

# ¿Cómo se lee un cuento etnográfico?

## How to read an ethnographic short story?

**Luis MANCHA**

Departamento de Fundamentos de Economía e Historia Económica.

Universidad de Alcalá de Henares

Luis.mancha@uah.es

Recibido: 31 de octubre de 2007

Aceptado: 30 de noviembre de 2007

### **Resumen**

F. S. P. plantea en “El diablo de la ficción. Un cuento etnográfico” una doble propuesta. En el ámbito formal propone una nueva manera de contar, mientras que en el propio contenido del relato rastrea los límites entre Antropología y Literatura, entre la verdad y la ficción. A partir de aquí, este comentario analiza estos dos niveles de este “articuento” -como lo denomina su autor-. Por un lado, la idea de cuento etnográfico implica un género híbrido, a medio camino entre el ensayo y la ficción, incluso podríamos considerarlo un oxímoron. No obstante, esta propuesta plantea una serie de dudas a la hora de leer el texto, ya que modifica el estatuto oficial del mismo y su horizonte de lectura; en última instancia, altera el pacto entre el autor y el lector. Por otro lado, este comentario analiza los términos de la discusión que plantea F. S. P. entre Antropología y Literatura. Para ello, remite su discurso a las condiciones de producción en donde se despliega. Así, las claves de las nociones de antropología, literatura, ficción o escritor que manejan los protagonistas de este “articuento” hay que encontrarlas en la posición que su autor ocupa en los campos literario y antropológico. A partir de esta lectura sociológica del discurso textual, se pueden extraer jugosas consecuencias sobre los términos de la discusión entre Antropología y Literatura.

**Palabras clave:** Antropología, etnografía, ficción etnográfica, horizonte de lectura, campo literario.

### **Abstract**

F. S. P. suggests two possibilities in “The devil of the fiction. An ethnographic short story”. Concerning the formal side, a new way of telling is suggested; while on the content side, the author draws the line between Anthropology and Literature, fiction and reality. Taking this as a starting point, this article analyzes the two levels contained in this “artistory” -as the author himself calls it-. On the one hand, the idea of ethnographic short story implies the creation of a hybrid genre, between essay and fiction; it could even be considered an oxymoron. However, this proposal affects the reading process because the official statute of the text and horizon of reading are substantially changed, and as a result the pact between

author and readers must also be altered. On the other hand, this article analyzes the terms, suggested by F. S. P. of the discussion between Anthropology and Literature. To do this, this discourse must be placed in the social conditions of its production. The key to concepts such as literature, fiction or writer that are used by the main characters of this story, are to be found in the position of the author in the anthropological and literary fields. Thanks to this sociological reading of textual discourse, interesting conclusions on the terms of the discussion between Anthropology and Literature can be taken.

**Key words:** Anthropology, ethnography, ethnographic fiction, reader's horizon of expectations, literary field.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. “Todo lo que se escribe es ficción”. 3. Ficción y Literatura. 4. Referencias bibliográficas.

### 1. Introducción

Lo primero que sacude al lector cuando se sienta a leer el texto de Francisco Sánchez es el subtítulo: cuento etnográfico, es decir, el autor nos anuncia que estamos ante un género de ficción. Bajo este horizonte de expectativas uno se sienta a leer el texto, pero según avanza en su lectura le surgen ciertos interrogantes sobre el carácter ficcional de éste. Las primeras dudas llegan de la mano del personaje de Cayetano. Nacho, nuestro protagonista, encuentra en la tienda de Cayetano un relato homónimo al que estamos leyendo: *El diablo de la ficción*, firmado con un pseudónimo, F.S.P., que a ningún lector se le escapa son las iniciales del autor de nuestro relato. Tras ello, Nacho se lanza a buscar por las librerías madrileñas algún título de este mismo escritor y encuentra en la cuesta de Moyano *El ladrón de mitos*, cuyo autor en la “vida real” es el mismo que el de este cuento: Francisco Sánchez Pérez.

¿Qué consecuencias tiene este hecho desde el punto de vista narratológico? ¿Qué importancia tiene que el autor esté presente en la historia con el pseudónimo del personaje más relevante del texto, aquel que lleva el peso de la reflexión sobre Antropología y Literatura?

Quizá Genette nos ayude a arrojar algo de luz sobre esta cuestión. Pues bien, este autor distingue entre el relato de ficción y el relato factual. La diferencia no radica en que uno sea un producto de la imaginación de su autor y el otro esté basado en “hechos reales”. No está en juego la “verdad” de la historia que se relata, sino, como afirma Genette, “el estatuto oficial del texto y el horizonte de lectura” (1993:55).

Así pues, una de las propiedades textuales que permite distinguir el relato ficcional del factual radica en el triángulo autor-narrador-personaje. En los

relatos de ficción la distancia entre los personajes, el narrador y el autor está bien marcada; la distinción entre las tres figuras es clara. Consecuentemente, el estatuto de un diálogo en una ficción está bien definido, de modo que una promesa es un acto de habla enmarcado en un universo ficcional. Por ejemplo, una promesa de Vautrin a Rastignac compromete a Vautrin dentro de este marco ficcional, pero no a su autor, Balzac. Por otro lado, en los relatos factuales el autor y el narrador se identifican de modo que el autor asume la plena responsabilidad de las aserciones de su relato. Bien por la identidad onomástica o biográfica con sus protagonistas, el autor se hace responsable jurídicamente de los actos y afirmaciones de éstos. Es el caso de la autobiografía, siguiendo a Lejeune (1994), donde autor, narrador y personaje comparten la misma identidad.

En nuestro caso, la relación de uno de los personajes, Cayetano, con el autor provoca que las aserciones del cuento etnográfico, cuando menos, despierten dudas sobre a quién debemos atribuírselas. De este modo, el autor no se desmarca de la trama, ni rompe toda relación con los personajes, sino que teje un hilo que le une al discurso principal del texto. Así, todas las dudas y las reflexiones sobre la incapacidad de la antropología para representar la realidad, la denuncia sobre los daños que causa el antropólogo a las comunidades que estudia, la idea de que todo es ficción, etc., ¿a quién se las atribuimos? ¿Al personaje? ¿Al autor? En definitiva, ¿quién habla?

Por otro lado, otra fuente de interrogantes sobre el carácter ficcional del texto proviene de la información paratextual que recibe el lector, que no olvidemos que también está involucrada en el horizonte de lectura. En la cubierta de la novela *El ladrón de mitos*, a la que se hace referencia en este cuento -escrito por Cayetano bajo el pseudónimo F.S.P.-, leemos: “Ha impartido seminarios en Costa Rica, Nicaragua, Bolivia, México y Perú. Además, ha realizado trabajos de campo en estos dos últimos países, con especial incidencia y duración en los Andes peruanos”.

Así, el lector advierte cierto paralelismo biográfico entre Nacho, Cayetano y F.S.P. Dado que se alude a un antropólogo que cuenta la historia de un antropólogo que ha realizado trabajo de campo en Perú, el lector tenderá a preguntarse cómo leer este texto. ¿Es producto de la imaginación de su autor? ¿Éste ha tratado, aun a través de técnicas narrativas, de reflejar algunas de sus experiencias de campo? De cómo se respondan estas cuestiones dependerá el sentido de la lectura del cuento. Si consideramos que todo es producto de la imaginación de F.S.P., la lectura de la aventura de Nacho tras los habitantes del pueblo y el posterior encuentro con Chullachaqui, el diablo guardián de la selva, es muy diferente que si todos los indicios nos

llevaran a pensar que es un relato de carácter factual. Si tenemos en cuenta la primera opción, el lector comparará el texto con su propia trayectoria como lector de ficción, confrontando el relato con otros libros de aventuras, y juzgará en base a la verosimilitud retórica de éste. De lo contrario, si el lector lo considera un relato factual, aun cuando se valga de la intriga para enganchar al lector, va a echar mano de su experiencia biográfica, de su experiencia factual y no ficcional. Por tanto, el horizonte de expectativas del lector cambia por completo. En este sentido, la aventura de Chagnon río arriba en busca de un fiero poblado Yanomamö para recopilar datos genealógicos, y las tribulaciones que le acontecieron, no se lee de la misma forma sabiendo que es un relato “real” (Chagnon, 2006), o si, por el contrario, consideramos que es un relato de ficción. En el primer caso, la confrontación con la propia experiencia acrecentará el riesgo y el peligro de la experiencia relatada y con ello la intensidad de su lectura. Si la experiencia es únicamente narrativa, la tensión disminuye, pues el lector no percibe consecuencias reales más allá del mundo imaginario en el que se desarrolla la acción, un mundo “como si”, circunscrito a un universo de ficción sin daños para su autor.

Asimismo, las dificultades sobre el estatuto del texto se incrementan, si nos atenemos al hilo argumental de la historia. Ésta es la crónica de un desencanto, una suerte de relato confesional, lo que Geertz llamaba un texto “autor-saturado”. Se recogen las dudas epistemológicas, morales, vocacionales y vitales de dos antropólogos que parecen personajes paralelos con veinte años de diferencia. Perfectamente se puede aplicar a este cuento cuanto Nacho afirma sobre *El ladrón de mitos*:

Aquella novela era, a decir de su propio protagonista, el relato de un naufragio; el naufragio de un antropólogo que se agarra a la tabla de la ficción para sobrevivir al fracaso. Cuando terminé de leer el libro, me quedé con la impresión de que los más importantes hitos que habían guiado mi trayectoria vocacional hasta entonces habían sido removidos de sitio.

En definitiva, se trata del relato de dos muertes paralelas, cuyo tono introspectivo nos invita a vincularlo con la propia vida del autor.

## **2. “Todo lo que se escribe es ficción”**

En cualquier caso, el personaje principal del texto -y quizá, con él, su autor- no debe de estar de acuerdo con esta distinción entre relatos factuales y ficcionales, pues la tesis central de su discurso es que “todo lo que se escribe

es ficción”. Por esta razón, tras la pérdida del contenido de las cintas, Cayetano conmina a Nacho a que se invente las citas, ya que el entrecomillado es una creación de los “carceleros de la imaginación”. Según el planteamiento del texto, la antropología es una ficción teórica donde al otro se le impone un guión que ni siquiera es del investigador, en este caso de Nacho, sino de “otros” que ejercen una suerte de tiranía. El mundo de la ficción, según Cayetano, es más “real”, más legítimo, porque no hay engaño.

Cuando un lector abre una novela con la intención de sumergirse en ella, sabe que entra en un universo de ficción y lo asume: en ese momento se establece un pacto entre el autor y el lector y entonces ese universo de ficción se transforma en verdad. Una verdad que, para serlo, ha de estar sometida, hasta el más mínimo detalle, a las leyes del mundo real, porque si en algún momento deja de hacerlo, desvela su naturaleza fullera y deja de funcionar.

Más bien, bajo mi perspectiva, el pacto que se establece entre lector y autor en un universo de ficción es lo que Aristóteles denomina “verosimilitud retórica”. Este concepto hace referencia a la credibilidad dentro de un contexto narrativo, es decir, un universo imaginario cuya lógica viene marcada por la experiencia y las expectativas que los lectores tienen de los géneros literarios<sup>1</sup>. Y, por otro lado, si la ficción tiene que tener como referente primigenio “las leyes del mundo real”, como sostiene Cayetano, ¿cuál es el estatuto de obras como *1984*, *Fahrenheit 451* o *El señor de los anillos*? La relación de estas novelas con “las leyes del mundo real” es cuando menos distante.

Por el contrario, los relatos de carácter factual sí se basan en un “pacto de verdad”, tal y como lo entiende Leujene. En este pacto hay un compromiso tanto explícito como implícito<sup>2</sup> del autor a decir la verdad, que lo distingue del relato de ficción puro. Esto no implica que el antropólogo no utilice estrategias narrativas -que Geertz (1989) pone en evidencia-, sino que lo que cambia es el pacto entre el autor y el lector y, por tanto, el sentido de la lectura. En este tipo de relatos, ¿no es una violación del pacto inventarse los testimonios de los informantes?

---

<sup>1</sup> Forma parte de lo que los teóricos de la recepción denominan “horizonte de expectativas” y que domina la lógica de la lectura.

<sup>2</sup> Leujene haciendo balance de los veinticinco años de su “Pacto autobiográfico”, explica cómo en un momento dado se percató de la importancia de los compromisos implícitos del autor con el lector, por ejemplo, por el simple empleo del nombre propio. Asimismo, cambió la noción de “pacto autobiográfico” por “pacto de verdad”, para que se pudiera analizar este compromiso en el resto de los géneros factuales (Lejeune, 2004: 163).

### 3. Ficción y Literatura

A lo largo del cuento, la Literatura y la ficción son representadas como un lugar donde reina la libertad y la imaginación, donde todo es posible, y donde no llega la jurisdicción de los “carceleros de la imaginación”. De este modo, F.S.P. sacraliza la ficción como espacio capaz de iluminar sin límites aspectos importantes de la condición humana frente a la entronización anterior de la realidad y su ciencia etnográfica que sólo producía conocimiento prefabricado.

La ficción se debe a la condición humana y sólo a ella; mientras el ensayo académico te constriñe con sus protocolos disciplinarios. La ficción te da libertad para que establezcas infinitas combinaciones de elementos de la realidad con las que escrutar y expresar los más variados y recónditos recovecos del ser humano. Y cuando consigues llegar a ellos y desvelas algo del misterio que encierran, entonces Nacho sientes que tocas el cielo con la punta de los dedos, porque has sido alcanzado por el destello de la belleza que encierra la condición humana.

A esta idea de Literatura, a este punto de vista, le corresponde un sujeto, un autor, un personaje que la materialice, que la interprete, que la haga realidad: Cayetano; un personaje con marcados ecos literarios: un libertario, *outsider*, ácrata, insumiso... lúcido prostibulario que, como personaje de novela negra americana -recuerda a Marlowe, el famoso personaje de Raymond Chandler, a su vez, heredero de la figura del vaquero-, con su mirada cáustica, es capaz de observar la realidad desnuda, dada su posición de autoexcluido. Pese a su vida desestructurada, con un pasado oscuro y con un futuro incierto, nuestro personaje -al igual que Marlowe- representa la reserva moral de la sociedad, y podrá guiar a nuestro protagonista en su particular educación sentimental y vital. Cayetano es un occidental que vive en una *palapa* solitaria en medio de la selva, así que podríamos calificarle como un autoexcluido entre excluidos, un tipo que se sitúa al sur del sur. Desde esta posición hará ver a nuestro tierno protagonista, todavía en tierra de nadie, en ese espacio liminal que es el ritual de la tesis doctoral, cuál es el mundo al que se enfrenta, antes de que entre a formar parte de los corruptos mecanismos de la ciudad y sus gobernantes, la universidad, en nuestro caso. Frente al impulso cientifista de la universidad que pretende categorizar la vida, Cayetano propone a Nacho vivirla, ante la imposibilidad de atraparla, traducirla, resumirla.

El lugar favorito de Cayetano es “El último rinconcito del mundo”: un prostíbulo, que revela la posición que desea ocupar en el mundo. El burdel y sus moradoras son todo un símbolo para autores como Baudelaire,

Mallarmé, Verlaine, etc., los poetas simbolistas, que consideraban que la mirada de las prostitutas era la más reveladora de la condición humana. Es una posición social envidiada por los artistas, ya que su conducta no se rige por ningún valor moral. En *La educación sentimental* de Flaubert<sup>3</sup> podemos encontrar ciertos paralelismos con este cuento. En la lectura que Bourdieu (1995) propone de esta novela, nos muestra como Frédéric va rechazando todas las posibilidades que se le ofrecen en su camino del envejecimiento social: político, burgués, intelectual, matrimonial. Así, en la encrucijada de la adolescencia, en lugar de escoger un camino, es decir, seguir la “línea recta” -como él mismo reconoce que hubiera sido la elección acertada-, Frédéric opta por escoger todos, para terminar siendo un indeterminado social. Elige quedarse al margen, distanciarse de la realidad, estar en todos sitios y en ninguno, tomarse en serio sólo el arte, comprometerse sólo con la estética, con la belleza -con el amor platónico de Mme. Arnoux-. Al final de la novela, cuando Frédéric y su amigo Deslauriers hacen balance de su vida, concluyen que su mejor experiencia tuvo lugar en un burdel, “La Casa de la Turca”. Su trayectoria nos muestra cómo, tras haber probado todas las identidades sociales posibles, envidian a las prostitutas, a las que se les permite aquello que está vetado a las personas “serias”. Al igual que Nacho, decide, finalmente, que su lugar está en “El último rinconcito del mundo”.

Cayetano es un escritor que no escribe impulsado por las veleidades del ego o por los impulsos externos -académicos, mercantiles, etc.-. Simple y llanamente escribe impulsado por una necesidad interior. “Tan pronto se apercibía él [Cayetano] de mi llegada, dejaba su labor, sacaba el papel de la máquina y lo metía en un cajón, para no volver a sacarlo hasta que me había marchado”, afirma Nacho. Es un escritor que se podría comparar a J. D. Salinger, el escritor invisible por excelencia, que no concede entrevistas y su única foto es de hace treinta años.

Esta figura del escritor, construida en esos términos, también la encontramos en el campo literario -al menos en España (Mancha, 2006)-. Así, los códigos de clasificación y valoración de los escritores se constituyen en base a estos elementos: invisibilidad, escribir por impulsos internos y no supeditarse a intereses “espurios”, etc.; una representación de la ficción y sus autores que apela a la libertad absoluta. Frente a éstos, se encuentran los escritores que se pliegan a todas las presiones del entorno y practican la es-

---

<sup>3</sup> La comparación con Flaubert no es gratuita, ya que Bourdieu fundamenta la génesis y estructura del campo en la figura de este autor, que instaura el oficio de escritor, tal y como lo conocemos en la actualidad.

critura como si de una profesión se tratara, cuyo interés se sitúa en la búsqueda de prestigio o de dinero, mancillando una actividad prístina que pretende, al igual que considera Cayetano, iluminar el lado oscuro de la condición humana.

Este discurso sobre el autor no deja de ser una construcción social, un espejismo, que el antropólogo o el sociólogo tienen que restituir en el lugar adecuado, si no quieren verse cegados por las evidencias. Así, esta representación del escritor forma parte de la lucha por imponer una visión determinada del autor y, por extensión, la autonomía del campo literario. Por lo tanto, si se quiere entender el discurso en el espacio social donde se despliega, es preciso considerarlo como un producto de esta lucha frente a los agentes que fuerzan la heteronomía, fundamentalmente el campo periodístico en connivencia con los grupos editoriales. A su vez, constituye una serie de códigos para evaluar a un autor que, enfrentados a todas las “obligaciones” resultantes de los agentes antes mencionados -periódicos, editoriales, etc.-, conforman las aguas procelosas en las que aquel tiene que nadar.

En consecuencia, la representación de la ficción como espacio de libertad infinita quizá sólo se pueda sostener si diferenciamos Literatura y ficción. Parece claro que toda Literatura es ficción, pero, ¿toda ficción es Literatura? Leujene, cuando se le preguntó si la autobiografía era un género literario, respondió que esa cuestión no alude a su naturaleza sino a su valor. La ficción es una dimensión que se refiere a la naturaleza de un texto, a su estatuto ontológico, y mira hacia el interior de este espacio, en tanto que toda disquisición sobre si un texto es literario apunta hacia su valor, es decir, hacia el exterior del texto. En este punto se plantean ciertos interrogantes: ¿Cómo se genera ese valor? ¿Cuáles son los mecanismos de producción de éste? Para responder a estas preguntas, al igual que hace Leujene, acudimos al Bourdieu de *Las reglas del arte* y su noción de “campo literario”. Éste es un espacio social que se constituye en torno a un objeto que está en juego: la producción material y simbólica del libro. Ahora bien, no significa que la escritura y la creación de su valor sean dos etapas de una secuencia lineal, sino que ambas actividades mantienen un diálogo, una suerte de interrelación. La lógica social de este espacio tiene efectos directos sobre el texto en virtud de la imposición de una serie de reglas o “prescripciones” -si hablamos en términos de Foucault (1999)- sobre qué es Literatura y, por extensión, sobre qué es un autor. Los participantes del campo para obtener prestigio, ser reconocidos o, en términos de Bourdieu, adquirir “capital simbólico” han de manejar esta lógica. En consecuencia, existe una interacción entre la toma de posiciones estéticas, es decir, los recursos



narrativos que utilizan los autores -el texto- y el campo literario como espacio social. Dichas prácticas creativas se hacen inteligibles reconstruyendo la posición que el autor ocupa en el campo literario. Así, la lógica de la actividad creativa y los códigos de recepción que están en la base de la creación del valor no pertenecen a esferas independientes, sino que se construyen con reglas comunes. Por otro lado, la lectura, no sólo se hace desde la interpretación del texto, sino que la construcción del autor, de su nombre -lo que denomina Foucault la “función-autor”- también forma parte de la lógica de ésta. Por tanto, al igual que ocurre en el mundo antropológico -que denuncia Cayetano-, la posición que ocupa un autor dentro del campo literario, que por supuesto es a su vez un campo de poder, forma parte del proceso de la lectura.

Ahora bien, haciendo un ejercicio de sociología de autor, en este caso de F.S.P., es decir, remitiendo su discurso a la posición que ocupa dentro del campo literario<sup>4</sup>, éste es propio de aquellos autores cuyo capital económico es de adquisición externa (Mancha, 2006). En términos de Lahire (2006), tales autores disponen de una “second métier”, que provoca que su idea de la Literatura se asemeje a un juego, en tanto que carece de las reglas propias de la profesionalización. Al no tener que vivir de las fuentes de ingresos que el campo literario pone a su disposición<sup>5</sup>, y distanciarse así de todas las obligaciones resultantes de la profesionalización, pueden tomar posiciones más arriesgadas y tienden a percibir la Literatura como una actividad sin restricciones. De ahí, esta visión idealizada de la creación literaria, donde los escritores habitan en un mundo sin reglas, en un territorio virgen. Por el contrario, el punto de vista de F.S.P. sobre el mundo antropológico, producto de la posición que ocupa en éste, es totalmente opuesto: un mundo con unas reglas férreas donde imperan las luchas y la autoridad de un autor procede de su ubicación en ese campo de fuerzas:

Primero construyen una ficción sobre lo real, y después otra ficción con la que pretenden justificar que la primera ficción no es tal, y así sucesivamente hasta formar una inacabable sarta de ficciones sucesivas, cuya única autoridad reside en última instancia en la capacidad de persuasión que les confiere su posición en el campo de poder académico. Lo cual no deja de ser, además de una gran ristra de mentiras, una gran paradoja.

---

<sup>4</sup> Se le puede considerar un participante del campo literario en virtud de la publicación de *El ladrón de mitos* (Tabla Rasa, 2005).

<sup>5</sup> Al mismo tiempo publican en una editorial independiente, es decir, al margen de un grupo, lo cual les confiere todavía mayor libertad.

#### 4. Referencias bibliográficas

BOURDIEU, Pierre

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CHAGNON, Napoleón A.

2006 *Yanomamö. La última gran tribu*. Barcelona: Alba.

FERNÁNDEZ, Celia; HERMOSILLA, M<sup>a</sup> Ángeles (Eds.)

2004 *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor libros.

FOUCAULT, Michel

1999 *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós

GEERTZ, Clifford

1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, Gérard

1993 *Ficción y Dicción*. Barcelona: Editorial Lumen.

LAHIRE, Bernard

2006 *La condition littéraire. La doble vie des écrivains*. Paris: Éditions la découverte.

LEJEUNE, Philippe

1994 *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

MANCHA, Luis

2006 *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.