

Colonialidad: observaciones sobre la construcción de discursos*

Coloniality: Observations on the Construction of Discourses

Ana Pizarro

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile
ana.pizarro@usach.cl

La colonia generó un ámbito estamental de los imaginarios. Así surgieron los sistemas ilustrado, popular (rural y urbano), indígena y, luego, mediático. El "orden del discurso" fue occidental, pero las culturas heredadas de procesos de colonización generaron flujos que tensionan las relaciones internas y entre las culturas en juego. Discursos contemporáneos muestran, por una parte, un flujo que conduce lo popular hacia el sistema ilustrado. Por otra, una pluralidad de cruces que nos lleva a proponer una perspectiva en amplitud, rizomática, cercana a la de la criollización de Édouard Glissant.

Palabras clave: Colonialidad del discurso, literatura latinoamericana, flujos culturales.

The colonial relationship generated a stratified sphere of the imaginaries. Thus arose illustrated, popular (rural and urban), indigenous and, then, media literary systems. The "order of discourse" was Western, but cultures that inherited colonization processes generated flows that put into tension the internal relations between the cultures involved. Contemporary discourses show, on the one hand, a flow that leads the popular to the illustrated system. Furthermore, they show a plurality of junctions that leads us to propose a perspective on amplitude, rhizomatic, close to the creolization conceived by Édouard Glissant.

Keywords: Coloniality of Discourse, Latin American Literature, Cultural Flows.

Recibido: 2 de mayo de 2013

Aceptado: 16 de julio de 2013

* Artículo redactado en el marco del proyecto Fondecyt Chile N° 1101018 año 2010. Investigadora responsable: Ana Pizarro. Debo un especial agradecimiento a mi co-investigadora, Carolina Benavente, cuyas acertadas observaciones han discutido y ayudado a la formulación de mi propuesta. Agradezco el apoyo de Dicyt, Universidad de Santiago de Chile.

Colonialidad en el discurso en América Latina y el Caribe

En la presente reflexión haré un ejercicio comparativo con el objeto de acercarnos a algunas dinámicas posibles de observar en literaturas propias de lo que Aníbal Quijano ha llamado la "colonialidad del poder", es decir, la huella estructural que es herencia del período colonial y que, en este caso, condiciona una configuración específica del discurso. En ese cometido, observaré, primeramente, textos de algunos autores en lo que me parece una línea importante de la literatura ilustrada actual de América Latina y el Caribe, caracterizada por la presencia de lo popular. Ello para poder llegar, en segundo lugar y a través de los movimientos de relación entre los sistemas literarios, a lo que me interesa discutir y proponer sobre los mecanismos de construcción del discurso en los espacios de historia colonial.

Voy a referirme al discurso en la concepción foucaultiana, por eso hablo de "construcción". En efecto, hablaré de un discurso cuya forma es dinámica, una argamasa que se modifica, se fundamenta, se fragiliza, está atravesada por voluntades diversas, por diferentes instancias del deseo, por la verdad y la voluntad de verdad, con sus procedimientos internos, sus principios de clasificación, ordenamiento, distribución, desfases rituales y, por tanto, exclusiones, sus formas de adecuación social. El discurso con una dinámica interna, como lo señalaba Michel Foucault en su clásica conferencia de ingreso al Collège de France en 1970. El discurso, también, como espacio de lucha y objeto en disputa:

El discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que –esto la historia no cesa de enseñarnoslo– el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault 6).

Pues el discurso es también objeto de control desde el exterior mediante la imposición de un orden:

No se trata esta vez de dominar los poderes que conllevan (los discursos), ni de conjurar los azares de su aparición; se trata de determinar las condiciones de su utilización, de imponer a los individuos que los dicen un cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ellos, a todo el mundo. Enrarecimiento, esta vez, de los sujetos que hablan; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo (Foucault 22-23).

Este orden excluyente impuesto desde el exterior conduce el discurso a un movimiento interno, a reconstruirse, a remodelarse. Por ello, puede considerarse como entidad en movimiento que reacciona, incorpora, se construye. Tanto más cuanto que está situado en espacios de historia colonial.

Sabemos qué es la colonia como instancia de dominación de un territorio sobre otro, tal como ha sido desarrollado por los trabajos de Immanuel Wallerstein y, en especial, de Aníbal Quijano para América Latina. La colonialidad, pensada por este último autor, no es lo mismo, pues es la prolongación de las formas de poder más allá de la independencia formal. Es la estructura de poder, cuyo centro se ha localizado en el centro norte de Europa luego de una sistemática historia de formación del eurocentrismo que lo prolonga en el nuevo patrón de poder mundial; prolongación que alcanza a todos los niveles de la vida social, incluyendo la intersubjetividad:

Todo ese accidentado proceso implicó a largo plazo una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma (Quijano 127).

En este proceso, como sabemos, el tiempo histórico del capitalismo europeo naciente, que había asentado en su historia formas específicas del discurso escrito, se impuso sobre las formas indígenas fundamentalmente orales. Se originó allí un campo de conflicto, tensionado por la hegemonía de la forma europea escrita y la subalternidad de la expresión indígena, debido al nuevo orden social que se instala. Como sabemos, los discursos indígenas han seguido existiendo como tales en áreas de sobrevivencia que han permitido su continuidad hasta hoy, eminentemente en el ámbito popular, y algo similar ha ocurrido con otras formas culturales subalternizadas, asociadas al mundo afroamericano objeto de la esclavización. En este caso, la persistencia, aunque tenaz, fue menor por las condiciones históricas del trasplante, que dejaba en su lugar de origen la memoria histórica situada, como es el caso en las culturas orales, en los ancianos. Las oralidades "afro" subsistentes y las aquí generadas también irían a constituir parte de lo popular como ámbito de subalternidad.

Ahora bien, en ese campo de tensiones, evidentemente, la letra y la "ciudad letrada" impusieron su orden discursivo a nivel continental, pero el espacio hegemónico por ellos delimitado fue y es siempre subvertido por las formas de las lenguas y el pensamiento de los subalternos, como ha sido estudiado por Martin Lienhard en el mundo quechua y Serge Gruzinski en el caso del arte mesoamericano. Una disposición similar puede ser hallada entre los criollos blancos y negros desde el período de conquista hasta la actualidad. Apreciable por medio de los textos literarios, esta disposición antihegemónica ha ido constituyendo el propio texto ilustrado continental en su particularidad. Sin embargo, ella se erige desde una complejidad mayor que la sugerida por las interpretaciones "matriciales" de la cultura latinoamericana, es decir, aquellas que hacen remontar nuestras culturas a las matrices indígena, europea y africana y sus combinaciones. Por un lado, porque estas culturas exhiben una pluralidad mayor que la pensada en términos de diada y en desarrollo lineal. Pluralidad asociada a una multiplicidad y multidireccionalidad de flujos culturales que, por cierto, se acrecientan en la actualidad, manifestándose en sus cruces e hibridaciones. Por otro lado, porque hoy es evidente que esta pluralidad no viene determinada por la

pertenencia “étnica”, sino asimismo por otros horizontes de identificación cultural que se abren, se visibilizan y se vuelven operantes. Identidades y procesos subalternos tienden a reforzar la direccionalidad de nuestra literatura en su sentido antihegemónico y anticolonial, complejizando las operaciones en un perfil de un carácter variado sobre el que nos detendremos.

De allí que, al hablar de literatura y especialmente de literatura latinoamericana, sea necesario considerarla desde un espesor constitutivo que trasciende y altera el carácter ilustrado que se le suele atribuir. Tal como lo he planteado en publicaciones anteriores, considero el conjunto de sistemas literarios que conforman los discursos estéticos de la palabra: el ilustrado, el popular (rural y urbano) y el indígena (Pizarro *La literatura; Hacia una historia; América Latina*); sumándose a e interviniendo en ellos un sistema popular mediático que exige otras miradas. Cada uno tiene su emisor, su público receptor, sus intermediarios y participa de una estética propia, en la que los tres están inmersos. Es decir, cada sistema posee una estética singular. Estos sistemas están superpuestos: se producen discursos estéticos tanto en la literatura ilustrada (escrita, impresa y en lenguas metropolitanas) como en la popular (oral y escrita, publicada en forma artesanal en general; a veces musicalizada) y en las literaturas indígenas, en general orales, actualmente en proceso ingente de publicación por los mismos emisores (la creación en este caso es mucho más social que individual). Esta pluralidad de sistemas tiene que ver con la formación histórica de nuestra literatura, con su condición de discurso surgido en condiciones de colonización, con la fragmentación sociocultural que ella impone.

Pero asimismo, en segundo término, estos sistemas interactúan entre sí desde diferentes lugares de enunciación, relacionados con distintas experiencias de la colonialidad, así como con posicionamientos diferenciados. El discurso, entendido como “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”, deja el rastro de estas batallas en sus asedios a la escritura. En tal sentido, pese a poder diferenciarse los sistemas que organizan nuestras literaturas, cabe asumir ante ellos perspectivas más complejas y abarcadoras, abiertas a reconocer tanto sus interacciones recíprocas como las alteridades y las diferencias emergentes que también les son constitutivas. Es decir, cabe trascender visiones netamente étnicas o basadas en la estratificación social de manera de integrar los flujos y las interacciones culturales en nuevas perspectivas de globalización, modernización y mediatización. Aunque importa, ciertamente, no dejar de preguntarse de qué manera tales flujos, interacciones y procesos se articulan a las configuraciones gruesas que particularizan y orientan nuestra literatura continental en su colonialidad constitutiva.

Tres escritores

Antes de retomar las consideraciones precedentes, las ilustraré abordando la obra de tres escritores que hoy ya han mostrado una continuidad en su producción. Dos de ellos son del Caribe, hispanohablante y anglófono, es decir, del norte de América del Sur, en donde la pluralidad es muy patente; y un tercero es de Chile, en el sur del continente, que se ha presentado o, por lo menos, así se ha querido ver, como espacio con un tono más homogéneo.

Estos autores son el chileno Pedro Lemebel, la puertorriqueña Ana Lydia Vega y el jamaquino Linton Kwesi Johnson.

Para comenzar me acerco a un fragmento de Pedro Lemebel, un autor que tiene un gran público, el que es atraído por una escritura bastante sorprendente respecto de lo que se consideraba canónico en los años 1970. Es un autor expresivo del cambio propio de la modernidad tardía. El autor habla, por una parte, desde el sujeto homosexual, para hacernos compartir seductoramente en sus rasgos de ternura y humanidad este universo, y, por otra, desde el sujeto homosexual de sectores populares y mestizos. Cuáles son las diferencias y por qué, cuáles los mecanismos, las estrategias de Lemebel al construir su enunciación. Escuchemos primeramente su voz, que aquí toma forma de crónica, como en buena parte de su producción literaria. El tema tiene que ver con un fenómeno social de entre siglos y que se cierne sobre todo sobre la comunidad homosexual: la enfermedad del sida (AIDS). Voy a traducir los términos populares con su carga de desvaloración e ironía una terminología académica porque me interesa especialmente su destaque. Dice así:

En el ghetto homosexual siempre se sabe quién es VIH positivo, los rumores corren rápido, las carteras que se abren de improviso, los papeles y remedios tirados por el suelo. Y no falta la intrusa que ayuda a recoger preguntando: ¿Y ese certificado médico y pastillas? ¿Y estas jeringas niña? No me digas que eres adicta.

En estos lugares, donde anida fugaz la juerga coliza [homosexual]: organizaciones para la prevención, movimientos políticos reivindicativos, eventos culturales, desfiles de modas, peluquerías y discoteques, nunca falta la indirecta, la talla [el chiste], el conchazo [el chiste violento] que vocea alaraco [con voz exagerada] la palidez repentina de la amiga que viene entrando. ¡Te queda regio el sarcoma linda! Así, los enfermos se confunden con los sanos, y el estigma sidático pasa por una cotidianeidad de club, por una familiaridad compinche [amistosa] que frivoliza el drama. Y esta forma de enfrentar la epidemia, pareciera ser el mejor antídoto para la depresión y la soledad, que en última instancia es lo que termina por destruir al infectado (Lemebel 69).

Varios elementos tienen en este enunciado que ver con la nueva posición del sujeto que escribe y su modo de construir la enunciación. El ejercicio retórico apunta a la seducción, él habla desde una situación de enunciación performática que, desde luego, tiene mucho de kitsch y está permanentemente llevando esta situación al límite. En el autor, el ejercicio performático comenzó durante la dictadura chilena, en los años 80, cuando, junto con el escritor y artista Francisco Casas, Lemebel constituyó un colectivo de arte llamado Las Yeguas del Apocalipsis. Ellos se manifestaban en lugares públicos con algún gesto disruptivo. Chile es un país muy conservador, de modo que el efecto era fuerte. Pero para el público de tiempos de la dictadura –público

calladamente crítico-, esta actitud rupturista, que aparecía en lo fundamental en la dimensión del género, iba mucho más allá, y producía luego del primer impacto un efecto políticamente liberador. A partir de los años 90, con la democratización política incipiente, Lemebel comenzó a publicar crónicas, luego recopilaciones y una narrativa que ha tenido mucho éxito de crítica y de ventas.

El manotazo de felino acorralado que articula su escritura da paso al enfrentamiento con desfachatez, al giro irónico, al golpe con seducción performática, al humor permanente, a menudo negro, que inflexiona su voz. Hay en él mucho más que el posicionamiento de género, hay la respuesta a una agresión del medio chileno, icónico del consumo, del individualismo, del neoliberalismo impuesto a sangre y fuego por la dictadura y nunca más cuestionado por el *establishment*. En un agudo análisis, apunta el crítico Leonidas Morales lo siguiente:

La respuesta de Lemebel a semejante agresión es concebir y poner en práctica estrategias discursivas destinadas a instalar una verdad que desmienta la legitimidad del orden de las cosas (el del presente y su cotidianeidad) regido, desde la mediación del subdesarrollo y la historia específica chilena, por el paradigma de la globalización, y saque a la luz lo que no dice, esconde o manipula. Lo cual, en Lemebel, supone hacerse cargo de aquellas zonas del espacio social y cultural del presente oscurecidas o silenciadas por el poder (Morales 222-235).

Una estrategia central con la que se hace cargo es, justamente, la incorporación del lenguaje del sector homosexual popular. Por eso "la loca", la "farra marucha", el "conchazo", la "talla"; la estructura del diálogo a modo de cotorreo o chisme, la inflexión enunciativa. Pero así como en este autor el discurso es irreductible a una dimensión étnica, tampoco podría serlo a una dimensión netamente de género. En cualquier caso, lo *queer* se percibe aquí en su funcionamiento acentuado y acorde a la política hibridizante, diversificante, contaminante y antihegemónica de la escritura continental.

Este es un primer caso. La propuesta de Pedro Lemebel tiene que ver, desde la perspectiva en que lo estamos observando y aunque no pareciera a primera vista, con otros tipos de textos, como por ejemplo los de Ana Lydia Vega (1946). La escritura de esta autora puertorriqueña pertenece a un fenómeno propio del período de la modernidad tardía en América Latina, el del surgimiento masivo de la escritura de mujeres. Esto sucede a partir de los años 1980 en el continente, en México, Centroamérica, Argentina, Chile y sobre todo en el Caribe, en donde emergen voces tan potentes como las de Maryse Condé en la parte francófona o Jamaica Kincaid en la anglófona. Pero la emergencia es vasta, de manera que en ella ya no se apela tanto al género, que evidentemente pesa en temas y estructuras, al igual que en esbozos anteriores, sino a la calidad para su instalación en el espacio canónico de lo literario. Ana Lydia Vega forma parte de estas nuevas voces. Quiero observar un texto bastante conocido de ella, con algunos elementos que interesa destacar desde la perspectiva de pluralidad que estoy sosteniendo.

El fragmento pertenece al cuento titulado "Pollito chicken". Relata la historia de una puertorriqueña, Susana Bermúdez, y su retorno después de diez años a Puerto Rico desde los Estados Unidos. El cuento comienza así:

I really had a wonderful time, dijo Suzie Bermúdez a su jefe tan pronto puso un spike-heel en la oficina. San Juan is wonderful, corroboró el jefe con benévola inflexión, reprimiendo ferozmente el deseo de añadir: I wonder why you Spiks don't stay home and enjoy it.

Todo lo cual nos pone en el aprieto de contarles el surprise return de Suzie Bermúdez a su native land tras diez años de luchas incesantes (Vega 73).

En tono paródico, la puertorriqueña en pocas líneas deja en evidencia varias dimensiones que exponen la situación del sujeto de la enunciación: la exposición de una condición anómala. Por una parte, a través del lenguaje, pues el *spanGLISH* nos sitúa en un espacio sorprendente, un espacio de entrelugar lingüístico que es también cultural y que es susceptible de generar una estética propia (Sommer), peculiar de la vida cotidiana de una parte de su país. Ello significa al mismo tiempo una ruptura y un desafío. El crítico Aníbal González inserta a Ana Lydia dentro de una tradición literaria caribeña, que pasa por Aimé Césaire, sobre quien ella trabaja también, o Luis Palés Matos, dentro de un intento de poner en evidencia la pluralidad cultural del área:

Como muchos actuales escritores y escritoras puertorriqueñas, Vega considera que Puerto Rico es antes que nada una nación caribeña, luego una nación hispanoamericana, y solo accidental y temporariamente una posesión norteamericana. Tratar de definir la identidad puertorriqueña en función de una más amplia identidad cultural caribeña, sin embargo, implica confrontarse con un problema que ha ocupado la inteligencia y la imaginación de prácticamente todos los grandes escritores caribeños, desde Cuba hasta Trinidad, desde hace por lo menos un siglo: se trata de la cuestión de la unidad o multiplicidad de la región caribeña. En efecto, la propia identidad cultural del Caribe, así como su integridad regional, están en tela de juicio y suscitan hondos problemas de epistemología sociológica (González 290).

Por otra parte, en el cuento a que nos referimos, este despliegue idiomático se construye en tono humorístico. La aventura sexual con que culmina el relato se corona con el grito de Susie "Viva Puerto Rico Libre", con un desparpajo que sugiere formas de lectura culturales, lingüísticas o fuertemente políticas. Estamos lejos del tono serio e incluso solemne de escritos anteriores en la literatura latinoamericana de los años sesenta y su tipo de reivindicación política. Aquí es el humor el que interpela, la lectura de la historia en clave femenina, en donde la *petit histoire* es también la *grand histoire*; en donde la intimidad de lo privado es también una forma de lo público, de lo político, y no hay dilema en ponerlo en evidencia. Hay en este

despliegue una afirmación de orden femenino y feminista: el derecho de contar a su país desde otro lugar. Es decir, hay también aquí una afirmación y una postura sobre la escritura de la historia. En el gran debate que se ha suscitado a lo largo del siglo XX sobre este tema, Vega propone una lectura desde la subalternidad, esto es, la clase media baja y los sectores populares, la mujer, la latina.

Ana Lydia Vega, como Lemebel, escribe crónica, género que parece quedar cómodo a los trazos escritores actuales y que da cuenta de un interés testimonial en relación con el presente. Pero también cuento y otras formas narrativas en que estos se ponen en movimiento para construir un lenguaje propio, así como un modo diferente de encarar la denuncia política y de género, con complejidad, humor y sátira. El giro del lenguaje apunta también, como decíamos, a la performatividad como estrategia de intervención en la situación de enunciación.

Ahora, en tercer lugar, observo una expresión poética propia del Caribe anglófono que actualmente tiene un desarrollo significativo. Se trata de la poesía *dub*. Sabemos lo que es el movimiento rastafari en Jamaica y su expresión musical en el reggae. La poesía *dub* tiene directa relación con él. Es un movimiento poético importante que recoge los problemas sociales del mundo popular y de la injusticia en general. Como señala el crítico Arnaldo Valero sintetizando la cuestión, "en su búsqueda estética, la calle adquiere una relevancia primordial, pues la poesía *dub* ha comunicado todo el resentimiento que desemboca en el disturbio" (37).

Emparentada con el reggae y surgiendo del mundo negro, se trata de una poesía que guarda dimensiones de la ritualidad propia de esta cultura. Toma la historia y el presente de la situación del racismo y el prejuicio y lo canta, lo grita o lo recita. Como en los casos anteriores, su presencia es performática. Es necesario escucharlo, pero tomaremos como ejemplo un texto de uno de sus autores clásicos, Linton Kwesi Johnson, cuyas lecturas y representaciones se han hecho incluso en el teatro Olympia de París, es decir, con un público masivo. La recepción de este tipo de poesía es amplia y representa una parte importante de la cultura de Jamaica. En ese sentido, no podemos situarla en el campo de lo "contracultural", que sería una expresión eurocéntrica, sino que se trata de una manifestación de lo cultural propia de la periferia. Si nos guiamos por esa noción, toda nuestra cultura es contracultural. Poesía, música y rebeldía toman aquí el espacio de una sola emisión, que es al mismo tiempo una expresión de la voz de la calle, como puede apreciarse en "Inglan is a bitch":

w'en mi jus' come to Landantoun
mi use to work pan di andahgroun
but workin' pan di andahgroun
y'u don't get fi know your way around

Inglan is a bitch
dere's no escapin it
Inglan is a bitch
dere's no runnin' whey fram it

mi get a lickle jab in a bih 'otell
 an' awftah a while, mi wozdoin' quite well
 demstaat mi aaf as a dish-washah
 but w'en mi tek a stack, mi nohtun clack-watchah

Inglan is a bitch
 dere's no escapin it
 Inglan is a bitch
 no baddah try fi hide fram it (...)

(Johnson 39)

Como vemos, el texto está escrito en *pidgin*, el lenguaje popular de las Antillas anglófonas. Para quien lo escucha y lo ve, ya que es performática su lectura, es rítmico, musical en clave de reggae jamaicano –y similar asimismo al rap norteamericano que está influenciado por el primero–, en donde el estribillo “Inglan is a bitch” va marcando, en distintos tonos, las pausas musicales. Surgido desde el mundo afroamericano, el reggae expresa a los sectores más marginales del Caribe anglófono, pero ha llegado a incorporarse a grandes mayorías a nivel internacional.

Los rastafaris han sobreimpuesto al criollo jamaicano una terminología propia, que ha enriquecido el habla cotidiana. Hay originalidad y también irreverencia con respecto al idioma estandarizado. Tienen esos vocablos y frases idiomáticas la particularidad de no circunscribirse al conglomerado de la comunidad rasta, ni se trata de un lenguaje litúrgico, como sucede con religiones o hermandades africanas en el Nuevo Mundo. Por tanto, si el rasta está gestando y fijando día a día una modalidad que difiere del criollo jamaicano, esta creatividad puede ser asimilada, y lo ha sido, por buena parte de la poesía (Rodríguez 550-551).

Antonio Benítez Rojo ha revisado la cultura del Caribe desde una perspectiva contemporánea y pone en evidencia el carácter ritual y colectivo de su experiencia estética. Es por eso que la música tiene tanto desarrollo en una sociedad en donde el ritmo no necesariamente musical, sino general, constituye un eje emblemático. En ese marco se desarrolla desde los años sesenta y setenta la poesía *dub*, cuya presencia se recita, se declama en el ritmo de reggae o en general de la música electrónica, con una importante influencia en el mundo del hip hop en los Estados Unidos. Dentro de este marco se sitúa la producción de Linton Kwesi Johnson, que vivió a partir del año 1963 en Inglaterra y formó parte del British Black Panther Movement estando aún en el colegio. En ese tono reivindicativo se da su poesía que denuncia el racismo, la discriminación en general, el colonialismo y la xenofobia, ya que pone en el tapete el trato a los inmigrantes caribeños y su condición de explotación en Inglaterra.

Estas voces de la literatura ilustrada de hoy, que hemos tomado para ilustrar nuestros propósitos, nos permiten observar con claridad el trabajo

y los elementos con que parte significativa del discurso literario ilustrado se construye. Estoy tomando textos dentro de una línea expresiva amplia en América Latina, considerada esta, como se ve, no solo como los ámbitos hispanos y lusitanos, sino también como el Caribe en su diversidad. Entender el proceso de la literatura en su espesor y en sus formas de construcción observando movimientos, tropismos internos al juego de los sistemas literarios en la literatura actual, su configuración en relación con otras literaturas, con otros contextos, es una vía para el conocimiento de los mecanismos de elaboración del discurso.

Repensar la configuración

La configuración de los sistemas literarios a que hemos hecho mención más arriba permite observar actualmente, porque es evidente que hay conexiones entre ellos, por una parte cuál es la relación de circulación e interacción de los discursos internamente y, por otra parte, la forma en que los flujos culturales en relación de exterioridad se insertan y funcionan en la construcción histórica del discurso latinoamericano y caribeño. Es decir, cuál es la direccionalidad y la configuración de esta circulación en discursos producto de una historia colonial en la modernidad tardía. En esta circulación, un discurso incorpora elementos de otros sistemas que, en los casos del indígena y el popular, subvierten la estructura discursiva del ilustrado, el sistema más occidental, en función tanto de la diferencia colonial como de una diversidad de sujetos subalternos. El discurso, así, va resignificando elementos y se reorganiza el campo semántico y la estructura de la enunciación.

En los textos apuntados, sus presencias son además las de voces performativas: la palabra se acompaña de gestualidad y representación, con lo que reafirma la originaria condición oral, pero al mismo tiempo su pertenencia a la actual forma de modernidad y la importancia del espacio visual y de una ética de la acción. Pero lo más articulador en los tres casos que hemos observado es que se trata de sujetos de la enunciación que se hacen cargo de la lengua y el gesto del mundo popular, ahora no solo en términos de contenido, sino en la elaboración de una enunciación compleja y sofisticada, que expresa en sí misma una interpelación y que no precisa del lenguaje político panfletario, sino que elabora creativamente un discurso estético de alerta al incorporar diferentes horizontes identitarios ligados a "minorías" culturales.

Existen distintos modos de circulación interna entre los sistemas literarios dependiendo del área cultural de América Latina en el que se ubiquen: unos son más cerrados, otros directamente abiertos al cambio. Marta Traba en los años setenta había hablado de áreas abiertas y áreas cerradas en la caracterización de nuestras culturas. Las áreas mayormente marcadas por las culturas indígenas son más reticentes al cambio: Darcy Ribeiro habló de "culturas testimonio". Pero aun así los sistemas culturales están siempre en movimiento, experimentan permanentemente la transformación.

La dirección histórica de estos flujos pone en evidencia una incorporación paulatina de lo popular, una subversión a partir de sus contenidos míticos, de visiones de mundo sobre los lenguajes del sistema ilustrado que toma distintos formatos y constituye un movimiento central en la conformación de

aquel. Este proceso se evidencia mayormente en el siglo XX, allí en donde la pluralidad está más definida en América Latina. Allí están los casos clásicos de Juan Rulfo, José María Arguedas o Guimarães Rosa, los autores a que apuntó Ángel Rama. Ellos construyen un discurso a partir de las reelaboraciones que genera un sistema sobre otro. Actualmente, ya en el siglo XXI, en el Caribe, Patrick Chamoiseau o Derek Walcott incorporan lo suyo. El primero con el habla popular del Caribe francófono, el segundo con la voz de los pescadores de las islas anglófonas vaciándose en el torrente del discurso occidental. Cartas de ciudadanía, modos de representar el universo popular e indígena con validez universal. Y puedo apuntar en forma provisional, ya que se trata de un estudio en proceso, que esta tónica de los discursos construidos en espacios de historia colonial se reitera, por lo demás, en otras zonas, como lo ponen en evidencia las escrituras de Ahmadou Kourouma, en Costa de Marfil, Tierno Monénembo, en Guinea, Sony Labou Tansi, en el Congo, o Mia Couto, en Mozambique. En efecto, se aprecian en estos autores movimientos similares del discurso ilustrado, en donde el francés, el inglés y el portugués metropolitanos han adquirido una vida estética diferente.

Lo que observamos, entonces, es un movimiento de espacios culturales en permanente reelaboración, cuyo trazo común es la incorporación de la expresión oral o de los imaginarios del sistema popular en la construcción del discurso ilustrado del continente. Las transformaciones históricas han instalado la modernidad tardía en América Latina y añan las voces que, ubicándose antes en los estrechos márgenes de la sociedad y la cultura, ahora hablan desde una ubicación más central. La existencia de estas operaciones, como señalaba anteriormente, son características del siglo XX, con diverso perfil. Desde el comienzo del siglo con los escritores regionalistas, así como con las vanguardias, el proceso está en marcha con diferentes resultados. Ángel Rama apuntó a los creadores de un lenguaje inmerso en estas operaciones para los años sesenta. Pero hoy los lenguajes tienen perfiles variados y la perspectiva de la pluralidad que los cambios históricos han dado lugar nos hace ver sustratos diferentes.

Pero esta direccionalidad no es el único flujo. Existen, por otra parte, flujos externos de distinto espesor, diferente origen y que se dan en diferentes situaciones de poder, flujos que son apropiados por nuestras culturas en momentos y niveles diferentes, transformando su impulso. Evidentemente, el de origen europeo es el de mayor potencia porque ha sido definido políticamente por la colonización. Es a propósito de este que Rama habló de "transculturaación", como sabemos, siguiendo a Fernando Ortiz. Pero el estudio de otras áreas culturales del continente americano, como el Caribe no hispano y la Amazonía, nos ha permitido percibir situaciones diferentes. Por una parte, porque cuando hablamos de cultura indígena o de origen africano estamos dando la categoría de unidad a una realidad múltiple. No es lo mismo hablar de cultura mapuche que de cultura ona, guaraní, tupinambá o yanomami. Es decir, lo que se considera como elemento único es más bien un universo múltiple. No podemos generalizar como una unicidad "africana" la diversidad cultural, así como lingüística, de los grupos que fueron traídos como esclavos. Su homogeneización se fue dando en los procesos culturales de reelaboración a través del tiempo. Lo mismo sucede con la consideración de las culturas del mundo europeo: no es lo mismo la cultura germana que la ibera o la griega.

Entonces, allí donde advertimos un elemento único europeo o indígena, se trata de un conjunto de elementos. Para ejemplificar esta situación puedo aludir a los estudios clásicos de Samuel Benchimol respecto de la pluralidad en la formación social de la Amazonía sobre todo brasileña que muestra la diversidad de corrientes migratorias, así como su complejidad interna. Este autor apunta una relación de 1884 en donde aparecen 373 tribus, solo en el estado de Amazonas, que hablaban centenas de lenguas y dialectos. Cuando se refiere a la inmigración judía nos habla de la pluralidad cultural:

Resumiendo: os judeus que vieram habitar e viver na Amazónia, a partir de 1810, podem ser clasificados e adjetivados em cinco correntes, como segue:

1. os sefaraditas expulsos de Portugal, Espanha e Marrocos, que falabam espanhol, português e hakitia;
2. os forasteiros nativos do Marrocos, que falaban arbia e hakitia;
3. os sefartitas de Alsácia e Lorena, de fala francesa e alemã;
4. os askenazitas da Alemanha, Polônia e dos países da Europa Central, que falabam alemã e ídiche;
5. os foinquinitas do Oriente Médio, que falavam ladino e árabe (Benchimol 313).

En el caso de los escritores que abordé, se aprecia una dinámica complejizada de flujos culturales que conectan lo latinoamericano y lo caribeño con ámbitos metropolitanos como los Estados Unidos e Inglaterra, o con una situación de imposición como es la dictadura chilena. En todos estos casos, la posición de subalternidad sigue impulsando lo popular hacia el sistema erudito. Pero, en segunda instancia, es muy evidente en todos estos discursos literarios que esta posición de subalternidad está articulada a otras, apreciándose la tensión entre la colonialidad y el gesto descolonizador, disruptivo, desde lo popular, que es también, simultáneamente, marginal, homosexual, mujer o migrante. Se genera así una red de sistemas literarios en movimiento con cruces, rupturas, superposiciones, constantes asimilaciones, debido a lo que cabe preguntarnos si las lecturas matriciales solamente resultan aptas hoy para explicarnos el desarrollo de los discursos continentales.

Recordamos notablemente, en este sentido, que Ángel Rama habló de "transculturación", como sabemos, siguiendo a Fernando Ortiz. El trabajo crítico de Rama fue uno de los mayores del siglo XX, por cuanto nos dio las líneas por donde buscar las operaciones intrincadas de una cultura heredera de procesos coloniales, indicándonos cómo mirar el "cañamazo", decía, de nuestra cultura. Pero tal como lo observo en un artículo reciente donde vuelvo sobre su obra para entender su ubicación en el desarrollo del saber que nos corresponde, el gran intelectual latinoamericano pertenece a un período de profundas transformaciones al final de su vida; transformaciones

que determinan cambios tanto en la cultura como en nuestra manera de entenderla. Ángel Rama muere en 1983. En nuestras reuniones de análisis historiográfico de la literatura latinoamericana pone como límite los años sesenta. No había las condiciones para analizar el presente. Efectivamente, estábamos situados en el punto de inflexión en donde la modernidad transitaba a su etapa tardía. El pensamiento de Rama pertenece a ese momento, al vértice en donde la modernidad pasa a una etapa diferente. De allí el título de mi artículo: "Ángel Rama: un pensamiento en el vértice". Es por eso que hay en él percepciones y desarrollos que pertenecen a ambos momentos.

En el desarrollo de la tesis de Fernando Ortiz como "fases del proceso transitivo de una cultura a otra" en donde hay pérdidas parciales (desculturaciones) y creación (neoculturaciones) (Ortiz 86), el cambio se da sobre "la herencia particular" como sobre "las aportaciones provenientes de fuera", de acuerdo con el análisis de Rama. Precisa el crítico uruguayo:

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Esas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante (Rama 39).

Ahora bien, la idea de "fases" nos conduce a una forma de proceso lineal, que aparece de algún modo también en la secuencia "pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones", aunque allí ella se resuelve en la idea de "concomitantes". También aparece aquí la idea –y así ha sido en general tomada por los críticos de las generaciones siguientes– de la existencia de dos culturas que llevan a cabo el proceso: europea e indígena y una tercera ulterior, de origen africano. En el caso de Fernando Ortiz, se trataría de europea y africana. Aguirre Beltrán, citado por Rama, apunta al término transculturación como "paso de una cultura a otra" (Rama 33 nota 22).

El concepto de transculturación ha sido productivo en los estudios de la cultura latinoamericana. Pero la apertura a la pluralidad que ha significado en el desarrollo del pensamiento el paso a la modernidad tardía nos lleva a percibir una cierta linealidad, como señalábamos, y una cierta unicidad en las lógicas de este pensamiento, pese a tratarse de uno de los mayores logros teóricos de los estudios de la cultura latinoamericana.

La operación transculturadora nos parece ser uno de los mecanismos de un proceso mucho mayor, cuya complejidad, que el desarrollo del conocimiento actual pone en evidencia, exige una nueva mirada. Una mirada más rizomática y múltiple hacia un entramado cultural cuyos elementos confluyen, se dislocan, se rechazan, se contradicen, se cruzan, se reconvierten, se superponen, se seleccionan, se reelaboran en cadena y en movimientos paralelos, en un mismo momento o a lo largo del tiempo. Ellos desembocan no en una cultura específica, una instancia final, sino que van constituyendo relacionamente un entramado de formas discursivas que es posible tipificar en un momento dado, pero que forman parte de un movimiento de construcción, al modo como lo han pensado los caribeños Édouard Glissant

y Stuart Hall, y que parten en diferentes direcciones en puntos de fuga, a partir de la historia como detonante de procesos de hegemonía, reapropiación y resistencia. La perspectiva glissantiana de la criollización, como llama este pensador “al encuentro, a la interferencia, al choque, a las armonías y desarmonías entre las culturas en la totalidad ejecutada del mundo-tierra” (Glissant 181), parece especialmente fecunda para entender las dinámicas observadas. Sobre todo porque se pregunta de qué manera esta afecta “al intercambio de las lenguas escritas y habladas”, apuntando que:

La oralidad, esa pasión de los pueblos que, en el siglo XX, asomaron a la oralidad del mundo, y que, en tanto en cuanto es escritura, aparece antes que nada en las fecundas controversias que allí introduce, multiplicidad, circularidad, rumiaduras, acumulación y derreligión. Relación, en resumidas cuentas (Glissant 106).

Me parece que es justamente en estas relaciones y movimientos de los sistemas culturales, sus contenidos y sus estrategias, donde podemos observar rasgos que perfilan la literatura y la cultura de América Latina y el Caribe en su condición de construcción a partir de una historia colonial que, en la actualidad, percibimos no obstante en forma aún más plural y compleja.

Obras citadas

- Benchimol, Samuel. *Amazônia. Formação social e cultural*. Manaus: Valer, 2009.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- Glissant, Édouard. *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre, 2006.
- González, Aníbal. “Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega”. *Revista Iberoamericana* Vol. 59, N° 162, 1993. 289-300.
- Hall, Stuart. “The West and the Rest”. En: Hall, Stuart et al. *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Johnson, Linton Kwesi. *Selected poems*. Londres: Penguin Books, 2006.
- Lemebel, Pedro. “Los diamantes son eternos (frívolas, cadavéricas, ambulantes)”. *Loco Afán. Crónicas del sidario*. Santiago: LOM.
- Morales, Leonidas. “Pedro Lemebel: género y sociedad”. *Aisthesis* N° 46, 2009.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Pizarro, Ana, coord. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.
- _____. coord. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- _____. org. *América Latina: palabra, literatura e cultura. Volumen I: A situação colonial*. São Paulo: Memorial de América Latina/Unicamp, 1993.
- _____. “Ángel Rama, un pensamiento en el vértice”. *Casa de las Américas* N° 266, julio de 2012. 32-42.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Edgardo Lander, comp. *La colonialidad del saber: eurocentrismo*

- y ciencias sociales. *Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 122-151. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>>
- Rodríguez, Jorge Emilio. "Oralidad y poesía: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe". En: Ana Pizarro, org. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial de América Latina/Unicamp, 1993. 539-559.
- Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*. Durnhamy Londres: Duke University Press, 2004.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México: Siglo XXI, 1973.
- Valero, Arnaldo. "Introducción a la poesía dub: Linton Kwesi Johnson". *Cuadernos de CILHA* N° 7-8, 2005-2006.
- Vega, Ana Lydia. "Pollito Chicken". En: Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi. *Virgenes y mártires*. 5ª ed. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, 1994. 73-80.