

Los artículos aquí comentados son algunos ejemplos de lo que puede hallar el lector en el libro de Pedrosa. Como en muchos de sus trabajos, en el libro se reconoce un trabajo erudito; prueba de ello es la cantidad y diversidad de los materiales que ofrece, así como las abundantísimas referencias documentales en las notas al pie de página y la bibliografía. Espero que pronto se publiquen, como lo adelanta en el prólogo, los otros dos sobre oraciones, conjuros y ensalmos, donde se tendrá la oportunidad de analizar este tipo de manifestaciones literarias desde el punto de vista histórico, antropológico y literario.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Montemayor. *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE, 1998; 143 pp.

Al final del siglo XX se produjo en algunos pueblos indígenas mexicanos una intensificación de sus movimientos sociales por la autonomía. En forma paralela a estas luchas afirmadoras de la identidad o, tal vez, como otra manifestación de ellas, se dio una eclosión de las literaturas indígenas.

A lo largo de la historia, en la transmisión cultural indígena ha jugado un papel fundamental la oralidad. Como dice Enrique Florescano, los mitos cosmogónicos fueron dados a conocer a los frailes y conquistadores españoles por medios orales. Asimismo, los mitos sobre la creación del cosmos y el origen de los hombres recreados desde el siglo XVI hasta nuestros días, han sido transmitidos por los mismos indígenas a sus descendientes en forma oral, y en esa forma los han relatado a los “exploradores, eruditos, curiosos, antropólogos e historiadores que más tarde preguntaron por ellos y se apresuraron a transcribirlos en forma escrita” (Florescano, 1999: 321-322). Es decir, fueron otros agentes quienes fijaron los relatos como textos escritos. Apunta el historiador que en las décadas finales de este siglo ha crecido el interés por los testimonios orales, musicales y simbólicos de los pueblos que no usan la escritura como medio de comunicación (323).

Lo que constituye un fenómeno nuevo es que en la actualidad son los propios indígenas, en el marco de espacios culturales como los talleres de

escritura, algunos concursos y programas de publicaciones, quienes han empezado a escribir sus historias. Estamos lejos de la literatura indigenista producida en las décadas treinta y cuarenta, cuando narradores y antropólogos, con desigual fortuna, escribían novelas mediante las cuales intentaban hacerse portavoces de la problemática de los indios. Ahora consideramos literatura indígena tanto la que diversos estudiosos, como intermediarios, escuchan, rescatan y transcriben, como la que los escritores indios producen por medio de la escritura.

Vale la pena recordar, a grandes rasgos, algunos de los factores históricos no tan lejanos que se han conjuntado en esta emergencia de la voz indígena. Dora Pellicer, en su recuento de las políticas oficiales frente a los indios a partir de la Conquista, hace notar que en el siglo XX los gobiernos surgidos del movimiento revolucionario se propusieron integrar de lleno a los grupos indígenas a su proyecto de nación, castellanizándolos (Pellicer, 1991). Pero en la década de los cuarenta se adoptó una segunda estrategia estatal para integrar al indio a la sociedad mestiza: la educación bilingüe. Se trataba de una orientación de nuevo encaminada a castellanizar a la población india, pero en forma supuestamente más humanizada que la anterior. Sin embargo, a esta política del lenguaje no le interesaba “hacer de la escritura en lenguas nativas un instrumento de comunicación social y de expresión creativa” (46); de manera que los indígenas seguían sin adquirir la posibilidad de escribir en sus respectivas lenguas. De acuerdo con la investigadora, al margen de las acciones indigenistas gestadas al exterior de los grupos étnicos y en respuesta a la política oficial del lenguaje, las comunidades indígenas han ido forjando su expresión propia: la escritura de sus lenguas. En este proceso han colaborado algunos lingüistas y antropólogos. Para Pellicer, si bien la expresión oral y la escrita difieren en el nivel del código y en su transmisión, por lo que hace a los contenidos culturales ambas expresiones se alimentan de una misma filosofía social ética y estética; de ahí que la oralidad no tenga que ser desplazada por la escritura.

En el momento presente, como consecuencia de “los movimientos de resistencia, autodesarrollo y toma de conciencia de los indios, de su condición étnica subalterna” —en palabras de Juan Gregorio Regino (1991: 119)—, la política estatal favorece la creatividad de los grupos

indígenas a través de los mencionados espacios culturales: talleres, certámenes y oportunidades de publicación.

La multiplicación de expresiones literarias en diversas lenguas nativas —Pellicer menciona la existencia de más de sesenta (1991: 42)—, correspondientes a grupos minoritarios, plantea a los estudiosos problemas teóricos que tienen que ver con el papel de la oralidad y la tradición, con el surgimiento y la redefinición de géneros distintos a los occidentales y con las condiciones de producción y las posibilidades de recepción.

Uno de los intelectuales mexicanos contemporáneos que han estado más vinculados tanto a las luchas reivindicatorias de los indígenas, como a su producción cultural, es Carlos Montemayor, poeta, narrador, traductor y ensayista. Coordinador de varias discusiones sobre las culturas indias y autor de algunos textos sobre el tema, publica ahora una reflexión en torno al relato: *Arte y trama en el cuento indígena*.

En la introducción explica Montemayor que el libro es parte de una investigación más amplia sobre las formas literarias tradicionales y la literatura actual en varias lenguas indígenas, labor fundamentada en la certeza de que “las culturas indígenas de México permanecen vivas entre otras causas por el soporte esencial del idioma, por la función que desempeña en la ritualización de la vida civil, agrícola y religiosa” (7). La investigación se ha apoyado en tres premisas. La primera es que en un contexto de resistencia cultural, las lenguas indígenas suponen un uso específico, que es en sí mismo de *composición*, que se diferencia del uso coloquial en la misma medida en que en cualquier idioma se distingue la composición artística de la expresión común. Para el autor, este *arte de la lengua* es el indispensable punto de partida para entender el fenómeno de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy.

La segunda premisa es que sólo desde el *arte de la lengua* puede explicarse el complejo proceso idiomático y cultural conocido como “tradición oral”. La tradición oral se concibe como “cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos” (7). Para Montemayor, “el concepto de ‘tradición oral’ no parece distinguir suficientemente las fronteras entre *arte de la lengua* (escrita o no) y *comunicación oral*” (7).

La tercera premisa es que “la tradición oral, entendida como arte de composición, transmite y refleja no solamente los cambios que las culturas indígenas han experimentado durante la Colonia y el México independiente, sino la persistencia del mundo religioso y artístico prehispánico” (8). De ahí que uno de los objetivos de este libro, sugerido ya en el título, sea “proponer un método práctico para analizar el arte de composición de las formas literarias tradicionales” en algunas lenguas del país (8).

Montemayor recuerda que las unidades mínimas de composición en la cultura occidental, como el verso y el ritmo, han sido abiertas, dinámicas y cambiantes, y a ellas han recurrido los poetas de muchos milenios en sus bien diferenciadas construcciones. A su vez, las lenguas indígenas poseen elementos que no existen en las europeas: “la desigual duración silábica, vocales rearticuladas con cierre glotal y alturas tonales” (9). Las formas literarias indígenas poseen valores formales dentro de la oralidad; lo literario no debe referirse en este caso a su sentido etimológico de escritura, sino a valores o usos formales de la lengua.

El autor reconoce los avances de distintos especialistas europeos en las tareas de análisis y acopio de relatos populares y el carácter internacional de tales avances. En su opinión, no hacen falta nuevas clasificaciones para ordenar o analizar aquellos cuentos populares de tradición indoeuropea que han sido incorporados a las lenguas indígenas de México, porque en el campo indoeuropeo ya se cuenta con una amplia categorización y estudios sistemáticos de fondo. Lo que se requiere son “criterios de clasificación que nos ayuden a distinguir los sustratos o fuentes culturales diversas en los cuentos populares indígenas” (11). Es preciso un método que conciba los cuentos de tradición oral como objetos verbales analizables desde una perspectiva comparativa o formal, para así poder clasificarlos, identificarlos y describirlos. A Montemayor le interesa analizar los cuentos populares “en cuanto composiciones de un arte de la lengua que se conecta con fuentes culturales distintas: europeas, africanas y prehispánicas” (11), para entender su valor formal y persistencia durante siglos y milenios. Así, indaga en la composición el arte combinatorio de estos relatos, arte sin el cual sería imposible su transmisión a lo largo de generaciones.

Uno de los supuestos fundamentales de este acercamiento a la narrativa tradicional es la insistencia en la composición o elementos compositivos o rasgos formales que le confieren su calidad literaria o artística; afirma el autor: “la tradición oral no es equivalente a una conversación subjetiva sobre el pasado, ni a recordar lo que fuere en la forma que fuere” (13). El estudioso implica una búsqueda de elementos formales, o rigor formal, de alguna manera comparable con la literariedad o literariedad de que hablaban los formalistas rusos. Desde esta óptica, la diferenciación entre *oralidad* y *escritura* no es, para él, sino una “antinomía poco útil” (13). De acuerdo con su perspectiva, “no todo en la tradición oral tiene que ser siempre oral” (16); para sustentar esta afirmación explica procesos que sin duda acontecen; por ejemplo, un cuento puede convertirse en una obra literaria y extenderse en su forma escrita por países y continentes y luego regresar a la oralidad, habiéndose olvidado su etapa escrita. O bien, un cuento puede introducirse en la oralidad y desprenderse de su origen escrito. En el caso de las lenguas indígenas de México, la tradición oral procede de al menos dos tipos de fuentes orales y escritas: las que llegan de Europa y África con la Conquista y las que se mantienen desde las civilizaciones prehispánicas.

Montemayor reitera el hecho indiscutible de que los relatos no se cuentan siempre de la misma manera; en el *performance* hay unas narraciones mejores que otras. Basado en experiencias con diversas comunidades indígenas, asevera que los oyentes suelen percibir la presencia o la ausencia de los rasgos formales que confieren el valor artístico a un relato. Puesto que estos oyentes no poseen una clara demarcación entre lo que es un cuento literario y la información que transmite, a los rasgos compositivos les dan el nombre de “información”, algo que un buen narrador debe “conocer”; esto es, desde el punto de vista del conocimiento tradicional, información religiosa, cosmogónica, médica o histórica. Cuando en el acto narrativo “los relatos, discursos, sermones o cantos” carecen de tales rasgos, son considerados incompletos por el auditorio; por tanto “requieren una restauración a nivel léxico y discursivo” (13). El autor cita a varios narradores indígenas que concuerdan con esta propuesta y han reescrito relatos, y reflexiona al respecto:

Así adquirieron más sentido preguntas como ¿qué es realmente un cuento?, o ¿qué debemos entender por cuento conservado por transmisión oral? ¿Es el recuerdo ocasional que tiene una persona de un relato que escribió alguna vez? A diferencia del rezo sacerdotal, del conjuro o del discurso ceremonial, ¿no requiere saberse completo?, o incluso, ¿qué es saberlo completo? (15-16)

Puesto que no considero la distinción entre oralidad y escritura como una antinomia poco útil, ante la presente propuesta las interrogantes se multiplican. El autor habla frecuentemente de los relatos “tradicionales”; sólo en contadas ocasiones emplea el término “populares”, si bien parece usar indistintamente ambos términos. Creo que habría que estudiar si los relatos “restaurados” al momento de la escritura continúan siendo tradicionales o populares.

No se pueden generalizar las diversas situaciones de transcripción de relatos orales. Por ejemplo, cuando la transcripción es realizada por un agente externo a la comunidad, antropólogo, literato o lo que fuere, a veces mediante el uso de moderna tecnología, me parece inadmisibles la corrección de los relatos para “mejorarlos”. Precisamente el encanto, el valor literario de un relato tiene que ver en tal caso con los olvidos, las vacilaciones, reiteraciones y cambios que en un momento específico, irrepitible, lleva a cabo el narrador oral. Aquí, el escribano debe limitar su papel a la reproducción fiel de lo escuchado que, por supuesto, conserva su carácter popular. Pienso en el sentido en que el estudioso Jorge Camarena recapitula la definición de cuento popular o folclórico o de tradición oral: “una obra en prosa, de creación colectiva, que narra sucesos ficticios y que vive en la tradición oral variando continuamente” (Camarena, 1995: 31).

Una situación distinta es aquella en la cual el transcriptor es un miembro de la comunidad, que conoce distintas versiones de un relato y se propone asentar una muy bien acabada, muy completa, como los escritores mencionados por Montemayor, para quien esta forma de ordenar y preservar la tradición oral es comparable al modo en que, por ejemplo, el Evangelio de san Lucas ordena la tradición oral de las primeras generaciones de cristianos. Sin embargo, cabe preguntarse si el relato resultante, a cargo de un narrador indígena consciente de las implica-

ciones de la fijación escritural, no pierde su calidad popular o tradicional para entrar de lleno en la categoría de relato de autor, tal vez con algunos rasgos popularizantes. En muchos casos, estos relatos reconstruidos van firmados, ratificando el paso del anonimato a la autoría individual, con la carga de apropiación y responsabilidad que, según Michel Foucault (1985) conlleva la autoría individual.

Montemayor revisa la conceptualización y terminología empleadas por distintos estudiosos, para rescatar lo que pudiera ser aplicable en la clasificación de los relatos indígenas. Advierte de los riesgos que supone una adopción mecánica de categorizaciones eurocéntricas, basadas en la premisa de que todos los pueblos atraviesan por los mismos estadios de evolución y se desarrollan en la misma dirección que la civilización occidental; tales categorizaciones asumen que “mientras más lejana esté una cultura del paradigma europeo, más primitiva será” (19).

Para clasificar y analizar el abundante acervo de narraciones en numerosas lenguas indígenas con que contamos en la actualidad, el autor propone dos criterios fundamentales. Uno: los varios mecanismos, o bien datos cuantificables, que operan en el relato; por ejemplo el *tipo*, como se ha trabajado en los relatos indoeuropeos; y luego la naturaleza diversa de la *tipología* misma (*novella*, leyenda regional, etc.); el segundo criterio es el *carácter informativo* o funcional de los *motivos* del relato: el motivo del personaje, el objetual, el episódico, etcétera.

Atendiendo a los criterios mencionados, el estudioso propone una clasificación de los cuentos indígenas en nueve apartados no excluyentes entre sí: cuentos cosmogónicos, de entidades invisibles, de prodigios, de fundaciones, sobre la naturaleza original de animales y plantas, de transformación y hechicería, de animales, de adaptaciones de temas bíblicos y cristianos, de temas europeos (27). A excepción de las tres últimas categorías, esta clasificación destaca el tipo de información cultural no europea que se mantiene en la tradición oral de las lenguas de México.

Los relatos resumidos o fragmentarios presentados por el autor para ejemplificar cada categoría constituyen un conjunto fascinante y que, en efecto, permite atisbar la riqueza del universo narrativo indígena contemporáneo. No obstante, surgen dudas. Si bien se apunta la fuente de cada relato, se les trata indistintamente, ya sea que hayan sido reco-

pilados —no se sabe si corregidos— por investigadores, ya que fueran escritos por narradores indígenas o incluso que se deban a la pluma de autores tan reconocidos como Andrés Henestrosa. Esta indiferenciación deja, a mi ver, muchas zonas oscuras acerca de hasta qué punto se pueden considerar tradicionales. No se toca tampoco un problema fundamental, el de las traducciones. Habría que ver en cada caso quién ha llevado a cabo la traducción; es decir, si en el proceso del paso de una lengua indígena al español no se le han imprimido al relato características propias de la cultura occidental.

En otro libro, *Encuentros en Oaxaca*, Montemayor transcribe algunas pláticas con escritores indígenas bilingües acerca de las implicaciones de escribir en español o en sus respectivas lenguas. Así, por ejemplo, le comenta a una poetisa: “ayer dijiste que en ocasiones piensas primero tus poemas con las palabras en mixe y luego las escribes en español, ¿verdad?” (Montemayor, 1995: 80). El autor discute con los escritores acerca de la palabra adecuada, o las dificultades de la traducción, de manera que se advierte que el resultado final, el texto vertido al español, lleva la huella del autor o de algún otro promotor cultural. Pero en *Arte y trama en el cuento indígena* el tema, reitero, es pasado por alto.

Vinculada a la traducción, está la problemática de la recepción, que tampoco se aborda en *Arte y trama*. Cada una de las literaturas escritas en lengua indígena parece estar destinada a ser escuchada o leída, cuando esto es posible, sólo por una pequeña comunidad. Incluso miembros de la misma etnia no necesariamente comparten la lengua. Por ejemplo, en *Encuentros en Oaxaca* dice una escritora: “pero es que no todos los pueblos mixes hablan igual”; y luego explica: “Por eso, cuando se encuentran mixes de distintos pueblos mejor hablan en español” (Montemayor, 1995: 77). En su comentario a éste y otros libros de Montemayor, señala Christopher Dominguez Michael la paradoja de que los escritores indígenas reconozcan la necesidad del español como *lingua franca* (Dominguez Michael, 1996: 44). Tal vez los poemas y relatos indígenas siempre tengan que circular en versiones bilingües, como ocurre con algunas obras chicanas. Se trata de un problema abierto.

Si, como dice Roger Chartier, “la cultura popular es una categoría académica” (1995: 121), es claro que hay mucho que investigar y redefinir para acercarnos a la emergente literatura indígena contemporánea mexi-

cana, para comprender sus rasgos populares y tradicionales. *Arte y trama en el cuento indígena* es un paso importante en este proceso.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Bibliografía citada

- CAMARENA, Jorge, 1995. "El cuento popular". *Anthropos* 166-167 (mayo-agosto): 30-33.
- CHARTIER, Roger, 1995. "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico". En *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* (1984). Trad. Ana García Bergua. México: Instituto Mora, 121-138.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1996. "¿Lengua nonata o lengua muerta? Literatura indígena actual". *Vuelta* 232 (marzo): 43-47.
- FOUCAULT, Michel, 1985. *¿Qué es un autor?* (1969). Trad. Corina Iturbe. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- FLORESCANO, Enrique, 1999. *Memoria indígena*. México: Taurus.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1995. *Encuentros en Oaxaca*. México: Aldus.
- _____, coord., 1991. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PELLICER, Dora, 1991. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica". En Montemayor, coord., 1991, 15-53.
- REGINO, Juan Gregorio, 1991. "Escritores en lenguas indígenas". En Montemayor, coord. 1991, 119-137.