

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA ETNOGRAFÍA DEL HABLA

Ángel López García
Universidad de Valencia

La publicación de un libro reciente¹ de E. Miner ha tenido la virtud de agitar las aguas más o menos aquietadas de la tradición académica anglosajona al plantear la cuestión de los géneros literarios sobre una nueva base. Es la de los géneros una de esas nociones que la crítica literaria a menudo ni siquiera se plantea: obsesionados con la aplicación inmediata y con el estudio de los textos, ciertos críticos suelen comentar una novela o un poema dando por supuesto que son eso, «novela» y «poema», que estas nociones no merecen ser discutidas, y que en cualquier caso el conocimiento exacto del género literario al que pertenecen no ayuda a desentrañar el sentido del texto ni consiguientemente a comprenderlo.

La actitud de estos críticos recuerda a la de tantos, desgraciadamente demasiados, lingüistas. Hay toda una corriente de pensamiento lingüístico, extraordinariamente fructífera por lo demás, que parte del supuesto de que la unidad primera (casi iniciática) es la oración, y que se compone de un sintagma nominal sujeto y un sintagma verbal predicado. El problema es que nunca, que yo sepa, se han molestado sus partidarios en definir qué entienden por «oración», por «sintagma» o por «verbo»: nada tiene de extraño, por tanto, que la evolución posterior de este movimiento haya consistido en un continuo entremezclar las categorías y las funciones, de manera que se llega a verbos que tienen el rasgo [+adjetivo], a oraciones que en realidad son nombres, y así sucesivamente.

El argumento con el que se suele defender dicha postura es el de que la ciencia natural

1.- E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, University Press, 1990.

siempre la envidia del bien (?) ajeno — funciona exactamente así. Desde Newton y Galileo, se dice, esto es desde el comienzo de la ciencia moderna, la física se caracteriza por no definir el espacio, el tiempo o la velocidad (actitud típicamente escolástica, y en última instancia aristotélica), sino por establecer y predecir «relaciones» de estas tres variables, cualquier cosa que en sí mismas sean, con auxilio del cálculo matemático. Y en verdad este proceder nominalista — como decía Galileo, «el libro de la naturaleza está escrito con números» — se revela correcto, pero para las ciencias naturales, no para las humanas. No es una casualidad que Aristóteles sea poco menos que una referencia simpática para decorar con su busto (supuesto) las fachadas de las facultades de ciencias, pero todavía, y por mucho tiempo, un hito imprescindible para cualquiera que esté interesado en la Poética, e incluso en la Lingüística.

La razón es bien simple: la naturaleza no necesita «saber» qué cosa sean el espacio, el tiempo, o la velocidad, simplemente «funciona», y estas variables se manifiestan en su funcionamiento. En cambio el ser humano sí debe saber implícitamente qué es un nombre, un verbo, o una oración: cuando no lo sabe, se equivoca, y construye una oración agramatical como **me dio recuerdo para*. La naturaleza, por el contrario, no se equivoca: una piedra no puede caer incorrectamente con una aceleración en el vacío de más o menos de 98 m/seg², su caída no puede resultar «afísica», como la oración resulta, ora «agramatical», ora «inaceptable».

La teoría literaria más consciente de la necesidad de fundamentación, y menos obsesionada por las aplicaciones inmediatas de fundamentos aún tan apenas entrevistos, ha elaborado varias propuestas relativas a una tipología de los géneros. Lo notable es que el basamento de las mismas ha terminado siendo similar al de las teorías lingüísticas, es decir se ha supuesto que los escritores «saben implícitamente» en qué género están escribiendo o quieren escribir, igual que el hablante sabe qué tipo de construcción sintáctica está empleando o descodificando.

Este planteamiento subyace a las propuestas tipológicas que han tenido mayor resonancia, como la de E. Staiger² o la de A. Fowler³. Con matices, lo que unifica dichas taxonomías es el hecho de que parten de un esquema implícito, generalmente tridimensional, y lo desarrollan exhaustivamente. La sonrisa irónica de Hegel, quien, por cierto, también aportó su propia tipología, es fácil de adivinar: dado que las personas gramaticales son tres, el que habla, el que escucha, y aquello de que se habla, los géneros literarios no podrán ser sino tres también, el género lírico del YO, el género dramático del TÚ, y el género épico-narrativo del mundo donde se asientan ÉL, ELLA y ELLO.

Sin embargo bueno es advertir —y Staiger, por ejemplo, lo señala con claridad— que una cosa es lo lírico, lo épico, y lo dramático, y otra la lírica, la épica, y el drama. Aunque la gramática de las lenguas supone el conocimiento implícito de una serie de categorías y funciones para las que se puede imaginar algún basamento de índole psicológico-perceptiva (así en la teoría de los prototipos), a la hora de la verdad ello no explica por qué ciertas lenguas realizan algunas categorías y no otras. Este problema ha sido abordado conceptualmente mediante la teoría de parámetros en la que se supone que la gramática universal es una escala de posibilidades en la que las categorías de una cierta lengua representan una elección de

2.- E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Max Niehane, 1939.

3.- A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres*, Cambridge, The MIT Press, 1982.

uno de los valores en detrimento de los otros: sin embargo el porqué último del triunfo de una modalidad categorial (¿por qué es el latín una lengua con un sistema verbal basado en el aspecto, y el español una lengua que lo basa más bien en el tiempo?) pertenece a la historia de cada lengua, y la historia la hacen los hablantes⁴.

En esta perspectiva se inscribe, a mi modo de ver, el mérito principal del libro de Miner, el cual ha puesto de manifiesto que no todas las culturas conocen los mismos géneros literarios, ni en el mismo orden de aparición cronológica o de importancia. Así, en algunas culturas como la hebrea no existe propiamente el drama, y en las que distinguen los tres géneros clásicos la posición de cada uno no es simétrica respecto de la de los otros dos: la tipología genérica occidental está edificada, desde la Poética de Aristóteles, sobre la primacía del drama, cuyas características sirven de punto de referencia para definir la lírica y la épica; en cambio la tradición de Extremo Oriente, china y japonesa, está construida desde la lírica, y es desde ella desde donde se entienden el drama y la épica; no parece existir, en fin, cultura alguna —piensa Miner— que parta de lo épico como origen de una tipología genérica.

El libro de Miner está lleno de virtudes y de sugerencias positivas. Una cosa es lo lírico, lo épico y lo dramático, esto es las actitudes metalingüísticas que pueden ser adoptadas a la hora de encarar críticamente una obra, o incluso en el momento de componerla, y que nos permiten hablar de novela «lírica» en Greco o de teatro «épico» en Brecht, y otra cosa bien distinta son el poema lírico, la pieza dramática, y el texto épico-narrativo, verdaderos **géneros lingüísticos explícitos**, que en cada cultura no siempre están presentes, y que responden a una historia y a unas características específicas, a menudo fijadas por los tratadistas.

El drama es el género dominante de la cultura occidental. A pesar de lo azaroso de su desarrollo (floración en Grecia, aparición efímera en la Roma republicana, lento asentamiento a fines de la edad media, eclosión en los siglos XVII y XVIII, y triunfo bajo la forma del cine y de la televisión en la actualidad), para nosotros, occidentales, la noción de «dramático» expresa la excitación de la vida, y para la teoría de la literatura en Occidente los rasgos del drama —la «mimesis» aristotélica con sus secuelas de «disfraz» (make-up), «distanciamiento» y «compromiso»--- se han extendido a la definición de todo lo literario.

En cambio en Extremo Oriente no sucede esto. Las variedades teatrales chinas —la llamada «ópera china»— y japonesas —el *noo* y el *kyoogen*— duraron poco, o carecieron de reconocimiento por parte de los críticos literarios. En estas culturas la lírica⁵ lo domina todo, incluso cuando se trata de abordar los textos dramáticos (los críticos japoneses Zeami, Zenchicu, y Monzaemon les dedican bastante atención, pero desde los parámetros de la lírica).

Expuestas así las cosas diríamos que en Occidente la literatura consiste en salir de uno mismo y en volcarse sobre el otro, sobre el tú, identificándonos con su visión del mundo o intentando modificarla, porque esto es lo que hacemos en el teatro, y el teatro domina las

4.- El desarrollo de numerosas perífrasis aspectivas en latín cristiano hace imposible su articulación en un paradigma sintético cerrado como el que oponía el infectum y el perfectum en latín; al mismo tiempo el mundo moderno es un mundo dominado por la cronología lineal progresiva, y es fácil entender que la categoría del tiempo haya ido desarrollando complicados matices en todas las lenguas europeas occidentales en detrimento de la de modo. Por otra parte, ciertas categorías pueden simplemente no aparecer en una determinada lengua, según sucedía en latín con el artículo.

5.- La lírica, aunque no necesariamente lo lírico: así la sensibilidad literaria china, transida de la filosofía pragmática del confucionismo, nos parece en ocasiones escasamente lírica —como adjetivo—, a pesar de que su modo de expresión habitual sea siempre un poema lírico —como sustantivo—.

poéticas occidentales. En Oriente literatura vale por ensimismamiento e introspección, por lírica. En el «Gran Prefacio» de la colección de poesía china *Shijing* se afirma:

La poesía es el lugar al que se dirige la intención del *xin* (mente, corazón). Lo que se contiene en el *xin* se convierte en poesía cuando se expresa en palabras.

Por su parte el historiador de la literatura japonesa Ki no Tsuragaki (hacia 910 d.J.C.) había afirmado en el prólogo a su *Kokinshu*:

La poesía tiene su asiento en el corazón humano y florece en las hojas incontables de las palabras. Comoquiera que los hombres poseen intereses mutuos, necesitan la poesía para expresar las meditaciones de sus corazones en relación con las imágenes que se les aparecen ante los ojos y con los sonidos que llegan a sus oídos.

La literatura no es, pues, una actividad extravertida, sino introvertida, es un culto al yo, y, por lo mismo, ante todo lírica.

Pero el trabajo de Miner no deja de presentar algunos puntos discutibles. Por lo pronto, jamás inquiriere los porqués, tan sistemáticamente ignorados. La ventaja de una explicación implícita como la de Staiger es que los porqués los genera el propio esquema explicativo: existen lo lírico, lo épico y lo dramático, porque hay un yo, un tú, y un él/ella. Pero, ¿por qué empezó Occidente por el tú y Oriente por el yo?: extraña postura la occidental, siendo así que toda su filosofía ha consistido siempre en la afirmación del sujeto y de los derechos individuales⁶. Tampoco resulta fácil ignorar la «miseria del comparatismo» a que tantas veces ha aludido Étiemble. Bueno es completar nuestra visión eurocéntrica de la cultura con una inmersión profunda en el Extremo Oriente: sin embargo, uno sigue teniendo la impresión de que todo esto es aún insuficiente. Las afirmaciones de Miner sobre la incapacidad de la cultura islámica para elaborar una teoría de los géneros me parecen fruto de la ignorancia, cuando no una *boutade* imperdonable (a lo mejor es que el Extremo Oriente influye en el índice Dow Jones, y el Medio Oriente no, nunca se sabe).

En el fondo su desconocimiento del mundo islámico está en relación con su afirmación de que ninguna cultura ha cimentado una tipología genérica sobre la primacía de la épica. Como señala R.A. Nicholson⁷:

By the Ancient Arabs the poet (sha'ir...)... was held to be a person endowed with supernatural knowledge... The idea of poetry as an art was developed afterwards: the pagan sha'ir is the oracle of his tribe, their guide in peace and their champion in war.

El poeta no es aquí el que se desarrolla hacia adentro, ni el que se proyecta hacia el otro, sino el intérprete del mundo, el cantor de la colectividad. Y bueno es advertir también que en la cultura islámica hay una larga y rica tradición de teóricos de la literatura que codificaron minuciosamente todos los géneros (al-Aamidi y al-Jurjaani entre los comentaristas de grandes escritores, Abu-al-Faraj entre los enciclopedistas, etc.), y sobre todo el gran teórico del siglo XI Abd al-Qahir al-Jurjaani, el autor de los «Secretos de la Retórica» donde desarrolla su «teoría de la construcción». La base de esta teoría es la idea de que la fuente del

6.- Desde luego en Oriente, donde predomina una visión cíclica y sinfónica de la realidad, actitudes como las del idealismo alemán o la hermenéutica son impensables.

7.- R.A. Nicholson, *A Literary History of the Arabs*, Cambridge University Press, 1972, 72.

placer estético estriba en el contexto, de manera que de un mismo texto se desprenden emociones muy diversas según sean los presupuestos filológicos de la interpretación⁸.

No es de extrañar que este punto de vista «perspectivista» haya fundamentado una tradición literaria rica en narrativa, y que, por lo que respecta a la teoría, la edifica precisamente a partir de lo narrativo. En lo antiguo fue el poeta épico, el intérprete de los signos que interesan a la colectividad; en la época clásica el cuentista y el narrador, donde lo que importa son los variados puntos de vista, tanto de los personajes como de los sucesivos lectores. Hace ya muchos años que L. Spitzer⁹ demostrara que la base estética del *Quijote*, la primera novela moderna (de nuestra cultura occidental, se entiende) estriba en el perspectivismo: pero este perspectivismo tal vez le venga a Cervantes de Cide Hamete Benengeli, o, al menos, así lo pretende él mismo, y no estará de más aceptar por una vez ingenuamente sus explicaciones.

Los géneros literarios tienen un origen cultural explícito, o, mejor dicho, la prevalencia de unos géneros sobre otros y su condición modelizadora de los demás en la tradición teórico-crítica responden a razones externas de conformación de cada cultura, aunque siempre podamos adivinar algún patrón implícito que los recoja a todos. Que Occidente haya constituido en prioritario el drama, vale decir la proyección de uno en los otros, parece guardar relación con la tradición políticamente democrática de la cultura occidental. Es muy posible que se trate de una democracia más aparente que real, no pretendo abrir un debate ideológico. Pero lo cierto es que el teatro exige una intrusión de lo profano en lo sagrado que conculca directamente el principio de autoridad y sólo resulta concebible desde lo que Popper llamó la «sociedad abierta». Por eso se desarrolla en momentos históricos marcados por dicho signo: en el siglo de Pericles en Atenas, pero no en Esparta o bajo los tiranos; en la Roma republicana, mas tan apenas en la imperial; en la baja edad media, cuando el desarrollo de las ciudades empieza a romper las estructuras del régimen feudal; en la Inglaterra isabelina previa a la revolución de Cromwell, en la Francia que antecede a la toma de la Bastilla, en la España de los cristianos viejos¹⁰; en el siglo XIX y, espectacularmente, en el XX, bajo la forma del cine y sus derivados.

En cambio la narrativa se impone como género prioritario, y era forzoso que así fuera, en el Islam. Una cultura constituida sobre las interpretaciones de un solo libro, una cultura que aún hoy pretende encontrar respuestas para todos los aspectos de la vida personal y so-

8.- M.Z. el-Ashmaawii, «Arab contribution to literary criticism», *Bulletin of the Faculty of Arts*, Alexandria, 1960, 14, 51-68.

9.- L. Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 135-188.

10.- El teatro es el género de la sociedad igualitaria de los cristianos viejos, tanto más igualitaria cuanto que su condición, al alzarlos por encima de cristianos nuevos mucho más ricos, creaba una apariencia de democratización. Los conversos practicaron sobre todo la narrativa dando origen al género picaresco tan característico de su actitud vital — dentro de ella. Es hora de romper con algunos estereotipos relativos al siglo de oro español: aunque gran parte de la literatura refleje el dolorido sentir del cristiano nuevo, el género público por antonomasia, el teatro, no problematiza casi nada porque está destinado a cantar los mitos de la gran mayoría de la población que era, numéricamente, cristiana vieja y campesina (véase por ejemplo N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965). De otro lado las costumbres de esta capa social mayoritaria, como el propio teatro refleja, eran notoriamente desenfadadas y nada atormentadas (consúltense ahora los recién reeditados libros de L. Deleito Peñuelas, *El rey se divierte, También se divierte el pueblo*, Madrid, AE, 1990).

cial en el Corán, es una cultura de la plurivocidad, de la plurisignificatividad del texto, que es lo que caracteriza a la novela.

A la luz de lo que vengo diciendo las culturas orientales se muestran las más conservadoras. Sociedades de lo inmutable, de la repetición cíclica de las fases de la vida, de la sucesión de las dinastías, el arte que han propiciado por encima de los demás es lógicamente el de la perennidad y el de la immanencia, la modalidad que aspira a descubrir la esencia de lo eterno, el género que, por definición, es ajeno a la noción de progreso: la lírica. No lo digo peyorativamente, ni mucho menos, es una definición: ningún novelista moderno aspira a escribir (es decir, a interpretar el mundo) como Balzac, ningún dramaturgo pretende influir en el público de la manera y bajo los supuestos que lo hiciera Lope; un poeta que se precie, esto es, un poeta capaz de sustraerse a la moda formal del momento, tiene modelos en todas las épocas literarias. Los poetas del 27 pretendieron resucitar el Romancero, y a Góngora, y a San Juan de la Cruz: cuando escriben teatro no piensan en Calderón, sino en los surrealistas contemporáneos según sucede con *El adefesio*: cuando novelan, como Rosa Chacel en *Teresa*, sus preocupaciones son estrictamente contemporáneas, en este caso la condición de la mujer.

La pregunta que nos podemos hacer, con todo, es la de si el condicionamiento histórico que subyace a la prevalencia de ciertos géneros en ciertas culturas, resulta incompatible con algún tipo de esquema immanente que justifique cada género por relación a los demás y haga ver la necesidad de todos ellos. Obsérvese que, si no fuera así, no habría ninguna razón para suponer, como se hace habitualmente, que las tres modalidades básicas son el drama, la épica y la lírica, y que todas las demás son subespecies suyas: si lo único que justifica la primacía épica en las sociedades islámicas es la interpretación de un texto sagrado, si la democracia es el origen del teatro en las culturas europeas, si un tipo de pensamiento religioso caracterizado por la ciclicidad subyace a todo el mundo lírico del Extremo Oriente, no hay razón para excluir otros basamentos histórico-culturales, y con ellos otros géneros primarios también.

¿Cómo incardinar la *fundamentación histórica* de los géneros con su *immanencia epistemológica*? Por lo pronto adviértase que las propuestas a que me he referido antes, con todo el interés que encierran, no nos sirven de mucho aquí: definir la esencia de lo lírico, lo dramático y lo épico a la manera de Staiger como actitudes relativas al yo, al tú, y al otro, supone partir siempre de una visión distorsionada de los hechos, la que concibe la literatura como algo que se origina en un sujeto «autor», el cual (rara vez la cual) se manifiesta a sí mismo - yo: lírica—, o pretende influir sobre los demás - tú: drama—, o simplemente describe el mundo - él: épica—, terceridad del él que está en la base del lapsus de Miner. En realidad la noción de «autor» es propia de una cultura que ensalza el individuo, y este hecho históricamente ha sido muy raro, se reduce al mundo occidental desde el alzamiento de la burguesía a la condición de clase dominante en torno al siglo XVIII (tal vez la noción de autor vaya ligada a la de «derechos —generalmente no cobrados, por cierto— de autor»). Que este mundo sea el nuestro y que para bien o para mal (seguramente lo segundo) hayamos obligado a todos los seres humanos a ver las cosas desde nuestro prisma deformante, explica sin duda las deficiencias que padecen las tipologías genéricas immanentistas, pero no nos autoriza a extenderlas *urbi et orbe*.

Los géneros literarios nacen en la sociedad y para la sociedad: por consiguiente cualquier tipología relativa a los mismos, tanto cultural como abstracta, debe hacer referencia a las pautas de comportamiento vigentes en la colectividad. Pero, fuera de su articulación en una determinada cultura —lo que conduce a tipologías genéricas relativas como las señaladas

arriba—, las sociedades humanas tienen en común rasgos que preocupan al sociólogo, al antropólogo y al lingüista. Todas las sociedades de los hombres se basan en relaciones de jerarquía, en formas de producción y reproducción, en tipos de discurso: en el fondo estos tres aspectos, respectivamente sociológico, antropológico y lingüístico, constituyen facetas de un mismo patrón descriptivo. Como los géneros literarios son fundamentalmente tipos de discurso, parece conveniente acudir a los estudiosos de las formas del discurso primitivo, a la llamada etnografía del habla, en busca de respuestas a los interrogantes suscitados hace un momento.

Y, en efecto, nos las proporcionan. Junto al libro de Miner, se ha publicado recientemente un trabajo perteneciente a un campo disciplinar bien distinto y que, sin embargo, arroja muchísima luz sobre el problema que estamos debatiendo aquí. Me refiero al libro de Sherzer¹¹ sobre los tipos de discurso que resultan operativos en la sociedad de los indios cuna. Los cuna son una tribu indígena radicada en Panamá que hablan una lengua del grupo chibcha. Mas esto es lo de menos. Lo interesante es que junto a las estructuras lingüísticas propias del lenguaje diario y que constituyen el objeto de descripción del gramático¹², el cuna tiene tres modalidades discursivas ritualizadas y estrictamente codificadas, a saber, el género asambleario, el género puberal y el género mágico. Pero aún hay más: lo verdaderamente notable del caso es que estos tres géneros (no quisiera dejarme llevar por la seducción del número tres) reaparecen en muchas otras sociedades¹³ sin escritura ni tradición literaria (ni por tanto géneros literarios): entre los dogon¹⁴, entre los azande¹⁵, entre los kaluli¹⁶, entre los hué¹⁷, prácticamente en todas las partes del mundo.

Estos tres géneros discursivos básicos se caracterizan en cuna (y, con simples diferencias de matiz, en las demás sociedades tribales mencionadas también) por los siguientes rasgos:

A) Género asambleario: el *hamakke*.

Las reuniones tienen lugar en la «casa de las asambleas», donde los hombres se juntan a la caída de la tarde después de la cena. Este edificio específico sirve de asiento al género *hamakke*, definido por las cantilenas de los jefes y oradores recitadas en un rebuscado lenguaje metafórico, pero también al simple intercambio apasionado de noticias, tal y como se practica (¿se practicaba?) en los corrillos de las plazas españolas o en la plaza ateniense de Omnia en la actualidad.

11.- J. Sherzer, *Kuna ways of speaking. An Ethnographic Perspective*. Austin, University of Texas Press, 1983.

12.- La gramática del cuna ha sido establecida por N.M. Holmer, *Critical and Comparative Grammar of the Cuna language*. Göteborg, 1947.

13.- No en todas, sin embargo, pues es necesario que la sociedad «valore» el discurso: entre los wolof del Senegal hablar se considera una actividad inferior que las castas dominantes tan apenas practican, y algo parecido cabe decir de los abipones del Gran Chaco.

14.- G. Calame-Griante, *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*. París, Gallimard, 1965.

15.- E.F. Evans-Prichard, *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford, Clarendon Press, 1937.

16.- S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

17.- A. Salmond, *Hui: A Study of Maori Ceremonial Gatherings*. Wellington, Reed ed., 1975.

Con todo, la modalidad verdaderamente característica de la casa de las asambleas, y para la que fue edificada, es la primera de ellas: la cantilena o hamakke. Este acontecimiento se anuncia con antelación por las calles del pueblo. Hacia el atardecer, mujeres y hombres ellas con sus hijos, y todos aseados y con sus mejores galas entran en la casa de las asambleas. La disposición de los concurrentes al acto es la siguiente: los jefes en el centro, rodeados de los oradores; en torno de ellos las mujeres sentadas en bancos; alrededor los hombres, y formando un círculo que engloba toda la colectividad, apoyados en las paredes, los policías.

Una vez que se han discutido informalmente los asuntos diarios, comienza la cantilena, que es un diálogo ritual representado por dos jefes en actitud hiératca (de puntillas, con los brazos rígidos, y la expresión facial inamovible), ante la comunidad y sobre asuntos que le conciernen, pero en una lengua especial, la *sakla kaya* («lengua de los jefes»). Esta representación dura unas dos horas en las que el auditorio permanece callado y fumando (actividad poco frecuente durante el resto del día); seguidamente un orador se sitúa ante el público, y durante una hora más repite lo que han cantado los jefes, ahora en una coloquial. Los temas del hamakke son mitos o leyendas relativos a la historia del pueblo cuna y que se presentan como ejemplos de comportamiento.

No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta de que este género es esencialmente dramático: desde la reunión en un lugar específico con separación de sexos (lo que recuerda la «cazuela» de los corrales de comedias españoles), pasando por el diálogo que cantan alternativamente dos jefes disfrazados y gesticulantes en escena, y terminando con el intérprete u orador que hace las veces de coro, el paralelismo con la tragedia griega es evidente. Sin embargo no se debe olvidar que la casa de las asambleas sirve igualmente de centro de reunión informal. Ello arroja una luz especial sobre la forma en que se constituye el género dramático: cada vez que alguien cuenta un chiste está **representando** y tomando el lugar del otro, si bien al mismo tiempo influye en sus contertulios. En la sociedad cuna la «conversación de plaza», por llamarla de alguna manera, está en la base del género dramático: es muy posible que en las demás sociedades humanas, y entre ellas en la occidental, sucediera lo mismo.

B) Género puberal: el *kantule*.

Casi todas las sociedades amerindias han conocido o conocen ritos de pubertad, y lo mismo se puede decir de las del resto del mundo. Lo notable es que el *kantule* de los cuna viene acompañado de la ingestión de una bebida alcohólica especial, el *inna*, tiene lugar en un local específico distinto de la casa de las asambleas, la «casa del inna», y se manifiesta por medio de un lenguaje característico que no es, ni el coloquial, ni el de los jefes del género asambleario, el *kantule kaya*.

Cuando una joven llega a la pubertad, su padre decide celebrar la fiesta del inna y lo hace anunciar con antelación, al tiempo que el preparador de inna empieza el laborioso proceso de obtención del licor, ateniéndose a un ritual estrictamente preestablecido y con el acompañamiento musical de una flauta. Llegado el día de la ceremonia, todo el pueblo se congrega en la casa del inna; la joven es enterrada en la arena dejándole al descubierto tan sólo la cabeza; las mujeres le cortan el pelo (que llevará corto ya toda su vida), mientras los asistentes beben inna, y el cantador de *kantule* y sus ayudantes recitan este canto en el que se dará un nombre secreto a la chica —*nuka sumal*—.

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA ETNOGRAFÍA DEL HABLA

Este canto es preparado cuidadosamente durante largos años: es notable que los cantadores de kantule se organizan en escuelas y tengan sus discípulos. Por otra parte es un rito individual, nunca colectivo, contra lo que pudiera parecer: de hecho el cantador de kantule se dirige al «espíritu de la flauta», pues los asistentes no le escuchan y suelen estar bebidos, si bien son conscientes de que su presencia es necesaria para el correcto desarrollo del rito puberal.

El kantule, frente a los otros dos géneros, se caracteriza por: su inmutabilidad, ya que es recitado sin alteración alguna durante años y años; su secretismo, puesto que utiliza un lenguaje metafórico y cerrado; su estructura rítmica y el empleo del verso. Destaquemos que el cantante utiliza un léxico completamente diferente del habitual, casi siempre arcaico o traslaticio:

<i>equivalencia</i>	<i>cuna coloquial</i>	<i>cuna del kantule</i>
mujer	ome	yai
chica	yaakwa	yaima
río	tiwar	ipe ansuí
luz	kwallu	ipe kanni tule

He aquí un fragmento de kantule:

«La ropa íntima de las mujeres hace ruido
La ropa íntima de las mujeres puede ser oída desde lejos
Sus collares de monedas hacen ruido
Sus collares de monedas pueden ser oídos desde lejos
Sus collares de abalorios hacen ruido
Sus collares de abalorios pueden ser oídos desde lejos...».

Pero la traducción es un pálido remedo del original en la que no se aprecian la importancia de la estructura paralelística y de la rima. Es sabido que los cantos paralelísticos están en el origen de la lírica de todos los pueblos del mundo; también que los temas eróticos suelen acompañarles, desde el *Cantar de los Cantares* hasta nuestros días. No parece necesario enfatizar que las propiedades del kantule —individualismo creativo, lenguaje metafórico, fijeza del texto, el amor y la naturaleza como temas, estructura métrica— son las de la lírica, y que incluso es muy posible que este tipo de ritos **expresivos** de las pulsiones individuales, a la par erótico-puberales y etílicos, constituya el origen del género lírico en todas las sociedades humanas. Al fin y al cabo en la nuestra tuvo su origen en ellos también, ora en los epitalamios, ora en las fiestas dedicadas al dios Dionisos. Pero como en el caso del género anterior, no hay que olvidar que todo esto ya representa una fase ritualizada: si la representación implícita en la narración de una historia ajena en estilo indirecto libre era el fundamento del género asambleario y con él del drama, ahora la salmodia y el canto festivo en estilo directo, avivados por la música y el alcohol, conducen al género puberal, el cual se desliza insensiblemente hacia la lírica.

C) Género mágico: el *ikarkana*.

Entre los cuna la magia no supone estados de alucinación bajo el efecto de las drogas, sino simplemente un intercambio verbal, el *ikarkana*, con los espíritus, buenos y malos, que rodean a hombres y animales. Estos espíritus reflejan la estructura social, los deseos y las costumbres de los propios cuna: para que la política, la justicia, o la medicina procedan co-

rectamente y logren evitar el mal (el mal político, el mal social, o el mal físico) es necesario neutralizar a los malos espíritus y estimular a los buenos.

Cuando hay un enfermo, el «conocedor del ikarkana» se coloca junto al lecho del paciente y durante algunas horas recita uno de estos textos dirigidos a unos idolillos situados debajo de la cama y que representan a los espíritus, tratamiento que se repite cuatro días. Pero la curación individual es sólo la más simple de las situaciones posibles. También hay todo tipo de funciones mágicas (para detener la mordedura de la serpiente, ayudar a las mujeres en el embarazo o a los hombres en la caza, etc.), y sobre todo el *apsoket ikar* (de *apsoket*, «conversar»), en el que se intenta obtener información de los buenos espíritus y prevenir la hostilidad de los malos en relación con asuntos de interés general, ya sean físicos (epidemias, inundaciones, etc.), o políticos (guerras).

El *apsoket ikar* se desarrolla en la casa de las asambleas en presencia de todo el pueblo, y se manifiesta mediante el *nek apsoket* (literalmente «conversar con el mundo»), en el que el intérprete inquiere a los espíritus sobre el sentido, favorable o desfavorable, que cabe atribuir a los distintos signos que circundan el acontecimiento que interesa a la comunidad. Este ritual dura ocho días, en los que nadie puede mantener relaciones sexuales, y se desarrolla en presencia de gigantescas estatuas de los dioses de la comunidad.

Un hecho interesante relativo al *ikarkana* es su carácter de **interpretación** de un texto simbólico. Frente a los otros dos géneros, aquí existen varias versiones de cada *ikar*: una versión elaborada, el *ikarkana*, una versión reducida en lenguaje normal, aunque relativamente esotérica, el «alma», y una versión en clave, el *sekretto*, que es una especie de conjuro. En principio, una determinada situación puede ser abordada mediante cualquiera de los tres textos.

Por lo que se refiere a los temas del *ikarkana* son muy frecuentes los relativos al nacimiento y desarrollo de los espíritus invocados, los que narran la muerte, funeral y paso a la vida de ultratumba de un miembro de la comunidad, y los que desarrollan la taxonomía de los espíritus. En cuanto a la forma, el *ikarkana* está dominado por la estructura paralelística, tanto en lo relativo a la repetición de versos, como a la de palabras: discursivamente se desarrolla en estilo indirecto, pues los distintos versos suelen ser atribuidos al conocedor del rito (la frase tópica es «el especialista dice que»).

Tal vez no resulte tan evidente para el lector como en los otros dos casos que el *ikarkana* encierra en germen lo esencial de un género literario, aquí el de la épica. Sin embargo quisiera hacer notar varios aspectos que me parecen relevantes:

a) el *ikar* es una «interpretación del mundo», y ello en dos sentidos, de un lado porque una misma situación puede ser descrita (interpretada) de varias maneras, y de otro lado porque, aunque la interpretación sea la misma, existe siempre la posibilidad de ejercerla mediante tres versiones codificadas, *ikarkana*, *alma* y *sekretto*;

b) el *ikar* se trueca fácilmente en puro ejercicio estético: de hecho el aprendizaje de las técnicas del *ikar* lleva varios años y se organiza en escuelas;

c) lo que se aprende es una secuencia métrica determinada, y al mismo tiempo una serie de pasajes que el conocedor del *ikarkana* ensamblará a su gusto;

d) el *ikar* es una actividad remunerada que se paga al «juglar» siempre que no se desarrolle ante toda la comunidad: esto es debido a que con mucha frecuencia el *ikar* se convierte en un mero entretenimiento, pues es recitado en el seno de la familia para que sus miembros disfruten con su virtuosismo lingüístico;

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA ETNOGRAFÍA DEL HABLA

e) este placer se agudiza en el *sekretto*, donde alternan varias lenguas (cuna, chocó, español, inglés, latín), como si de un antiguo *Finnegan's Wake*, o, mejor, de un *Gargantua* o de una *Phatrasie* —seguramente sus paralelos más evidentes— se tratase: he aquí el texto de un *sekretto*:

santa lusia e pasato
kona leche
pita se cayó
wes pasarió
paitera amen

f) el fragmentarismo de su tradición textual, por el que un texto puede presentarse en versiones reducidas, y un cantor de *ikarkana* es libre de ensamblar textos relativos a motivos diferentes, tiene su equivalente en el desgajamiento de varios romances a partir de un cantar de gesta, o en el proceso contrario de aglutinación;

g) los temas, en fin, son temas épicos: teogonías como en Hesíodo, visiones escatológicas como en Virgilio, fábulas del origen como en la tradición del *Ramayana*.

No hay que decir que de aquí a la novela aún falta mucho, pero a la épica, tal y como se dio primitivamente en la sociedad occidental, bien poco. Frente al género ensamblario caracterizado por su adaptabilidad —compárese la *commedia dell'arte*—, el género mágico está fijado y sus textos se transmiten de generación en generación en la memoria de juglares ocupados en interpretar el mundo.

¿A dónde nos lleva todo esto?: una sociedad «primitiva», la de los cuna, en la que existen exactamente cuatro prácticas discursivas codificadas, la coloquial, la protodramática (*hamakke*), la protolírica (*kantule*), y la protoépica (*ikarkana*), ni una más, ni una menos; hacia el norte y hacia el sur, hacia el oeste y hacia el este otras sociedades en las que sucede el mismo, aunque las del este, las que se mueven en la tradición grecolatina, no gusten de llamarse «primitivas». Lo son, quieran o no: en el fondo los géneros literarios, con independencia de la escala jerárquica en la que cada cultura los articula, responden a necesidades profundas de la especie humana, es decir, a necesidades primitivas. **Expresar, interpretar y representar el mundo** son tendencias irrefrenables del hombre: cuando se despacha como individuo, simplemente hablará en estilo respectivamente directo, indirecto o indirecto libre; cuando lo haga en grupo, cantará canciones, relatará historias o contará chistes; cuando lo codifique, tendremos géneros discursivos como el *kantule*, el *ikarkana*, y el *hamakke*, o géneros literarios, como la lírica, la épica y la dramática. Las diferencias son cuantitativas, no cualitativas: lo cual no quiere decir que se trate de meras diferencias de matiz.