estudio más detenido, sea a nivel de edición que de crítica. No obstante, me limitaré a señalar que los textos de difusión hablan de este autor como del vate mexicano, asociándolo más a Quevedo que a Góngora y subrayando entre sus temas lo efímero de las flores y lo extraño de sus metáforas. En realidad, las metáforas extrañas, tienen que ver, como en este caso, con un imaginario que va incorporando otra realidad.

En cambio, por lo que concierne a lo efímero de las flores, no está por demás recordar que este tema pertenece tanto a la cultura hispánica cuanto a la nahua como se puede ver en los siguientes versos de Nezahualcoyotl (1985: 59), alterados por la traducción española:

«Por fin lo comprende mi corazón:

escucho un canto

Contemplo una flor

Ojalá no se marchiten

y todavía

No acabarán mis flores

No cesarán mis cantos

Yo cantor los elevo

se reparten se esparcen

Aun cuando las flores

se marchitan y amarillean

serán llevadas allá

al interior de la casa

del ave de plumas de oro».

No tengo elementos para afirmar que Luis de Sandoval Zapata conociera estos versos, pero la lectura de sus versos suena a veces como un eco de la poesía, aunque fuera en traducción, del poeta indígena.

El año de 1821 no aporta nada novedoso desde el punto de vista de una literatura que conjugue las dos culturas. La recuperación del pasado indígena es artificial y se limita a atribuir valores de la Independencia a los héroes indígenas que resistieron a la Conquista. Las novelas históricas proliferan pero las culturas indígenas permanecen relegadas al pasado, respecto al cual la Independencia representa la posibilidad que aquéllas que no tuvieron. Claro está que la hibridación del lenguaje adquiere mayor espesor, pero sólo para afirmarse como lenguaje de la literatura nacional. De hecho, nada parece estar tan alejado de la realidad de ese pasado indígena como la literatura del siglo XIX.

Con el siglo XX, las letras y los mitos indígenas adquieren mayor dignidad literaria, pero tampoco puede hablarse de una elaboración como la que realizara, por ejemplo, José María Arguedas en Perú. Arguedas, como se sabe, a partir de los esque-

mas de la literatura indigenista, elabora en sus novelas un lenguaje construido con léxico español sobre sintaxis quechua.

México, al contrario, no ha producido, como Ecuador y Perú, una extensa literatura indigenista - que, de todos modos, no podría llamarse mestiza. Por lo demás, aun cuando el contenido de las obras sea estrictamente indígena, o domina el paternalismo en la dicotomía opresores-oprimidos - dentro de un marco que carece de originalidad y cuyo objetivo de denuncia resulta pálido y débil -, o la narrativa se define como una mera reelaboración de los mitos con pretensiones de universalidad que no siempre cuajan. Me limitaré a indicar tres autores que expresan experiencias distintas en el ámbito de la llamada literatura indigenista.

López y Fuentes que en su *El indio*, reduce la cultura autóctona a meros objetos de laboratorio, y que para lograr la denuncia denigra, un poco en la línea del ecuatoriano Jorge Icaza, ese contexto sin prácticamente salir de la ya obsoleta proposición del intelectual blanco capaz de reducir la distancia entre la cultura nacional y la india.

Con Rosario Castellanos, dicha literatura parece alejarse de los esquemas de López y Fuentes, pero, a pesar del espléndido exordio de la novela *Balún Canán*: «Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria» (Castellanos 1983: 9), en vez de hacer hablar la memoria, en el pasaje de la oralidad a la escritura, habla de la memoria. El punto de vista de la narración dejado al flujo de la conciencia de una niña y a los diálogos que ésta tiene con su nana india explicita demasiado la dicotomía opresor-oprimido con reiteraciones de *tópoi* comunes del tipo mentalidad india = inocencia, así como las referencias al mito resultan muy a menudo una repetición anodina de los antiguos textos mayas.

Un caso aparte constituye el *Juan Pérez Jolote* del antropólogo Ricardo Pozas (1952), que los manuales de literatura incluyen entre las novelas de la corriente indigenista, obligando al lector a evaluar esta obra según cánones literarios, hecho que conduce a reducir el valor científico del estudio antropológico y a juzgar negativamente el relato novelado en cuanto producto literario. De hecho, el autor, que probablemente ha individualizado en un público más amplio sus propios lectores,

se limita a utilizar los elementos del *bildungsroman* para escribir la biografía de un tzotzil, repitiendo partes completas de su monografía sobre los chamulas.

Después del *boom* de la narrativa de América Latina, las obras más logradas de la literatura mexicana participan de la cultura universal y se definen en cuanto tal. Pero el hecho de que un imaginario propio se exprese, como sucede en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que incorpora el mundo mítico azteca logrando una obra que se sale de los esquemas del regionalismo nacional, no nos autoriza de ninguna forma a definir dicha obra producto mestizo, a menos que no se quiera dar a esta palabra la acepción de "mexicano".

Llegados a este punto, creo conveniente rechazar el término mestizo en ámbito literario y adoptar el concepto transculturación, según el uso que le da Angel Rama (1982) partiendo de Fernando Ortiz. Así que se podrían definir heterogéneas las literaturas que se fundan en distintas culturas a partir de una base étnica, y transculturadas las obras que reelaboran los elementos vitales - el lenguaje, por ejemplo - de dichas culturas. Como dije antes, transculturadas son las novelas de Arguedas; en México el único escritor que ha logrado una reelaboración no de dos idiomas distintos, sino de dos ámbitos que toman en cuenta una tradición culta y una popular es Juan Rulfo. El refinado proceso de literarización del lenguaje campesino que realiza Rulfo no tiene nada que ver con las representaciones paródicas, ni con la reproducción de ese lenguaje utilizando la grabadora. El uso disciplinado de reiteraciones, paralelismos, acumulación de predicados que definen un mismo objeto, orquestado en una dimensión espacial para organizar una secuencia temporal, las frases cortas y las metáforas fijas, características éstas de la tradición oral, hacen que los cuentos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo* nos ofrezcan, como justamente ha observado Octavio Paz, no una descripción del paisaje, sino una imagen de México: un México piedra, polvo, sol, calor, sudor y, fundamentalmente, soledad y pobreza.

En realidad, Rulfo lleva a cabo, sin remitir concretamente a peculiaridades de dos imaginarios que se entrecruzan en el mundo mexicano, una operación que excluye la referencia concreta al mito, y que conjuga en la elaboración del lenguaje una tradición oral hispanizada, tanto cuanto la escrita. Y es por esta

razón que en el cuento "En la madrugada", el núcleo de la narración, el incesto entre don Justo y la niña Margarita - a pesar de ser un *topos* de la tradición popular universal -, nos hace recordar ese antiguo romance de Delgadina, en la versión que Margit Frenk recogiera de Sara Sánchez de Gordiano en 1959 en Tamazula, Jalisco (Blanco 1989: 251). Así se lee en el cuento de Rulfo (1953: 164): «Si el señor cura autorizara esto, yo me casaría con ella; pero estoy seguro de que armará un escándalo si se lo pido. Dirá que es un incesto y nos excomulgará a los dos. Más vale dejar las cosas en secreto» y así en el romance:

«Cuando salieron de misa,

su papá le platicaba:

- Delgadina, hijita mía,

yo te quisiera pa' dama.

Papacito de mi vida,

ini la reina soberana!

Es ofensa para Dios

y traición para mi mamá».

Así como al principio del cuento "Anacleto Morones" podemos leer: «¡Viejas hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caían en goterones el sudor de su cara» (Rulfo 1953: 227). El énfasis en el uso reiterado de sustantivos y adjetivos que definen a las horrendas mujeres que aparecen irrumpiendo en la casa de Anacleto empuja el recuerdo hacia otra irrupción, reproducida en los textos del *Código Florentino*, aquella de los caballos españoles:

«Estos tienen cascabeles, están encascabelados, vienen trayendo cascabeles. Hacen estrépito los cascabeles, repercuten los cascabeles.

Esos caballos, esos ciervos, bufan, braman. Sudan a mares: como agua de ellos destila el sudor. Y la espuma de sus hocicos cae al suelo goteando: es como agua enjabonada con amole: gotas gordas se derraman» (León Portilla 1982: xxv).

Por supuesto, no quiero decir que el antiguo romance español ni los testimonios aztecas sean la fuente directa de Rulfo, el cual, por lo demás, nunca terminó el libro prometido sobre la historia de la Colonia en Jalisco. Pero sí que Rulfo, con gran maestría, supo conjugar las dos tradiciones que se habían encarnado en los campesinos de los altos de su región, haciendo hablar a la oralidad más que hablando de la oralidad.

Bibliografía

- Blanco, J. J. 1989. *La literatura en la Nueva España*. México: Cal y Arena.
- Castellanos, R. 1983. *Balún-Canán*. México: Cultura Sep.
- Cruz, Sor J. I. de la. 1952. *Obras completas*, 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. 1988. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVIIe - XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- Hansen, R. D. 1971. *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI.
- León-Portilla, M. 1982. *Visión de los vencidos*. México: UNAM.
- Nezahualcoyotl, 1985. "Versos", en A. R. de la Campa & R. Chang-Rodríguez (eds.), *Poesía hispano americana colonial. Historia y antología*, p. 59. Barcelona: Alhambra.
- Paz, O. 1982. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Pozas, R. 1952. *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzeltal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, A. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rulfo, J. 1953. *Obras completas*. Barcelona: Planeta.

Sandoval Zapata, L. de. 1985. "A la transubstanciación admirable de las Rosas en la peregrina Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe", en A. R. de la Campa & R. Chang-Rodríguez (eds.), *Poesía hispano americana colonial. Historia y antología*, p. 239. Barcelona: Alhambra.

Resumen

Ya la primera imagen de México de alguna manera nace híbrida, porque el mismo Cortés tuvo que adecuar el referente - es decir, el contexto que describía - a los conceptos de su propia cultura.

Por otro lado, la cultura indígena se ve dominada por un proceso de occidentalización durante el cual su memoria escrita y oral se altera bajo los dictados de la conquista espiritual. Después, la literatura del Virreinato niega el proceso de mestización a favor de una forma literaria que se desarrolla en un circuito cerrado, en el cual el productor de la instancia narrativa y el destinatario coinciden, no sólo porque pertenecen al mismo ámbito cultural, sino también porque quien escribe es quien puede leer.

La mera incorporación del léxico indígena no constituye en esta etapa una verdadera fusión de distintos códigos lingüísticos. En esos años, las analogías, los glosarios, las paráfrasis frenan el proceso de transculturación lingüística, incluso en aquellos casos en que el autor es una poetisa profunda conocedora de ambas culturas como Sor Juana Inés de la Cruz.

No obstante, no faltan ejemplos de un imaginario, fruto del encuentro de las distintas culturas, capaces de constituirse como variantes mestizas del modelo europeo - aunque sea simplemente por una situación circunstancial. En literatura, como se sabe, no existe un producto mestizo si se alude al término en sentido estrictamente étnico.

Hasta 1821 el mestizo fue rechazado por el español, el criollo y el indio. Con el nacimiento de la Nación, cuando el mestizo empieza a producir cultura, su inserción rebasa la condición racial y se puede hablar *tout court* de mexicano.

En el siglo XIX, la transculturación lingüística no solamente se intensifica, sino que empieza a definir el idioma nacional. Sin embargo, la literatura sigue siendo, en la mayoría de los casos, heterogénea y no mestiza. Fundamentalmente, esto se debe al hecho de que nació aislada en un ambiente antilibresco, en el cual solamente otros aspectos de la cultura - música, folklore, artes plásticas, tradición oral - fueron construyendo un macrocosmos que conjugaba distintas tradiciones.

El indigenismo del siglo XX aleja en vez de acercar los mundos yuxtapuestos por la tradición liberal que funda la Nación. Es Juan Rulfo - que paradójicamente de mundo indígena no habla - quien elabora en sus textos un espacio artístico, imagen de México, fundado a nivel literario en la tradición oral.

Sommario

La prima immagine del Messico nasce in qualche modo ibrida poiché lo stesso Cortés dovette adeguare il referente, cioè il contesto che descriveva, ai concetti della sua formazione culturale.

D'altro canto la cultura indigena appare dominata da un processo di occidentalizzazione durante il quale la sua memoria scritta e orale viene trasformandosi sotto l'influenza della conquista spirituale. In seguito la letteratura del Vicereame soffoca il processo di integrazione culturale a favore di una espressione letteraria che si sviluppa in un circuito chiuso, all'interno del quale l'autore e il destinatario spesso coincidono non solo perché appartengono al medesimo ambito ma soprattutto perché, generalmente, chi scrive è il solo ad avere la possibilità di leggere.

La semplice assimilazione del lessico indigeno non costituisce, in questa fase, una vera e propria fusione di codici linguistici. Inoltre, il ricorso costante alle analogie, ai glossari, alle parafrasi rallenta il processo di transculturazione linguistica anche quando, come nel caso di Suor Juana Inés de la Cruz, l'autore possiede una profonda conoscenza di entrambe le culture.

Tuttavia non mancano esempi di un immaginario che è frutto dell'incontro delle due tradizioni, in grado di costituirsi come varianti meticce del modello europeo, anche se derivate da una situazione particolare. Nel campo letterario, come è noto, non esiste un prodotto meticcio se ci si riferisce al termine in senso strettamente etnico.

Fino al 1821 i meticci furono rifiutati dagli spagnoli, dagli *indios* e dai creoli. Con l'avvento della Nazione, quando il meticcio comincia a proporsi come produttore di cultura, il suo inserimento supera il condizionamento razziale e si può finalmente parlare di messicano *tout court*.

Nel XIX secolo inoltre la transculturazione linguistica si intensifica e giunge ad influenzare la lingua nazionale. Tuttavia la letteratura continua ad essere, nella maggior parte dei casi, eterogenea piuttosto che prettamente meticciosa. E ciò è dovuto, in realtà, alla sua nascita anomala in un ambiente antilibresco, nel quale soltanto altri aspetti della cultura - musica, folklore, arti figurative, tradizione orale -, diedero vita a un macrocosmo che amalgamava tradizioni diverse.

L'indigenismo del XX secolo allontana invece di avvicinare i mondi giustapposti dalla tradizione liberale fondante la Nazione.

E' proprio Juan Rulfo - che paradossalmente di mondo indigeno non parla - ad elaborare nelle sue opere uno spazio artistico, immagine del Messico, che si fonda, a livello letterario, sulla tradizione orale.

Posiblemente fueron más de una las cofradías existentes en la región de Oaxaca hasta 1567, pues las referencias que no mencionan la cofradía del Santísimo Sacramento que encontramos funcionando en Achiutla, en la Mixteca, en 1576 (Spores 1983: 153). Sería, empero, un ejercicio inútil, por no tratar de cuantificar el número de las cofradías existentes al final del siglo XVI. El problema es otro: ¿Cuál es el conjunto referencial y cuáles son los vectores de occidentalización que explican las cofradías? La información de la cofradía de la Vera Cruz la he sacado, en primer lugar, de la pregunta 30 del cuestionario, y forma parte de un conjunto de preguntas que se refieren a las diócesis, las iglesias, los monasterios y a las otras pías, es decir, a lo que