

# Entreletras

---

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

**Revista de Estudios Literarios**  
Maturín, Año VIII. No. Julio- Diciembre 2024

**Entrevista a Gustavo Díaz Solís**

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del  
Instituto Pedagógico de Maturín.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Maturín, 2024



# Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VIII No. 15. Enero- junio de 2024

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" (IPMALA/ UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos, traducciones y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña

escenario académico de la Universidad

sobre la teoría y la práctica de la literatura

- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín
- Favorecer la permanente actualización en los escenarios educativos

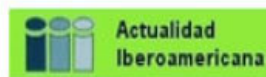
La revista está indizada por

#### OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos



Centro de Información Tecnológica (CIT)  
c/ Mons. Subercaseaux 667  
Fono-Fax: 56-51-551158, La Serena - Chile  
<http://www.citrevistas.cl>

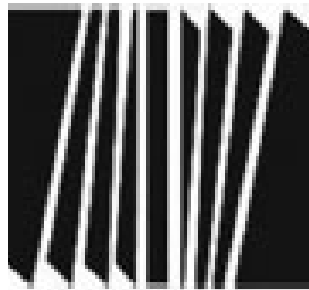


Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citchile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas  
de América Latina, el Caribe, España y Portugal



Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López  
Rector

Prof. Doris Pérez  
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez  
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno

Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno  
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Robin Ascanio  
Director-Decano (E)

Prof. Euderic Linares  
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans  
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio  
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer  
Secretario

# CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

- 1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá", en las áreas vinculadas al área de literatura;
- 2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.
- 3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas

ART. 2 Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;
- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" en el área que corresponde al CILLCA;
- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;
- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;
- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

# Entreletras

## REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Director

Jeús Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0009-0006-1393-3338

Director Ejecutivo

Franco Canelón (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### CONSEJO EDITORIAL

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### EQUIPO DE ARBITRAJE

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora-Ballesteros (The City University of New York)

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### TRADUCCIÓN:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

### ¿CÓMO VINCULARSE A LA REVISTA?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista Entreletras

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: [entreletras.cillca@gmail.com](mailto:entreletras.cillca@gmail.com)

[upelentreletras@gmail.com](mailto:upelentreletras@gmail.com)

[jesus.medina.ipm@upel.edu.ve](mailto:jesus.medina.ipm@upel.edu.ve)

Diseño, arte final Celso Medina.

e ilustración de portada: Celso Medina

# Sumario

Editorial	8
Entrevista	
Gustavo Díaz Solís: “La concisión intrínseca de la poesía era lo que más me atraía”/Celso Medina	9
El viaje de los Reyes Magos. T.S. Eliot (traducción de Gustavo Díaz Solís)	12
Ensayo	
¿Cuál es la naturaleza de la ficción? /Jesús Medina Guilarte	13
Conferencia	
“Cambios sociales y creación literaria en América Latina. ¿Lenguaje autónomo o reflejo de la realidad? El caso Venezuela” / Luis Gonzaga Álvarez León	20
Artículos	
Léxico en Batalla/ Carolina Brito	25
Sombraduras: Cosmovisión del caos. /Carmen Alicia Castillo	31
Entre la catástrofe y el desencanto: Aproximación a la narrativa de Gustavo Díaz Solís/Julio Cortez	36
El Encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca...:	
¿Primer texto histórico dramático en el teatro venezolano? /Sor Elena Salazar	44
Crónica	
Evaristo Febres, arquitecto de su propio destino /Jesús Antuárez	50
Reseña	
Yo soy quien vela tu agonía. La tarea del testigo / Ramón Ordaz	52
Literatura Otra	
Leyendas y cantos de África/ recopilación y versión de Lèopold Sèdar Senghor.	54
Traducidas al español por Celso Medina	
La tradición viva/Amadou Hampâté Bâ	63
Normas para los autores	82
Normas para los árbitros	83
Autores	85



# Editorial

Luego de ocho años ininterrumpidos, *Entreletras*, revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, llega a su décimo sexto número. Como siempre, ofrecemos diversas perspectivas de la literatura y los contextos en que esta se desarrolla, abarcando varios ámbitos geográficos, para resaltar el papel de la creación literaria como punto de encuentro crucial de las numerosas sensibilidades que bullen en el mundo actual.

Recuperamos una vieja entrevista a uno de los más reconocidos cuentistas venezolanos, Gustavo Díaz Solís, realizada por Celso Medina. En ella, el escritor y traductor confiesa su profunda dedicación a la lectura de la poesía y reconoce la influencia que esta ha dejado en la escritura de sus cuentos. Como complemento a esa entrevista, reproducimos el poema “El viaje de los Reyes Magos”, de T.S. Eliot, traducción en prosa, del entrevistado, texto que nos invita a meditar sobre la fe y la esperanza en plena vida contemporánea.

En la sección de Ensayo, Jesús Medina Guilarte nos ofrece un escrito que explora los límites, el poder y el papel de la ficción en la construcción de realidades alternativas dentro del ámbito literario.

Proseguimos con la conferencia del investigador y creador literario Luis Gonzaga Álvarez León, donde aborda el tema de los “cambios sociales y creación literaria en América Latina”, considerando su influencia en la producción literaria latinoamericana, con particular atención a la narrativa venezolana de los finales del siglo XX.

En la sección de Artículos, Carolina Brito nos invita a visitar el léxico que pobló la mayoría de los textos que sirvieron para nutrir el ideario fraguado por los patriotas de la Venezuela del inicio del siglo XIX, en su lucha por la independencia. Para ello, recurre al análisis de textos que circularon en los periódicos *El Correo del Orinoco* y *La Gaceta de Caracas*. Carmen Alicia Castillo, por su parte, nos ofrece una lectura del universo simbólico que se plasma en el poemario *Sombraduras*, de la poeta venezolana Elena Vera. Julio Cortez indaga en la narrativa de Gustavo Díaz Solís, deteniéndose en dos de sus cuentos emblemáticos: “El niño y el mar” y “Cachalote”. Su análisis explora la relación entre la voluntad humana y la fuerza natural. Sor Elena Salazar cierra esta sección con el reporte de una investigación sobre el posible “primer texto histórico dramático en el teatro venezolano”, que circuló inicialmente en Margarita, en 1817.

En la sección Crónica, Jesús Antuárez nos adentra en la vida del arquitecto venezolano Evaristo Febres, destacando su ideario y creatividad.

En la sección Reseñas, Ramón Ordaz analiza la novela *La tarea del testigo*, del escritor venezolano Rubi Guerra, una obra que se nutre de referentes biográficos del poeta José Antonio Ramos Sucre.

Cerramos nuestra edición con la acostumbrada sección “Literatura Otra”, dedicada en esta ocasión a la África Oral. Para profundizar en este tema, reproducimos el texto “La tradición viva” del tradicionalista de Malí, Amadou Hampâté Bâ, traducido al español por Celso Medina. Este texto nos ilustra la rica tradición oral de África. Como muestra concreta de esta tradición, ofrecemos algunos cantos y leyendas africanas que el poeta senegalés Léopold Sédar Senghor tradujo de algunos idiomas africanos al francés. La versión española es de Celso Medina.

Con esta variada gama de temas, *Entreletras* reitera su compromiso con un espacio de encuentro para quienes aprecian la literatura como una experiencia enriquecedora.

A partir de este número, nuestra revista cambia su equipo de dirección. Cuando nos iniciamos dijimos: “Nacer no es fácil; sobre todo cuando el cuerpo que nace es plural, en muchos sentidos: en el discurso, en los temas y en las geografías que se pretende evocar”. Nuestra apuesta, luego de 16 números, sigue vigente.



## ENTREVISTA

### Gustavo Díaz Solís

# “La concisión intrínseca de la poesía era lo que más me atraía”



**Celso Medina**  
Universidad Pedagógica  
Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Maturín  
medinacelso@gmail.com

Cursaba mi segundo año en la Mención de Castellano y Literatura de la Universidad de Oriente. Allí pude calibrar con mayor detenimiento y pericia los cuentos de Gustavo Díaz Solís. No recuerdo quién me puso en contacto con él, pero cuando en su casa le mencioné a uno de sus predilectos alumnos: Eduardo Gasca, quien en esos tiempos era mi profesor de Teoría Literaria, su rostro se iluminó. Tal vez gracias a esa referencia, este admirado escritor se explayó sin reservas ante las preguntas. Publiqué una versión incompleta de esa entrevista en Araya, el suplemento cultural que dirigía en el diario La Región de Cumaná.

Al leer el ensayo que publica en esta edición de Entreletras Julio Cortez, me motivé a ofrecer esta conversación que nos introduce en importantes facetas de Díaz Solís. De esta manera, saldamos viejas deudas de afecto con este intelectual, valiosísimo venezolano.

**E**l entonces joven Gustavo Díaz Solís irrumpió en el panorama literario venezolano a finales de la década de 1940 con su cuento “Llueve sobre el mar”, presentado al concurso del semanario Fantoques. Su audaz técnica y su profunda sensibilidad lírica cautivaron al jurado, compuesto por figuras de la talla de José Nucede-Sardi, Julio Ramos y Rómulo Gallegos.

Nacido en Güiría, población de la región pariana del Estado Sucre, en 1920, Díaz Solís era estudiante de Derecho en la Universidad Central de Venezuela y de castellano y literatura en el Instituto Pedagógico de Caracas, instituciones de las que se graduó como abogado y profesor, respectivamente.

Acompañó a su padre, también abogado, en sus numerosas mudanzas, incluyendo una a Trinidad, donde comenzó a dominar el idioma inglés, lo que lo llevaría a convertirse en

un destacado traductor de poesía y narrativa inglesa. Tras la mudanza definitiva de su familia a Caracas, Díaz Solís se estableció en la ciudad, donde residió hasta su fallecimiento en 2012, a los 92 años. A pesar de su itinerancia, la memoria de su costa natal quedó impregnada en la mayoría de sus obras creativas.

Su literatura, aunque no extensa, la ubicó la crítica literaria dentro de la generación que renovó aceleradamente la narrativa en Venezuela. Cuentos como “El niño y el mar”, “Llueve sobre el mar” y “Arco secreto” son considerados hitos importantes en la historia contemporánea de la cuentística venezolana, a la que Díaz Solís imprimió una dimensión universal sin descuidar la referencia al espacio geográfico.

Sumado a su obra creativa, Díaz Solís desarrolló una notable carrera como ensayista y traductor, especialmente en el área de la literatura inglesa. Sus traducciones de la poesía de

Eliot, Frost y otros autores figuran en numerosas antologías. Su libro de ensayos, *Exploraciones críticas/Exploration in criticism*, editado en español e inglés por la Universidad Central de Venezuela, en 1968, contiene importantes análisis de autores como William Shakespeare, T.S. Eliot, James Joyce, John Keats, Wallace Stevens y Carlson McCullers.

En el año 1982, cuando realizamos esta entrevista, Díaz se encontraba ya jubilado. Nos recibió en su acogedora casa de Caracas. Su hablar sereno dejaba entrever un cierto pesimismo. Confesó que ya no dedicaba tiempo a la escritura y manifestó cierta aversión a las entrevistas.

-Accedo a esta entrevista, en primer lugar, porque me la solicitan y, segundo porque la solicitud viene de gente que aprecio, pero confieso, declaro y admito que no estoy de acuerdo con este tipo de entrevistas o con la idea misma de la entrevista con propósito indirecto de crítica literaria, fundamentalmente porque tiende a enfocarse a la persona del escritor más que a la obra. Desde luego que está más allá de mis posibilidades de percepción las causas de esta pérdida de objetividad, eso de estar haciendo el mundo a partir de nosotros, como una excrecencia, como una tela de araña. Ante los grandes asuntos del mundo exterior (exterior a nosotros mismos y a Venezuela), pocos se interesan hasta el punto de no poder dejar de hacer algo con respecto a ellos; lo que debería ser manifestación de solidaridad humana normal resulta excepcional gesto de idealismo y (con todo esto termino este enrevesado exordio) ya sabemos o vemos todos los días cómo el idealismo moral entre nosotros dura lo que dura la juventud, y a veces ni siquiera eso...

**Su obra cuentística inicial presenta claras influencias de la literatura galleguiana. ¿Considera que esta influencia era inevitable o que existieron otras influencias tan significativas como esta que mencionamos?**

-Yo me di cuenta que me interesaba especialmente la literatura cuando estudiaba tercer año en el Liceo "Andrés Bello" o quizás poco antes, en el Colegio San Ignacio, cuando estudiábamos lo que entonces se llamaba "preceptiva literaria". Los primeros libros, digamos "serios" (después de Dick Turpin, Búfalo Bill, Julio Verne, Salgari, el maravilloso Salgari) fueron los de literatura que tenía papá en su biblioteca. Y ahí, por supuesto, estaba Gallegos y estaba Andrés Eloy Blanco, de quien fue amigo papá y a quien admiraba muchísimo. Y las novelas de Gallegos, en especial las cuatro o cinco primeras, tienen una cierta inevitabilidad de estructura y de lenguaje que no solo las hace interesantes, absorbentes para el simple lector, sino que parecen anular otras opciones alternativas de presentación de la experiencia imaginaria, sobre todo en el principiante, en el que empieza a escribir y entra por ellas en la literatura. Después en mi caso, vinieron otros escritores, todos accesibles, casi todos venezolanos, algunos españoles, algunos latinoamericanos: Uslar Pietri, Meneses, Azorín, Baroja, *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra*... Como usted ve, nada esotérico. Y algo quizás curioso: leía más a los poetas que a los prosistas, salvo lo que he nombrado. Quizá era la concisión intrínseca de la poesía, lo que me atraía.

**Su obra narrativa es un viaje fascinante a través de diversos paisajes literarios. Comenzó en un marco naturalista, criollista, luego va en busca de una especie de "selvatismo" ("Ophidia")**

**precisa esa línea), y por último arriba a una concepción más cerebral (expresionista, diría la crítica) en la que el paisaje urbano inunda el ambiente de sus cuentos. ¿Qué factores considera usted que han influido en esta evolución?**

-En perspectiva reconozco dos grandes "tiempos": lo que fui y lo que escribí hasta 1944, cuando fui a estudiar postgrado a los Estados Unidos; y después que estudié literatura inglesa y norteamericana en el Pedagógico. Si no es por ese viaje de estudios de un año en los Estados Unidos, después de graduarme de abogado aquí (1944-1945), yo habría sido, pienso, algo distinto y, de haber escrito, habría hecho cosas probablemente muy distintas. Pero, como más o menos escribí Eliot, "Lo que pudo haber sido es una abstracción que sigue siendo una posibilidad perpetua solo en un mundo de especulaciones". (Eso está al comienzo de "Burn Norton", lo acabo de chequear.) "Llueve sobre el mar" puede representar toda la primera etapa. Con "Ophidia" y "Arco secreto", del 46 y 47, empieza la segunda, que se prolonga, con variantes y desvíos exploratorios, hasta "Cachalo" (1963) y "El Punto" (1965), que es en realidad el último cuento que he escrito. Curioso. En "Todo esto antes era agua" (1953) hice un homenaje intelectual a Rómulo Gallegos. Si se acepta colegítimo (o se concede) que uno pueda hablar de lo que ha escrito como si fuese hecho por otro y no por egolatría o narcisismo; si esto se acepta, yo diría que, en mis cuentos, considerados cronológicamente, hay unos momentos dialécticos en que una síntesis resulta de una antítesis circunstancialmente causada. La lectura de Poe en inglés se refracta, pudiera decirse, sobre lecturas de Quiroga (esos maravillosos textos hipnotizadores de Quiroga) y una madrugada inolvidable en un apartamento de la calle Los Samanes en el Paraíso, me viene todo de golpe "Ophidia", que lo habría suscitado una noticia en El Nacional, unos meses antes, que decía que en Perijá un hombre había matado una enorme culebra y la había enrollado detrás de la puerta de su rancho para asustar a su mujer y cuando la mujer vio la culebra, del susto murió de un infarto. Si yo no leo esa noticia, no habría "Ophidia". Y eso no es por Poe y Quiroga, no habría "Ophidia" como es. En fin, de eso y de tanto más pudiera decirle sobre "el origen de mis cuentos" (lo que en la Universidad llamábamos "crítica genética"), puede concluirse que lo que he escrito "representa" mi experiencia y mi experiencia es todo lo que está en mi vida y que he podido percibir, integrar y utilizar. En un cierto sentido, lo que he "querido" utilizar. Pero ese es otro problema, bastante complicado, por cierto. Lo que me llevaría otra vez a Eliot, esta vez, a su tesis del "correlato objetivo", que está en el ensayo sobre Hamlet.

**La influencia de la literatura anglosajona en su obra es innegable. Relatos como "El niño y el mar" evocan el estilo hemingwayano, con su narrativa simple y temas recurrentes del hombre contra la naturaleza y la fatalidad. ¿Aún disfruta de este tipo de literatura?**

-Todavía leo literatura inglesa y norteamericana, pero como ahora soy profesor jubilado, no estoy realmente al día y se me han pasado muchas obras literarias recientes, algunas probablemente muy importantes. Como los animales viejos o los toros heridos, busco la querencia, regreso a los libros que me apasionaron en mi juventud, caigo siempre en leer los autores que siempre me han gustado, que son muchos por supuesto. Recientemente he releído algunas novelas de

Gallegos, de José Eustasio Rivera, de Güiraldes. Todavía leo a Lawrence, sobre todo los cuentos, también los cuentos de Joyce y algunas partes del *Ulises*, los cuentos de Hemingway, de Steinbeck y de Faulkner (el inagotable *Absalón, Absalón*), los versos intocables de Eliot, algunos cuentos de Thomas Mann, su novela *Las cabezas trocadas*, que es un libro perfecto.

### ¿Y Quiroga ¿Sigue siendo lectura de su afición?

-Horacio Quiroga consignó, con intensa precisión, una visión trágica del hombre y de la vida. Una señal, una voz indispensable en la literatura hispanoamericana. Su integridad regional lo hace universal, como ocurre con todos los grandes escritores. De vez en cuando vuelvo a leer algunos de sus cuentos, de los más secos.

**Además de sus lecturas, sin duda extensas, apreciamos en su escritura un marcado sabor regional, que se vincula estrechamente con sus vivencias. ¿Podría explicar cómo estos elementos regionales, esa "integridad regional" a la que usted alude, se han impregnado en su narrativa?**

-Por supuesto que uno no decide estas cosas tan soberanamente. Hay propensiones que se hacen inveteradas. De la experiencia total (que contiene de todo) se escoge, se selecciona y se organiza en formas. Primordialmente el proceso es espontáneo, impulsado irracionalmente, después viene el momento reflexivo de composición consciente. Por eso, como se ha dicho, toda literatura es autobiografía, aunque la presentación de la experiencia personal pueda ser más o menos objetiva o subjetiva, directa o indirectamente, según el temperamento y las convicciones estéticas de cada escritor. Gallegos, por ejemplo, es nuestro novelista más objetivo, lo que ayuda a explicar por qué son tan buenos sus argumentos, mientras que Meneses es de los más subjetivos y de ahí que descuelle en la explicación de la vida interior de sus personajes, especial de la última época. Sin embargo, ¿cuánto del hombre que es Gallegos hay en sus novelas y cuentos? Quizá tanto como Guillermo Meneses puso en los suyos. Cuando a Thomas Wolfe se le objetaba que una de sus novelas era demasiado autobiográfica, él replicó que toda novela lo es y que no conocía un libro más autobiográfico que *Los Viajes de Gulliver*. Ahora descendiendo de nuevo a lo mío, yo creo que es observable un movimiento de la presentación más bien objetiva en "Llueve sobre el mar" hacia una presentación cada vez más subjetiva en "Arco secreto", "El cocuyo", "Entre sombras", etc. En las más reciente o menos viejas o últimas cosas que he escrito siempre traté de dar con el "correlato objetivo" de mi vivencia personal (que es una forma de resolver la contradicción), de ahí que esos últimos cuentos sean más atractivos para los críticos, exploradores de símbolos y mitos, del traspiés inconsciente en la creación literaria en general.

**Oscar Sambrano Urdaneta lo ubica dentro de la generación literaria de 1942, al lado de figuras como Luis Pastori, Benito Raúl Lozada, Pedro Francisco Lizardo, Tomás Alfaro Calatrava, Juan Veroes, Aquiles Nazoa, Ida Gramcko, Oscar Guaramato y Humberto Rivas Mijares, entre otros. ¿Comparte usted la idea de las "generaciones literarias" como método para clasificar a los escritores venezolanos?**

-Bueno, yo no soy crítico profesional, especialmente de la literatura venezolana. Respeto la preocupación que siempre

ha habido sobre este tema y creo que, en general, determinar y describir generaciones en literatura resulta una hipótesis de trabajo útil y, en consecuencia, sometida al examen intrínseco de las obras y a los resultados que este arroje, sea para confirmar la hipótesis, sea para refutarla o modificarla en alguna medida y confrontarla de nuevo con la obra misma, que es el verdadero "fenómeno" literario. En cuanto a lo que yo he escrito es un hecho que me di a conocer, digamos en el país, cuando "Llueve sobre el mar" ganó el primer premio "Leoncio Martínez" del semanario *Fantoches*. Antes de 1942 (de 1938 a 1942) había escrito y publicado algunos cuentos breves. Reuní los que habían sido considerados mejores en un primer libro titulado *Marejada*, que es de 1940. Después en 1942, cuando el premio *Fantoches*, alguien dijo que mi primer libro había pasado "Inadvertido para la crítica", lo que no pudo aceptar Pascual Venegas Filardo, quien polemizó sobre esa aseveración y recordó lo que había escrito en *El Universal* sobre *Marejada*. Por cierto, que este libro tiene un prólogo muy generoso y muy sabrosamente escrito por Fernando Cabrices, quien, junto con el poeta trujillano Samuel Barreto Peña, me estimuló mucho para escribir y publicar. Yo tenía entonces 20 años y era mecanógrafo del Ministerio de Relaciones Exteriores, en la Dirección de Política, donde Cabrices y Barreto Peña eran jefes de Sección. En otro terreno (para dejar la historia menuda, por ahora), en el campo de la didáctica, indudablemente que es útil disponer de los hitos que son las generaciones. En literatura inglesa, por ejemplo, desde la quiebra del neoclasicismo, a fines del siglo XVIII, hasta las primeras manifestaciones de la sólida literatura victoriana, a mediados del siglo XIX, está nada menos que todo el romanticismo inglés. Y ayuda para "orientarse" en su estudio pensar en una primera generación romántica, con Blake y Burns (a lo que se puede aún anteponer los llamados "precursores del romanticismo", como Thomson, Young, Collins, Gray MacPherson, Chesterton, otras más), seguir con una segunda generación, lo que representa Wadsworth y Coleridge, Shelley y Keats. Pero, repito, todo eso tiene una finalidad especialmente didáctica y de nivel introductorio. A medida que se profundiza el proceso de cualquier literatura se percibe que se trata de un desarrollo orgánico, que cambia a veces imperceptiblemente, a veces a saltos, y que en cada escritor se manifiesta no solo su personalidad propia sino todo lo que le viene de su condicionamiento histórico, al que nadie puede escapar. La crítica literaria básica tiene que trabajar sobre lo característico que es necesariamente selectivo.

### ¿Por qué esa casi negativa a seguir escribiendo?

-El último cuento que he escrito es "El punto", de 1965. No sabría cómo responderle a esta pregunta. Pudiera decir "me agoté", sencillamente. Pudiera dejarlo para una improbable autobiografía. Mientras tanto, prolonguemos la espera del diván psicoanalista.

**¿Cómo es su relación con Güiria, su ciudad natal? "¿Cómo describiría su relación actual con ella?"**

-Toda mi familia es de Güiria. Somos de Oriente. Mi abuela, por el lado de mamá, era cumanesa, de los Forjonel de Cumaná. A mí me llevaron, creo que a los dos o tres años, a Trinidad, y cuando tenía diez nos vinimos a vivir a Caracas. Eso fue en 1930. Desde entonces vivo aquí en Caracas



y Caracas es desde luego mi ciudad, aunque no me siento caraqueño en el sentido en que mis amigos de infancia, los Planchart, Manrique, los Pérez Luciano, son caraqueños. Güiría y Oriente era el tema de familia en casa, cuando mamá y papá vivían. Allá habían quedado vivos o muertos, parientes y amigos, y las haciendas, alguna vieja casa en el pueblo. Era Güiría, Oriente, la gente de Güiría, las historias y los chismes una atmósfera en mi casa, la contraseña tácita, el “olor a ver-

vena” del indispensable cuento de Faulkner en *Los invictos*. De aquello muy poco queda. Apenas algunas cosas admonitorias que conservo y a veces contemplo y toco: viejos retratos desvaídos, una cuchara de plata enorme de mi tatarabuela. El gorgoteo perenne de los recuerdos. En mi cuento “Velando a pensamientos desatados” quise dar con un “correlato objetivo” para estas emociones.

## El viaje de los Reyes Magos

T.S. Eliot

“Hizo frío a la ida, como que era la peor época del año para un viaje, y un viaje tan largo: los caminos en muy mal estado y el tiempo era inclemente, la época más cruda del invierno”. Y los camellos maltrechos, con las patas llagadas, reacios, echándose en la nieve que se derretía. Hubo momentos en que añorábamos los palacios de verano en las laderas, las terrazas, y las muchachas de seda trayéndonos sorbetes. Después, los camelleros blasfemando y quejosos y escapándose, y con ganas de beber y de estar con sus mujeres, y las fogatas que se apagaban, y la falta de albergues, y las ciudades hostiles y los pueblos poco acogedores y las aldeas sucias donde se nos cobraban precios altísimos: pasamos trabajo. Al fin nos pareció mejor viajar de noche, durmiendo a ratos, oyendo en nuestros oídos las voces que nos decían que esto era locura.

Después al amanecer bajamos a un valle templado, húmedo, más abajo de la línea de las nieves, oloroso a vegetación; con un río y un molino que golpeaba la oscuridad, y tres árboles sobre el cielo bajo, y un viejo caballo blanco que se fue galopando en el prado.

Después llegamos a una taberna que tenía pámpanos sobre el dintel, y por una puerta abierta vimos seis manos jugando a los dados por monedas de plata, y unos pies que pateaban odres de vino vacíos. Pero allí no pudieron darnos información, y así continuamos y llegamos al anochecer, y encontramos el sitio en el preciso momento. Lo que vimos fue (pudiera decirse) satisfactorio.

Todo esto ocurrió hace mucho tiempo, lo recuerdo, y lo haría otra vez, pero dejaría sentado esto- dejaría senado esto: Se nos hizo andar todo ese camino para un Nacimiento, ¿o fue para una Muerte? Porque hubo un Nacimiento, ciertamente. Tuvimos evidencia de ello, y ninguna duda. Yo había visto nacimientos y muertes, pero no pensaba que eran distintos; este Nacimiento fue una agonía dura y amarga para nosotros, como la Muerte, nuestra muerte. Regresamos a nuestros lugares, estos Reinos, pero ya no nos sentimos cómodos aquí, en la vieja fe, en medio de un pueblo que se nos apartaba, aferrado a sus dioses. Yo estaría dispuesto a morir otra muerte.

(Versión en prosa de Gustavo Díaz Solís. Tomado *Exploraciones críticas*, 1968.

Ediciones Universidad Central de Venezuela, pp. 110-111).

# ¿Cuál es la naturaleza de la ficción?

Jesús Medina Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

jamg22051986@hotmail.com



Ilustración: Jesús Medina Guilarte

**E**n ocasiones resulta difícil delimitar de manera concreta el término “ficción”. Llegar a comprender qué lo diferencia de otros tipos de discurso implica indagar de manera detallada en su naturaleza. Para ello, tomaré como punto de partida la propuesta realizada por John Searle (1975) con respecto a este tema.

Al proferir enunciados en cualquier idioma no hacemos otra cosa que realizar actos de habla. Estos actos están compuestos fundamentalmente de tres niveles interdependientes: El acto locutivo (relacionado con aquello que literalmente se dice, tanto de forma oral como escrita), el acto ilocutivo (relacionado con la intención del emisor a la hora de proferir un acto locutivo), y el acto perlocutivo (relacionado con el efecto que producen los enunciados proferidos sobre el receptor). De estos tres niveles previamente mencionados, me enfocaré en uno de ellos, el ilocutivo, para intentar responder a una simple pregunta: ¿Cuál es la naturaleza de la ficción? o, expresado de otra forma, ¿qué hace a la ficción realmente ficción?

Cuando hablamos o escribimos nuestra intención es firme: provocar una acción o una respuesta en el receptor. Tal y como expresaba John Austin (1982), “hacemos cosas con palabras”.

De esta manera tenemos que con cada enunciado que proferimos queremos por ejemplo que nuestros semejantes adquieran información que les era anteriormente desconocida (actos asertivos); que ejecuten algún tipo de acción (actos directivos); que asuman cualquier tipo de obligación (actos compromisorios); que alguna clase de sistema normativo experimente un cambio de estado (declarativos); o simplemente que conozcan nuestro estado anímico (actos expresivos). Todas estas distintas modalidades en las que puede darse un acto ilocutivo tienen una serie de condiciones que deben satisfacerse para que logren cumplir con su objetivo. Son estas normas las que determinan si estos actos son felices (exitosos) o infelices (no exitosos).

## La teoría ficcional de John Searle

Para aquel que toma las ideas expuestas en el párrafo anterior como ciertas, la existencia del discurso ficcional genera un problema, tal y como lo expresa John Searle (1975):

Debemos plantear el problema en forma de paradoja: ¿Cómo pueden darse simultáneamente dos casos, que las palabras y otros elementos de una historia ficcional

posean sus significados ordinarios y aún así las reglas a las que están sujetas estas palabras y estos elementos y que determinan sus significados no se obedezcan?: ¿Cómo puede ser que en el caso de la “Caperucita Roja” la palabra “roja” signifique roja y aún así las reglas que asocian “roja” con roja no tengan efecto?(319)<sup>1</sup>

Con la finalidad de dar respuesta a esta paradoja, Searle propone distinguir el término ficción de otros con los que comparte características más o menos afines. Para empezar a entender la verdadera naturaleza de la ficción es necesario distinguirla de tres conceptos: literatura, discurso figurativo, y expresiones serias.

### 1. Ficción vs Literatura

Searle afirma con respecto a estas dos nociones: “...Si un trabajo es o no literario, está en manos del lector decidirlo; si es o no ficcional, está en manos del autor decidirlo”.(321).<sup>2</sup>

Señala que no es posible analizar el concepto de ficción de la misma manera como se analiza el de literatura. Para Searle, el término “literatura” no representa un tipo de discurso, más bien representa una serie de actitudes tomadas con respecto a un determinado discurso. Es decir, se refiere al valor estético que un lector o grupo de lectores en específico le da a un texto determinado. Podría aventurarme a afirmar (aunque tal vez sería demasiado osado) que el que un texto se considere o no como literario lleva implícito un acto perlocutivo; sin embargo, no es el objetivo de esta investigación confirmar o negar esto.

Un hecho que deja ver la marcada diferencia entre literatura y ficción es que existen obras que pueden llegar a ser consideradas como literarias y al mismo tiempo no son ficticias (igualmente puede darse la situación inversa). Este es el caso, por citar un ejemplo, de la novela *A Sangre Fría*, de Truman Capote. En ella se relata el asesinato de una familia de granjeros en un pequeño pueblo estadounidense, acontecimiento que realmente tuvo lugar en el Estado de Kansas (EUA) cuando ocurría el año 1959.

### 2. Discurso Ficcional vs Discurso Figurativo

Tanto en el discurso ficcional como en el figurativo las reglas semánticas están en mayor o menor grado alteradas o suspendidas (expresado de manera un poco oximorónica: se

<sup>1</sup> Original en inglés, traducción propia : We might put the problem in the form of a paradox: how can it be both the case that words and other elements in a fictional story have their ordinary meanings and yet the rules that attach to those words and other elements and determine their meanings are not complied with: how can it be the case in “Little Red Riding Hood” both that “red” means red and yet that the rules correlating “red” with red are not in force?

<sup>2</sup> Original en inglés: “...whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not is fiction is for the autor to decide”.

quiere decir más de lo que se dice. Se quiere significar una cosa profiriendo otra en principio distinta). Pero la forma en la que se quebrantan estas normas difiere, no vienen dadas de la misma manera en ambos discursos. El lenguaje figurado, representado fundamentalmente por los tropos: metáfora, metonimia, sinécdoque, etc.; se da casi con igual frecuencia tanto en textos literarios, como no literarios. Esto obliga a la utilización de conceptos que maticen estas diferencias. John Searle propone dos términos distintos para describir al discurso figurativo y al ficcional. Del primero dice que se expresa de forma “no literal”, mientras del segundo, que se expresa de forma “no seria”. En el siguiente apartado aclararé el porqué de lo último.

### 3. Expresión Ficcional vs Expresión Seria

Como dijimos anteriormente el discurso ficcional, según Searle, se expresa de manera “no seria”. Hay que aclarar en qué sentido es empleada la palabra seria aquí. Contrastemos dos de las seis definiciones presentadas en el DRAE en su vigésima segunda edición:

4. adj. Real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo.

5. adj. Grave, importante, de consideración. Negocio serio. Enfermedad seria.

Cuando Searle dice “seria” no se refiere a la quinta acepción del DRAE. No describe el acto de escribir una novela, un cuento, un poema o una obra de teatro como algo de poca importancia o digno de tenerse en consideración. Más bien se refiere a la posición del autor empírico con respecto al texto que crea. La seriedad, tal y como se plantea en este caso está emparentada con el nivel del compromiso que el emisor tiene sobre los enunciados que profiere. Es este uno de los puntos claves que marca la diferencia entre el discurso ficcional y los demás discursos. Vale la pena señalar una vez más que no deben confundirse los términos “seriedad” y “literalidad”. Searle (1975) ilustra esto a partir de tres ejemplos:

Si digo ahora, “estoy escribiendo un artículo sobre el concepto de ficción” esa observación es tanto seria como literal [seria con respecto a la persona que la profiere en ese preciso instante, el mismo Searle]. Si digo “Hegel es un caballo muerto en el mercado filosófico”, esa observación es seria pero no literal. Si digo, al comenzar una historia, “Érase una vez un sabio Rey que tenía una hermosa hija y vivía en un Reino muy lejano...” esta observación es literal pero no es seria. (321)

He aquí la piedra angular para el esclarecimiento y delimitación de la naturaleza de la ficción. Definir al discurso ficcional implica explorar en profundidad los aspectos que lo diferencian del discurso serio.

A diferencia de otros tipos de discurso, en el ficcional, el emisor (autor empírico del texto) no está comprometido con el cumplimiento de las reglas que rigen a los actos ilocucionarios. Este hecho desmiente la afirmación realizada por Platón, quien calificaba a la ficción como una gran mentira. Quien emite un discurso ficcional no lo hace con la intención de engañar, la acción es muy distinta, la misma consiste en



fingir que se emite un acto ilocutivo. Esto también desmiente a su vez la afirmación de que la ficción se rige por actos ilocutivos de distinta naturaleza a los empleados en el mundo real. Así tendríamos que en vez de, por ejemplo, afirmar, describir, etc., los actos de habla presentes en textos ficcionales serían de carácter radicalmente distintos (el acto de habla de escribir un cuento, una novela, una obra de teatro, un guión cinematográfico). De ser esto cierto, para que un lector pudiera comprender un discurso ficticio, tendría que aprender de nuevo su propia lengua, pues esta de una u otra manera no sería la misma que usa en su vida diaria.

¿Cómo es posible explicar el hecho de que podamos comprender sin dificultad los discursos ficticios? Esta situación puede explicarse de la siguiente forma: A pesar de que las reglas que rigen los actos ilocutivos no son válidas en el discurso ficcional, sí lo son las semánticas. A propósito de esto, Searle menciona dos clases de reglas. A unas las define como “reglas verticales”, que representarían una especie de conexión directa entre las palabras, oraciones y enunciados con el mundo real. Al otro conjunto lo denomina “convenciones horizontales”, que vienen a ser una serie de elementos extralingüísticos y extra semánticos que rompen las conexiones verticales previamente mencionadas. Estas convenciones horizontales no cambian de ninguna forma el significado de las palabras, oraciones o enunciados que componen el texto. John Searle las define de la siguiente manera: “Lo que hacen es más bien permitir al hablante usar las palabras con sus significados literales, sin abordar los compromisos que normalmente son requeridos por esos significados “What they do rather is enable the speaker to use words with their literal meanings without undertaking the commitments that are normally required by those meanings” (326). Cabe recalcar una vez más que la manera de determinar si un texto es ficcional o no va a depender de la intención del autor, en gran medida. Tal y como hemos visto a lo largo de esta disertación no existe desde el punto de vista formal, una manera de distinguirlo de los discursos no ficcionales.

Ya sabemos que la ficción no es un equivalente ni de literatura, ni de discurso figurativo, ni de discurso serio. Entonces, ¿qué es? Veamos la definición que provee la enciclopedia online “wikipedia”:

Se denomina ficción a la simulación de la realidad que realizan las obras literarias, cinematográficas, historietísticas o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor.

El DRAE la define de la siguiente manera:

1. f. Acción y efecto de fingir.
2. f. Invención, cosa fingida.
3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción.*

Dos elementos son comunes en las definiciones propuestas por el DRAE y Wikipedia. El primero es el acto de fingir o simular, el segundo se refiere al uso de la palabra imaginario.

Todo esto viene a complementar de alguna manera las dis-

tintas propuestas realizadas por Searle. La ficción consiste en fingir, lo que este filósofo del lenguaje nos aclara, es exactamente aquello que se finge (la realización de actos ilocutivos).

Al contrario de la mentira que encontramos en nuestra vida cotidiana, este acto de fingir no sólo atañe a una de las partes implicadas sino a ambas. Tanto el autor como el receptor empírico del texto ficticio se dan a la tarea de fingir. El primero con respecto a los actos ilocutivos, al emitirlos tal y como si fueran reales, y el segundo tomando tales actos como si fueran efectivamente reales. Este contrato implícito ha sido denominado por varios autores como “pacto de ficcionalidad”. Mediante este pacto queda establecido que ni el texto, ni el emisor, ni el receptor son serios desde el punto de vista searleano.

### El pacto de ficcionalidad

La falta de seriedad por parte de ambas partes es fundamental en la dinámica de esta clase de discurso. La lectura “seria” de un texto “no serio” es capaz de generar grandes problemas. Hay una diferencia importante entre tomar un texto “como cierto” y tomarlo “como si” fuera cierto. Es famosa la anécdota del espectador en un teatro que asesina de un disparo al actor que interpretaba a Otelo, alegando que nunca dejaría que un hombre negro atacara a una mujer blanca en su presencia. Lo cuenta Stendhal (2009):

El pasado año (agosto de 1822), un soldado que estaba en el interior del teatro de Baltimore, viendo que en el acto XV de *Otelo* iban a matar a Desdémona, gritó: “Jamás dirán que en mi presencia un maldito negro ha matado a una mujer blanca”. En ese mismo momento el soldado disparó su fusil, e hirió al actor que hacía de Otelo (67).

Evidentemente, este espectador se ha extralimitado y por lo tanto ha incumplido el ya mencionado pacto de ficcionalidad. Quien se atenga a dicho pacto, lo hace teniendo claro que existen ciertas barreras que separan al mundo real del ficcional; quien lo incumpla, lo hace bajo el riesgo de convertirse en un Quijote de carne y hueso.

A partir de ahora denominaremos a todo aquello que ocurre dentro del mundo ficticio como “diegético”, y a todo lo que ocurre fuera de él como “extra-diegético”. Ya mencioné en el párrafo anterior que existen barreras que separan a la diégesis del mundo real, sin embargo la primera no es enteramente independiente de la última. Ya Aristóteles (1974) intuía la conexión entre ambos, llegando a plantear que la ficción era un ejercicio de mimesis, una constante imitación de la realidad. Aunque Aristóteles no se refiere realmente a la palabra “ficción” podríamos tomarla como un equivalente parcial de lo que él denominaba “poética”. Sobre la misma, el filósofo griego acotaba que se trataba de un arte en el cual:

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes...

(5)

Es necesario acotar que aquello que es imitado en la ficción no es fundamentalmente una realidad física tangible, sino más bien realidades intrínsecamente humanas. De ahí que puedan apreciarse igualmente altas dosis de mimesis incluso en textos cuya diégesis presenta un mundo superficialmente muy distinto al espacio físico en el que vivimos. Son estos trazos de lo que podríamos denominar abstractamente “espíritu humano”, los que facilitan también la comprensión del texto ficticio por parte del lector. Es precisamente este fenómeno el que posibilita lo que Aristóteles denominó “catarsis”. En términos del filósofo esto solo era posible a través de la tragedia, único género capaz de lograr la inmersión emocional del espectador. Cabe señalar un hecho curioso: para que esa inmersión se produzca, se hace necesario que el espectador, lector u oyente tome, al menos por unos breves instantes, lo ficticio por real. De manera tal que el receptor de discursos ficticios se halla constantemente sumergido en el complejo juego del “creer” y el “descreer”. Está consciente de la separación de la diégesis y el espacio físico en el que habita; sin embargo en más de una ocasión no puede evitar sentirse conmovido por el destino de los personajes inmersos en la diégesis. La mera existencia de un lector empírico, lleva implícita una constante irrupción de lo ficticio en lo real y de lo real en lo ficticio, tal y como sospechaba Aristóteles en la antigüedad y como plantearía Ramón del Valle-Inclán más tarde, “leer ficción es contemplar a la realidad desde cierto ángulo” (citado por Martínez Sierra, 1994: 137). Sobre este asunto, el autor español señalaba tres posturas desde las cuáles se pueden contemplar los personajes de una diégesis: “de rodillas”, tal y como se da en la tragedia griega; “como si fuesen ellos nosotros mismos” (1994:137), hecho que se da en la tragicomedia shakesperiana; y “desde un plano superior”, como ocurre en la comedia clásica y más particularmente en los “esperpentos” escritos por el propio Valle-Inclán.

La diégesis de un texto ficcional presenta cierta coherencia con la realidad (mimesis), pero también a su vez debe presentar cierta coherencia interna que dé sentido a ese mundo imaginario planteado por el autor empírico. Para intentar explicar en mayor detalle este fenómeno, me valdré a continuación de la llamada “teoría de los mundos posibles”.

### La ficción y la teoría de los mundos posibles

El término “mundo posible” proviene de la denominada lógica modal. La misma es una disciplina formal (intenta encontrar la verdad de las cosas partiendo de distintos axiomas) que tiene como finalidad capturar el movimiento de algún grupo de operadores modales. Llamamos operadores modales a aquellas expresiones que califican la verdad de una proposición; la lógica modal trabaja en base a dos de ellas: “es necesario que” y “es posible que”. La primera hace referencia a aquellas verdades de carácter definitivo e irrevocable (del tipo  $2+2=4$ ); mientras la segunda se refiere a aquellas verdades que tienen la potencialidad de convertirse en “verdades necesarias”.

Tradicionalmente se ha reconocido dos tipos de proposiciones como portadoras de verdades necesarias: las analíticas, en las que el significado del sujeto se ve directamente reflejado en el predicado; y sintéticas, en las que para dar cuenta de su veracidad o falsedad es necesario poseer alguna clase de

conocimiento empírico. Veamos el ejemplo de las siguientes proposiciones:

- a) Todas las gallinas son hembras
- b) La capital de Venezuela es Caracas.

En el primer ejemplo nos encontramos ante una proposición de carácter analítico, basta con saber el significado de la palabra gallina (animal+ ave de corral+ hembra) para entender que el predicado es verdadero. En el ejemplo “b” tenemos una proposición sintética, requiere por parte de nosotros de un conocimiento previo de mundo, su significado no viene dado directamente por las palabras que la conforman, en el sintagma nominal “La capital de Venezuela” no hay ningún indicio semántico que nos permita comprobar si esta es o no, Caracas.

Lyons (1977) añade a estas categorías tradicionales las proposiciones que son verdaderas gracias a una necesidad natural o física; y a las que lo son gracias a la cultura. Con respecto a las primeras Lyons aclara “si son verdaderas”, enfrentado el estatus epistemológico de una proposición a su valor veritativo. No es lo mismo tomar por verdadero una cuestión, a que esta sea verdadera. Pensemos por ejemplo en la concepción que se tenía en el pasado sobre nuestro planeta. En aquel entonces se tomaba como verdadera la idea de que la Tierra era plana, sin embargo, los avances en la ciencia y la tecnología pudieron demostrar que la misma tiene una forma más bien esférica.

En el otro grupo propuesto por Lyons tenemos a las proposiciones que, dependiendo de la cultura a las que se apliquen, pueden o no, ser consideradas como verdaderas. Por ejemplo, la proposición:

Él tiene dos esposas.

Puede ser necesariamente falsa en nuestro país (Venezuela), donde la poligamia se encuentra expresamente prohibida por las leyes, y necesariamente verdadera en países donde tal práctica es aceptable tanto social como legalmente.

Hasta ahora las proposiciones que hemos estudiado han sido aplicadas a lo que podríamos denominar el mundo real, sin embargo Hintikka (1997) indica que actitudes como “saber”, “pensar”, “decir”, “creer”, “suponer” y “querer”, son capaces de generar mundos distintos al real, que sin embargo pueden guardar algún tipo de relación con el mismo. A todas estas conexiones que pueden establecerse entre los distintos mundos posibles se les conoce con el nombre de “relaciones de accesibilidad”. Volviendo a la frase que Lyons usaba al referirse a las proposiciones verdaderas de acuerdo a las leyes naturales (“si son verdaderas”), este es un claro indicio de relación entre dos mundos: el natural o real y el que Hintikka denominó “alternativo”. La finalidad de la ciencia es la adecuación de las proposiciones válidas en el mundo real y el artificial.

Para visualizar de manera más clara la manera en que los mundos posibles se dan e interrelacionan, resulta útil partir de una premisa simple. Existe un mundo exterior a nosotros y otro interior, compuesto por procesos mentales, cognitivos y emocionales que son capaces de representar esta realidad externa. Cómo nos resulta imposible aprehender directamente esa realidad, pues siempre nuestro acceso a ella es mediado,

principalmente debido a nuestros limitados sentidos de la vista, tacto, olfato y gusto; nuestra mente crea constantemente mundos que corren paralelamente a este.

María Inés Palleiro (2008) ilustra la forma en que se relacionan los distintos mundos posibles de la siguiente manera:

Hoy llueve” puede ser cierto por ejemplo en este día y no en el de mañana, ya que el mundo referido por “mañana” no es el mismo denotado por “hoy”. El hecho de que “hoy” se pueda hablar del futuro se debe a la accesibilidad de un mundo por otro. Con respecto a la relación de creencia decir que “a cree p” quiere decir que p es verdadero en todos los enunciados posibles compatibles, consistentes con las creencias de a. En otras palabras, el mundo en que prevalece “a cree p” no puede ser incompatible con el conjunto de mundos posibles constituidos por las creencias de a (78).

Según Palleiro, la teoría de los mundos posibles facilita la unión de los conceptos de aserción y los de actitud o modalidad. Siempre y cuando dos o más mundos sean compatibles, las verdades que son “posibles” en un mundo, pueden pasar a convertirse en verdades “necesarias” en otro.

La ficción plantea mundos alternativos compatibles con el nuestro, a pesar de que puede darse el caso de que ambos se rijan por alguno que otro conjunto de reglas divergentes, siempre hay un resquicio que permite el acceso de una realidad a partir de la otra. Paradójicamente, detrás de toda la falta de seriedad de los discursos ficcionales, se esconde un mensaje serio, no contenido explícitamente en el texto. Hay tantos ingredientes de crítica, replanteamiento y percepción de nuestra realidad en cuentos, novelas, obras de teatro, películas, etc; como puede haberlos en un ensayo o artículo de opinión.

### **El autor y el lector empíricos.**

#### **Dos entes extra-diegéticos.**

Los textos, ficcionales o no, llevan implícitos la participación de dos entes fundamentales: el autor empírico y el lector empírico. Evidentemente todo cuento, novela, artículo de opinión, ensayo, etc. debe ser escrito por alguien y a su vez leído por alguien, de lo contrario pasaría a ser letra muerta. No hay texto sin autor, ni hay texto sin lector, pues precisamente el mismo se construye a través de la interacción de ambos elementos; como expresa Eco (1987) “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar”. (1)

Un hecho curioso se da particularmente con los textos ficcionales. En resumidas cuentas el autor de ficción por definición ha optado por la “no seriedad” (desde el punto de vista de Searle); es decir, ha decidido esconderse tras una máscara. A diferencia de lo que suele pasar en otra clase de textos, no es lógico ni prudente atribuir la voz de los narradores o personajes de obras ficticias a sus autores empíricos. El Marcel Proust de carne y hueso que caminó por las calles de París a principios del siglo XX no es el mismo que narra sus recuerdos tras mojar una magdalena en té en *Por el camino de Swann*, a pesar

de que ambos compartan nombres y unas cuantas vivencias. Invariablemente en la ficción siempre el autor es una especie de titiritero que actúa en las sombras, procurando frecuentemente que los hilos sean invisibles.

Igualmente a la sombra se encuentra el lector empírico, quien accede al mundo ficticio como quien espía a través de una ventana secreta. Como ya hemos visto algunos párrafos atrás, el lector de ficción (si está en su sano juicio) es consciente de la separación de la realidad y el mundo que visualiza a través de esa ventana; sin embargo a menudo esto no impide que alguna que otra dosis de realidad se cuele a través de una hendidura de la ventana.

La ficción, al igual que todo discurso, funciona basándose en la cooperación. El lector y el autor empíricos se escrutan el uno al otro desde la penumbra sin poder llegar a verse nunca con claridad. Ambos intentan comprenderse, analizarse y conocerse a través de huellas. Esto es así sobre todo en el caso del texto escrito. Al contrario, en el habla cotidiana no existe ninguna forma de complementar o reforzar el mensaje que se quiere enviar; o de preguntar o pedir alguna aclaración sobre el mensaje que se acaba de recibir. El lector adopta letras huérfanas y aún así tiene la posibilidad de intuir a su padre o madre. ¿Cómo es posible esto?

El texto escrito es un producto cuya posible interpretación forma parte de su propia gestación; en otras palabras, el autor ha creado algunas circunstancias teniendo en mente la posibilidad de que el potencial lector reaccione de una u otra forma. Escribir por supuesto no es una ciencia exacta, así que lo que el autor prediga puede que no se cumpla en el cien por ciento de las ocasiones. En el camino que va desde la creación de un texto hasta su lectura e interpretación muchos elementos intervienen, así que los resultados pueden variar. ¿Qué interpretación estaba en la mente de los autores de los libros de la biblia?: ¿La católica, la evangélica, la de los testigos de Jehová, la de los mormones? Sospecho que ninguna de las anteriores. El hecho es que a la hora de afrontar la creación de un texto, el autor ya tiene prefigurada una imagen del lector; y a la hora de interpretarlo, el lector intuye en mayor o menor medida una imagen del autor. Estas intuiciones tienen nombre y apellido, y tal como afirma Umberto Eco, se trata de estrategias textuales. Me refiero al autor modelo y el lector modelo.

El autor empírico tendrá como prioridad utilizar la técnica más adecuada para obtener ciertas respuestas. Para lograr esto debe al igual que en la guerra o los deportes anticipar al contrario, prever todo lo relacionado con él. En su mente debe estar la competencia, el conocimiento enciclopédico y del mundo que tiene su lector; e incluso en ocasiones no sólo eso, puede verse obligado a instaurarlos. Echemos un vistazo al extracto de *Weaverley* (Walter Scott, 1814) citado por Eco en su obra *Lector In Fabula*:

... ¿qué otra cosa hubiesen podido esperar mis lectores de epítetos caballerescos como Howard, Mordaunt, Mortimero o Stanley, o de sonidos más dulces y sentimentales como Belmore, Belville, Belfield y Belgrave, sino páginas triviales, como las que fueron bautizadas de ese modo hace ya medio siglo? (1993:79)



Y también pongamos atención al comentario que el autor italiano hace:

...en este ejemplo hay algo más... Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la instituye. También a nosotros, que no teníamos experiencia de las novelas góticas conocidas por los lectores de Walter Scott, se nos invita ahora a saber que ciertos nombres connotan "héroe caballeresco" y que existen novelas de caballería pobladas de personajes como los mencionados, que ostentan características estilísticas en cierto sentido lamentables. (1993:79)

En el caso anterior el texto parece estar elaborado no solo previendo al lector modelo, sino que más bien, en mayor o menor medida, lo crea. El texto es a fin de cuentas un kit de herramientas que el autor provee a sus posibles lectores para la creación de significado. Dependiendo de la naturaleza del mismo existirán distintas posibilidades para dicho kit de herramientas. Este kit puede constar de varios bloques lego que una vez armados de la manera correcta den como resultado un tren; o por el contrario, puede tratarse de un lápiz y un papel donde pueden dibujarse infinidad de figuras. Esto teniendo en cuenta por supuesto que existen distintas clases de textos escritos.

Eco propone dos clasificaciones según la pasividad prevista del lector modelo: los textos cerrados y los abiertos. Estas categorías vienen dadas bajo la premisa de que en efecto el lector empírico finalmente coopere, en palabras del propio Umberto Eco "no hay nada más abierto que un texto cerrado". Siempre existirá la posibilidad de violentar un texto, de negarse consciente o inconscientemente a ser "usado" por él. Un neonazi bien podría ver la prueba irrefutable de una conspiración judía en un libro de recetas. Atenderemos a esta clasificación ignorando de antemano esta clase de lecturas paranoicas.

En el caso de los textos cerrados, el autor conoce los posibles equívocos a los que puede llevar la ambigüedad de algunas imágenes e ideas, la posibilidad de que su conocimiento enciclopédico difiera de las del lector empírico, así como también las posibles diferencias ideológicas y culturales. Sin embargo, procura sortear estos obstáculos y reducirlos a su mínima expresión. Por lo tanto vemos que el target se encuentra bien definido, de manera tal que el lector sin mayor esfuerzo interprete el mensaje según lo previsible. Este tipo de texto suele ir dirigido a algún sector en particular: niños, padres, parejas, amas de casa, aficionados a los deportes, etc. El lector modelo del texto cerrado está pensado como una diana que espera completamente inmóvil hasta ser impactado.

Por otro lado están los textos abiertos. En este caso el autor, plenamente consciente de los equívocos mencionados en el párrafo anterior, intenta sacar jugo a este hecho. Los lectores de estos textos se topan frecuentemente con la necesidad de llenar espacios en blanco, pues lo no dicho (es decir, lo no expresado explícitamente) en muchas ocasiones suele ser más importante que lo dicho. El propósito del autor del texto abierto es no sólo generar la posibilidad de más de una interpretación, sino que además cada una de ellas tenga algún tipo de repercusión sobre las otras.

Cabe recalcar una vez más que el lector modelo y el empírico son diferentes. El primero no se refiere a una entidad real, sino a un conjunto de condiciones de felicidad (de acuerdo a las teorías de Searle y Austin) que vienen dadas en cada texto y que necesitan cumplirse para su completa actualización. Según Eco: "Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables" (1989:82) A pesar de que desde el punto de vista semiótico o pragmático no podría hablarse de interpretaciones correctas o incorrectas de un texto, pues cada lector empírico termina haciendo de él el uso que le plazca, sí puede distinguirse cierta limitación en el abanico de posibilidades interpretativas, quien decida ver en "Pulgarcito" una profecía del fin de los tiempos, lo hace ampliando el universo del discurso.

Al igual que el autor empírico formula una imagen del lector potencial (es decir, prefigura un lector modelo), el lector empírico formula una "hipótesis del autor" (Eco.1989). La diferencia entre ambas situaciones es que el primero lo hace en base a un ente que de hecho aún no existe, mientras que el segundo puede deducir una imagen del autor a través de un texto ya previamente concretado.

El lector como estrategia textual siempre tiene en mente un autor modelo, pues se ve impelido a buscar algún tipo de intencionalidad en el texto. Recordemos que solo es posible formular algún tipo de hipótesis sobre ese autor modelo, pues como establece Eco "...la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas. No entre dos sujetos individuales" (1989:84). Salvo la intervención de alguna clase de poder telepático, es imposible llegar a conocer de manera efectiva la intención del autor de determinado texto. El autor modelo (es decir, la imagen mental que cada lector crea del autor empírico) como estrategia textual puede llegar a tener un peso enorme a la hora de interpretar un texto. Supongamos, por ejemplo, que por alguna casualidad conocemos la biografía de cierto escritor. Llegamos a saber de él que era una persona más bien pesimista, con tendencias depresivas y que cometió suicidio a los 40 años. Si llega a nuestras manos un libro de este autor, escrito según los patrones y temas típicos de las llamadas obras de autoayuda, probablemente lo percibiríamos como un texto ácido e irónico. Si en cambio supiéramos de antemano que el libro fue escrito por alguna celebridad televisiva involucrada en el fenómeno new age o en el feng shui, lo leeríamos con ojos completamente distintos. El escritor argentino Jorge Luis Borges (1974), probablemente entendiendo esta situación, lo ilustra con su personaje ficticio Pierre Menard. Quien escribe un Quijote que replica al de Cervantes palabra por palabra, y sin embargo es una obra completamente distinta. Tan distinta como sería *El ser y la nada* escrita por Mario Moreno Cantinflas.

Pareciera que la tendencia a realizar juicios *ad hominem* es una actitud que la mente humana es muy proclive a tener. Y en un sistema tan esencialmente humano como lo es el lenguaje, cada elemento cuenta. Las interrogantes del tipo "¿qué se dice?", "¿cómo se dice?" , y "¿quién lo dice?" tienen igual peso a la hora de elaborar alguna interpretación de un enunciado. La imagen mental prefigurada que se tenga de determinado autor, puede proporcionar al lector empírico una alternativa viable para formular ciertas hipótesis acerca del texto. Puede permitirle decidir si leerlo como un enunciado literal o irónico;

si debe confiar en todo lo que se presenta ante sus ojos o más bien debe sospechar que cada palabra tiene una vida secreta.

### Referencias bibliográficas

Aristóteles (1990). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Austin, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Borges, J (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.

Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.

Hintikka, J. (2010). *Paradigms for Language Theory and Other Essays*. New York: Amazon.

Lyons, J. (1979). *Semantics. Volume 2*. Washington: University Press.

Martínez Sierra, G. (1994). "Hablando con Valle-Inclán de él y su obra". [Entrevista de a Valle-Inclán publicada en el periódico ABC, el 7 de diciembre de 1928, recogida en *Ramón María del Valle-Inclán, Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos].

Palleiro, M. (2008). *Formas del discurso: de la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición digital. Consultada el 12-09-2011.

Searle, J. (1975) "The Logical Status of Fictional Discourse". En: *New Literary History*. 6.2, pp. 319-332. University of Virginia.

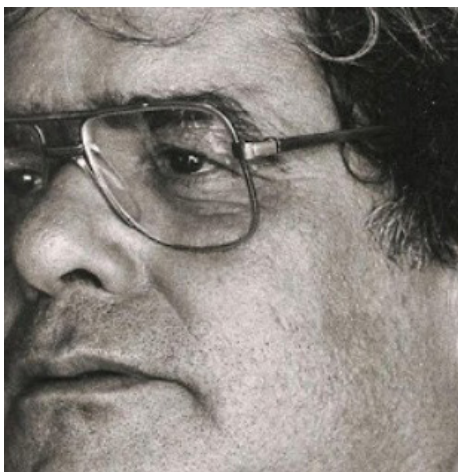
Stendhal (2009). *Racine y Shakespeare*. México : Universidad Veracruzana.

Wikipedia. "Ficción". Consultado el 23-11-2011.

# CONFERENCIA

## Cambios sociales y creación literaria en América Latina. ¿Lenguaje autónomo o reflejo de la realidad? El caso Venezuela\*

**Luis Gonzaga Álvarez León**  
Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias  
Andrés Bello -  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador,  
Venezuela



Adriano González León



José Vicente Abredu



Juan Manuel Briceño Guerrero

“Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas»

Quienes hayan seguido la vida y la obra de Borges encontrarán cierto grado de inusualidad en el contenido discursivo del epígrafe. Tal vez ésa sea la causa eficiente para que nuestra disertación tenga ahí su comienzo. Se ha pensado en la posibilidad de que sus aberraciones políticas, como un día las llamara Cortázar, no hayan participado en el desarrollo de su credo estético. Pero, en realidad, esto no ha constituido ni constituye la norma latinoamericana.

En efecto, nosotros pensamos que sea muy posible que la literatura provenga de la liberación de los demiurgos que, todos aquéllos que nos sentimos un poco escritores, llevamos por dentro. Pero no es menos cierto que el escritor ha tratado siempre de plasmar la realidad que lo circunda, parodiando a Aníbal Ponce, con sus pensamientos, con sus sentimien-

tos, con sus pasiones. Y esto lo hemos podido aprehender desde los antiguos versos de Netzahuatlcoyotl, como todos los grandes de su época, preñados de esencia filosófica y de culto funerario, hasta los cantos líricos de la poesía quechua. Recordemos, en ésta, sus yaravíes, sus jaillús y sus wainús, pletóricos de alegría. Pero recordemos también (TEDESCO I. 2005) que con los wancas vino la expresión de la tristeza y la frustración de los vencidos. Esto, igualmente, se ve expresado en los relatos que describían a Amalivaca, el blanco bueno, en los aborígenes del bajo Orinoco, en Venezuela. Tal concepción creó una profesía según la cual, cuando Amalivaca retornase, traería el bien a los pueblos lugareños. Los resultados son harto conocidos. Una situación similar se recuerda con el regreso del dios Quetzalcoatl y la llegada de Cortés al Méjico de Moctezuma. Lamentablemente, ni Colón y los suyos ni Cortés y sus acólitos representaron bienestar alguno en las comunidades otrora aborígenes. Y fue que Malintzin, Marina, Malinche y la significación de su decurso vital ayudaron

\* Ponencia leída en evento Letteratura ispanoamericana: Nuestra América Mestiza. II parte / Literatura hispanoamericana: Nuestra América Mestiza. Perugia 3, 4, 5, 6, e 7 maggio 2006



a confundir a Amalivaca-Quetzalcoatl, binomio que crearía una nueva humanidad y un nuevo sol, con los guerreros de la espada y la cruz. Así finalizó la conquista y se extendió la colonización; ésta última, con diversos rostros, aún persiste en muchos de los países nostramericanos.

Partiendo de estas primeras palabras, la presente comunicación intentará ofrecer un punto de vista sui generis sobre las características generales del discurso literario lírico-narrativo de América Latina, posterior a la llamada literatura regional o telúrica. De la misma manera, discurrirá sobre la necesidad de considerar el rol de los intelectuales en el desarrollo de los cambios sociales que recorren hoy día, como un nuevo fantasma, los confines de la América Nuestra. Entendido el concepto – claro está – con la connotación asignada en el ideario político y literario de José Martí.

Retomando el tema, se podría decir que la historia de la creación literaria latinoamericana ha corrido en pareja con las luchas por los cambios sociales. Así, el hecho creativo en nuestras repúblicas, haciendo abstracción de la conquista y la colonización, se muestra con la literatura telúrica, que siempre ha tenido a la narrativa como su mejor forma de expresión. Fiel a esta premisa, la novela de la tierra, costumbrista, regional o telúrica se fundamentó en el panorama histórico-geográfico de la Latinoamérica de entonces. Por ello, el tema de la oposición civilización-barbarie constituyó el eje estructurante de las enunciaciones narrativas. Claros ejemplos son *Facundo*, de Sarmiento, *La vorágine*, de Rivera y *Doña Bárbara*, de Gallegos. Aquí, la civilización está representada por el elemento étnico que arriba. Según la opinión crítica generalizada, es la burguesía culta la que emprende la vía civilizadora. A su vez, según esa misma conceptualización, la barbarie está representada por el estrato político-social de las diferentes localidades. Fundamentalmente por el campesinado. En el mismo orden de ideas, la llamada novela indigenista fue elaborada desde la óptica del hombre blanco. Alcides Arguedas, en Bolivia, José María Arguedas y Ciro Alegría, en Perú y Jorge Icaza, en Ecuador, unos más otros menos, al mismo tiempo que denuncian la crueldad emprendida contra los aborígenes, salvan el ideal conquistador, como ideal de civilización. De otra civilización.

Pero al mismo tiempo ha debido enfrentar, en diversos momentos y en diversas espacialidades, una orientación que ha querido imponer la expresión lingüística como manifestación autónoma, independiente de las luchas humanas. Así, el *modernismo* proponía, excepción hecha del *modernismo brasileño*, las imágenes exóticas y la musicalidad como tema. Al mismo tiempo, la evasión como metodología. El *creacionismo* chileno, al proponer que el poeta era un pequeño dios, colocaba a los seres humanos por encima del bien y del mal. Herederos de los formalistas rusos y del Círculo de Praga, primero el *estructuralismo*, en la lingüística y en la crítica, y después el *concretismo*, en la literatura, aspiraron hacer del lenguaje un instrumento de autonomía, independientemente de la sustancia del contenido de sus realizaciones, el primero, y del entorno económico-político-social en donde se produce, el segundo. Por este camino, han surgido diversas lecturas pendulares entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Nosotros pensamos que estas realizaciones que han tenido lugar en momentos como los citados no dejarán de aparecer jamás en el contexto de nuestra actual referencia. Y ello se debe a que, pensamos, representan la eterna especu-

lación sobre la asepsia del arte, referida en nuestro epígrafe. Sin embargo, como un nuevo fénix, el fenómeno creativo de nuestras repúblicas, como tales, ha tenido en la narrativa su mejor forma de expresión. Y ésta, casi siempre, ha estado ligada a lo conceptual.

Como cancelación de toda aquella narrativa de la tierra, surge en los años sesenta el llamado “boom” latinoamericano. En esta misma década, y como manifestación de lo que la sociología de la literatura denomina *vanguardia ideológica*, se consolida la revolución cubana como representación de un modo de producción diferente al existente en nuestros países. Esta nueva realidad pasa a ser la utopía posible en el terreno político. Y en lo tocante a la literatura, indudablemente, nace un nuevo discurso. No queremos decir que sea una consecuencia directa del hecho histórico, porque caeríamos en determinismos. Pero no es menos cierto que la creación de *Casa de las Américas*, en La Habana, se convierte en acicate importante para el desarrollo de ese nuevo código estético. Se comienza a hacer una literatura de la revolución, pero también una revolución en la literatura. La historia narrativa horizontal salta hecha pedazos, para dar paso a la superposición de los planos tanto espaciales como temporales: *La casa verde* dixit. Así, como van cayendo viejas estructuras, van apareciendo otras nuevas. Por otra parte, la necesidad de una experimentación lingüística produce la hermosa realización de un nuevo barroquismo literario, pero sin desprenderse de la realidad. Son ejemplos brillantes de esta construcción, *Paradiso*, de Lezama Lima, *62. Modelo para armar*, de Cortázar, para no hablar de *Rayuela* que, para la época, se constituye en una especie de factotum de la experimentación, cita obligada de críticos y patrón de nóveles escritores. En *62*, el autor trata de enfrentar exteriormente los comportamientos de un grupo de hombres alienados que buscan otro acceso al mundo. Esta búsqueda exterior en el plano de los personajes es también una búsqueda estética enfrentada al modelo proustiano europeo. Es un enriquecimiento de lo que un venezolano anterior, como Rómulo Gallegos, había ya planteado en la relatividad de los conceptos verdad-mentira. Tal amplificación de los niveles de la realidad hace también que esa realidad se agigante y se enriquezca la manifestación conocida como realismo mágico. Gabriel García Márquez tiene la batuta, porque esa magia es inherente a la cultura latinoamericana, en feliz sincretismo entre las civilizaciones conquistada y conquistadora, entre las diversas visiones de mundo de las etnias pobladoras. En otras palabras, Macondo, en donde todo puede suceder, es un paradigma referencial de la América Nuestra. Igualmente podría hablarse de una óptica sicologista, heredera directa del modelo proustiano y expresión de los problemas del hombre (y de la mujer, por supuesto). *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; *La tregua* y *Primavera con una esquina rota*, de Benedetti, son los ejemplos que primero vienen a nuestra mente.

Por otra parte, la respuesta política de los Estados Unidos de Norteamérica al fenómeno, también político, cubano generó la llamada Doctrina de la Seguridad (¿Seguridad para quién? nos preguntamos nosotros). En nombre de esa supuesta “seguridad”, América Latina conoció las dictaduras militares más oprobiosas del siglo XX. Igualmente, las democracias formales más comprometidas con tal orientación. Hemos mencionado antes la aparición de un nuevo código estético. Faltaría agregar que tal código fue abrazado fervien-

temente por una gran mayoría de los escritores del momento. A nuestro juicio, es ésta la razón que genera la tendencia conceptual dentro de la narrativa. *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, *País portátil*, de Adriano González, *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Yo el Supremo*, de Roa Bastos y tantas otras, son exponentes de la tendencia en referencia. Irremediablemente, los diferentes flujos y reflujos, originados por la concreción de una tesis sobre la vida, y en la medida en que se acentuaban las oposiciones con la metrópoli del Norte, fueron creando naturales desgajamientos. Conocidos son los planteamientos, y en direcciones diversas, que van desde Vargas Llosa y Carlos Fuentes, hasta Adriano González, Mario Benedetti, García Márquez, Oscar Collazos, por citar algunos de los más conocidos.

Faltaría agregar que, hoy día, los triunfos – ahora electorales – de Lula, en Brasil; de Chávez, en Venezuela; de Evo Morales, en Bolivia; de Tabaré Vázquez, en Uruguay; de Kirchner, en Argentina; de Michelle Bachelet, en Chile, (o el aún no negado posible triunfo de Ollanta Humala, en Perú) necesariamente serán ejes temáticos para la expresión literaria de los cambios sociales. Y, sin duda alguna, con la compañía de quienes querrán evadir realidades a través de también nuevas expresiones de lenguaje autónomo.

#### El caso Venezuela

Al calor de la insurgencia armada de los años sesenta, en Venezuela se produce una literatura de tema guerrillero. En poesía, descuella la obra de “Chino” Valera Mora. *Amanecí de bala* y los *Setenta poemas stalinistas*, representan una poesía que se convierte en arma de combate, para acompañar lo que se consideraba la vanguardia ideológica. Carlos Contramaestre y su *Homenaje a la necrofilia* quiere instituir una suerte de collage artístico. Internacionalmente llega a ser conocido un poema de Caupolicán Ovalles: “Duerme usted, señor Presidente” que, inclusive, le cuesta el exilio. En narrativa, son conocidas las obras de Argenis Rodríguez y los relatos experienciales de Labana Cordero. Con un grado mayor de valor estético y mostrando un grado también mayor de pugnacidad crítica, se leyeron obras como *Se llamaba SN* y *Toma mi lanza bañada de plata*, de José Vicente Abreu. Igualmente, *Historias de la calle Lincoln*, de Carlos Noguera y, muy posteriormente, *Inventando los días*, del mismo autor. En el ideario colectivo, se conoció la labor de “Sardio” y de “El Techo de la Ballena”. En todas estas manifestaciones se cumplía la premisa de que:

Es indudable que en nuestros países la literatura está utilizada más al servicio de..., que como “Literatura Pura”. Lo dominante es lo híbrido, lo “ancilar”, lo marginal. En otras palabras las definiciones de literatura construidas sobre sus rasgos “fundamentales”, chocan con el hecho literario vivo..., y es sólo en el plano de la evolución es la que contradice las tesis que han tratado de ponerle límites y frontera a la literatura latinoamericana.» (GARCÍA GOLDING O. 1989: 48)

Pero la derrota militar de la guerrilla venezolana produce, al mismo tiempo, un natural desgaste estético-ideológico y los discursos poético y narrativo empezaron «a replegarse hacia temas que no sólo han tenido una persistencia diacrónica en nuestra cultura, sino que se hallan integrados a un espacio topológico, como operatividad estética, que arranca de los inicios mismos de la historia literaria» (PÉREZ HUGGINS

A. 1991: 93). De esta suerte, nuestro discurso literario, como tratando de adaptarse a una nueva situacionalidad, se hizo intimista, historicista, un poco esotérico, etc. como tratando de evadir la alienación impuesta por las nuevas circunstancias político-sociales. Se inicia así una crisis general que posee sus respectivas manifestaciones en la creación literaria. Por esta razón, se regresa a temas que habían sido superados por la ineluctable marcha del tiempo. Se reformulan viejos patrones y aparecen determinadas tendencias, como las que enumeramos a continuación (ÁLVAREZ L. 1999):

a) Surgimiento de una poesía críptica, intimista, excesivamente individualista que tiende a buscar una temática en los antepasados, en las casas solariegas con sus respectivas expresiones contextuales. *Terrenos*, de Rafael Arráiz Luca, pudiera ser ejemplo. Pero también la obra de Ely Galindo, de Mágara Russotto, del Grupo Tráfico y de otras individualidades.

b) Demostración de un juego idiomático que quiere ser autónomo, a veces, con usos desmedidos de aliteraciones, onomatopeyas, elisiones morfofonológicas, etc. Algunos patrones se hallan en *Textos de un texto con Teresas*, *Al traje, trejo, troje, truje*, *Metástasis del verbo*, de Oswaldo Trejo, el maestro en el ramo; *Evictos, invictos, convictos*, de Lourdes Sifontes Greco.

c) Como, generalmente, la historia fabulada no hace daño ni se mete con nadie, aparece también una narración historicista. Denzil Romero y sus trilogías cubren un gran arco de tiempo, en este “mester”.

d) Aparición de una novela pesimista frente a los errores del pasado, frente a la derrota. El caso más palpable lo podemos leer en *El desolvido*, de Victoria Duno (Hoy: Victoria De Stefano).

e) Introducción de rasgos religiosos, unas veces, esotéricos, otras, que buscan la exaltación, la comprensión o el simple conocimiento de milagros, leyendas, aspectos del mundo mágico o, sencillamente, creaciones ad hoc. En *Amor y terror de las palabras*, de Briceño Guerrero, es posible columbrar algunos de estos aspectos. Igualmente en la poesía de Armando Rojas Guardia.

Afortunadamente, como se dice que ha dicho Heráclito de Éfeso: no nos bañamos dos veces en el mismo río, la literatura venezolana también ha tenido su dialéctica y nuevas generaciones, desde los años ochenta, alumbran nuevos caminos. Eduardo Liendo, Luis Barrera Linares, Ángel Gustavo Infante, Harry Almela. Son ejemplos fortuitos. Y estoy hablando de una generación que ya tiene tras de sí a otra u otras. Ahora bien, a pesar de que nosotros concebimos la literatura como un acto de amor y de solidaridad histórica, participamos de las palabras de Cortázar, en polémica con Oscar Collazos (COLLAZOS O. 1980: 76):

Nada puede parecerme mejor que hoy se escriban buenas novelas inmersas en el “contexto sociocultural y político”, y que esas novelas sean profusamente leídas y ayuden a incrementar la conciencia revolucionaria latinoamericana; pero cuidado con negar a otros novelistas, sobre cuya honradez y responsabilidad no pueden haber dudas, el derecho a [las] búsquedas más enrarecidas, a [las] experiencias más vertiginosas.

En otras palabras: indudablemente que en Latinoamérica, los próximos cambios sociales, según nuestras querencias, serán muchos. Tales cambios deberán estar marcados por una nueva relación entre este sujeto colectivo y los sujetos individuales llamados autores. Tal relación tendrá que estar alejada de lo que fuera el realismo socialista de ayer. Sin embargo, no podrá concebir un entorno cambiante de una manera paradisiaca. Será necesario entender que está surgiendo una nueva forma política de actuar. Serán necesarios algunos sacrificios.

#### Bibliografía

ÁLVAREZ Luis (1997) El texto: Un modelo para la comprensión de los actos humanos, "Letras", n. 54/55, Cillab-Upel, Caracas, pp. 79-95.

ÁLVAREZ Luis (1999). La novela venezolana posterior a los años sesenta, Informe de investigación consignado ante el Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello, Upel, Caracas.

ÁLVAREZ Luis (2000a). La mujer América. Amor y concepto en la poesía de Roberto Fernández Retamar, pp. 219-236, en SKLODOWSKA - ELZBIETA - HELLER (editores), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Publicaciones del Instituto de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Pittsburg, Pittsburg (Usa).

ÁLVAREZ Luis (2000b). Una lectura lingüística del texto

literario, en Actas del II Encuentro por una Lectura Transdisciplinaria del Texto Literario, Dirección de Publicaciones. Universidad de Carabobo., Valencia (Venezuela), pp. 167-174.

COLLAZOS Oscar - CORTÁZAR Julio - VARGAS LLOSA Mario (1977). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*: México: Siglo XXI Editores.

CORTÁZAR Julio - CARDENAL Ernesto - GALEANO Eduardo y otros, (1980), *Exilio. Nostalgia y Creación*: Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.

GARCÍA GOLDING Orietta (1989). Voluntad testimonial en la literatura venezolana de los años sesenta, "Letras", n. 46, Cillab-Ipc-Upel, pp. 47-82.

GEE J.P. (2005). *La ideología en los discursos*. Barcelona: Editorial Morata.

MASSARI Erika (2005). L'utopia poetica del superamento in Ingeborg Bachmann, "Comunicare. Letterature e lingue", n. 5, Il Mulino, Bologna (Italia).

PÉREZ HUGGINS Argenis (1991). Tendencias actuales en la literatura venezolana y poesía, "Letras", n. 48, Cillab-Upel, Caracas.

TEDESCO Italo (2005). Urdimbre estética, social e ideológica del indigenismo en América Latina, Upel, Caracas.

VAN DIJK Teun (1988). *Estructura y funciones del discurso*, México: Siglo XXI Editores.

VAN DIJK Teun (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa.

# ARTÍCULOS



# Léxico en Batalla

Carolina Brito

Fundación Claudio Perna

carobri2022@gmail.com

Fecha de envío: 3 de febrero de 2024

Fecha de aprobación: 13 de abril de 2024

## Resumen

Este artículo es el producto de un trabajo de investigación en curso que busca visibilizar aquellas palabras y frases que marcaron el camino a nuestras causas independentistas en el siglo XIX. Tomando como base la investigación documental, se realiza un recorrido por documentos históricos como El Correo del Orinoco y la Carta de Jamaica, para demostrar la fuerza creadora del lenguaje en la lucha por la independencia; y cómo el léxico jugó un papel determinante en cuanto a movilizar las conciencias y las ideas independentistas.

Palabras claves: El Correo del Orinoco, Carta de Jamaica, Léxico, Discurso, Retórica

## Lexicon in Battle

### Abstract

This article is the result of an ongoing research which seeks to make those words and phrases that marked the way of the independentist cause of the 19th century visible. Parting from a documentary investigation, a review of historical documents such as El correo del Orinoco or La Carta de Jamaica is made in order to show the creative force of the language of the struggle for independence, and how lexicon played a key role in the mobilization of the independentist ideas and awareness.

Keywords: El Correo del Orinoco, Carta de Jamaica, Lexicon, Discourse, Rhetoric.



La frase “CON CARABOBO NACIÓ LA PATRIA” encierra un significado histórico que va más allá de lo literal. La victoria en la Batalla de Carabobo, el 24 de junio de 1821, no solo representó la independencia definitiva de Venezuela, sino que marcó un punto de inflexión en la lucha por la emancipación de toda América. La victoria en Carabobo inspiró a Simón Bolívar a emprender una audaz campaña militar que liberó a cuatro naciones más: Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia, y con la que vio materializarse el sueño de integración latinoamericana, esbozado en la Carta de Jamaica de 1815, y en el Congreso de Panamá, con el que buscó de consolidar este ideal integrador, en 1826, y donde reunió a los representantes de las principales naciones latinoamericanas.

Lamentablemente, este proyecto de unidad continental no prosperó. Cuatro años después del Congreso, junto con la

muerte de Bolívar, también se desvanecía la unidad continental.

La frase “CON CARABOBO NACIÓ LA PATRIA” resalta el concepto de patria como un ideal que se forjó a través de la lucha por la independencia, al lado del término “América”, usado como un símbolo de unidad y como un llamado a la liberación de todo el continente.

La frase también refleja la visión de Bolívar de una patria grande llamada “América”, donde todas las naciones del continente estuvieran unidas.

La Batalla de Carabobo fue un momento crucial en la lucha por la independencia de América, y su significado sigue resonando en la actualidad. La citada frase es un recordatorio del profundo significado histórico de la Batalla de Carabobo y de la visión de Simón Bolívar de una América unida. A pesar de los desafíos y obstáculos que enfrentó el

proyecto integrador de Bolívar, su legado sigue inspirando a las generaciones futuras a luchar por una América más justa y equitativa.

Patria y América son dos términos alrededor de los cuales gira un rico vocabulario. En ese vocabulario, constelan piezas léxicas como:

América Meridional  
Aristocracia  
Armas  
Asamblea  
Blanco  
Bituaya  
Buques  
Caballería  
Cámara  
Campaña  
Canciones patriotas  
Canto  
Caña  
Capitanía General  
Carabobo  
Casabe  
Cetro  
Clase  
Colombia  
Colón  
Colonia  
Compratriota  
Congreso  
Corona  
Correo del Orinoco  
Criollo  
Cuartel  
Cuartel General, de Angostura  
Danza  
Departamento  
Dominación  
Dominado  
Dominadores  
Dominio  
Ejército expedicionario  
Ejército Libertador  
Emancipación  
Esclavitud  
Esclavo  
España  
Estado  
Estado Mayor General  
Estallido popular  
Expedición  
Expedicionario  
Elicidad suprema  
Fusilado  
Fusilamiento  
Fusiles  
Gaceta, Gazeta de Caracas  
Gobierno, supremo  
Guardia de honor  
Himno  
Imperio  
Independencia

Independiente  
Indígena  
Indio  
Infantería  
Jefe Supremo  
Justicia  
Leña  
Leyes  
Liberal  
Libertad  
Libertado  
Libertador  
Libertador Supremo  
Libertos  
Libre  
Llano  
Mantwana, no  
Monarquía  
Monocracia  
Mundo nuevo  
Municiones  
Naíboa  
Negro  
Nueva Granada  
Oligarquía  
Oro  
Pabellón  
Pacheco  
Pardos, libertos  
Partido, monárquico, liberal, popular  
Patria  
Patriota  
Patriótico  
Patriotismo  
Poder Ejecutivo  
Protector  
Provincia  
Pueblo  
Raza  
Realista  
Rebelde  
Rebelión  
Retreta  
República, representativa  
Repúblicas federadas y centradas  
Resistencia  
Revolución  
Rey  
Sambo  
Senado legislativo  
Señores, los  
Opresión  
opresores  
Tapara  
Tasajo  
Territorio  
Tiranía  
Tirano  
Tropa  
Unión  
Venezuela



En su tiempo estas palabras fueron armas, lanzas, municiones: la artillería del pensamiento patriótico. Luego con el devenir de los acontecimientos quedaron vigentes en nuestra lengua, pero en muchos casos su beligerancia y fuerza se debilitaron.

Detrás de todo signo lingüístico con su significado y significante se evidencia una imagen y un sentido, un contexto, una acción, un grito, un reclamo, una denuncia, una indignación y una lucha. En la causa independentista también se dio la lucha por la palabra: lo que se podía decir y se dijo. Tener la palabra significó tener poder con la palabra, por eso fue tan importante tener el *La Gazeta de Caracas* y el *Correo del Orinoco*, las artillerías del pensamiento. La palabra se convirtió en arma y meta en la lucha ideológica en defensa de la causa patriótica libertaria. La batalla de ideas fue intensa y descarnada. En muchos casos se valió de la infamia y la injuria, sin escrúpulos ni respeto por los mínimos principios de la dignidad humana. La guerra también se hizo a través de la prensa. Por su intermedio el pueblo seguía la trama de la guerra, como una novela por entregas. Pero también recibía noticias falsas y exageradas. Fue importante también el canto patriótico, otra forma de lenguaje y comunicación que sirvió de manera protagónica a la causa libertaria con sus mensajes incendiarios y llenos de conciencias y amor. Registradas algunos cancioneros por Diego Silva Silva en su libro *El Pentagrama y la Espada* (2018) figura por ejemplo la canción Americana como una de las primeras canciones subversivas conocidas en Venezuela. Silva refiere que “la canción más significativa y revolucionaria inspirada directamente en la condición colonial de nuestra tierras fue sin duda esta canción surgida de las mentes preclaras y avanzadas de Picornell y Campomanes”. (p.50)

Veamos esta letra de La canción Americana (1797):

Estríbillo

Viva tan solo el pueblo

El Pueblo soberano

Mueran los opresores

Mueran sus partidarios.

I

La Patria es nuestra Madre

Nuestra Madre querida

A quien tuvo el Tirano

Esclava y afligida

A ésta a quien debemos

Hasta la misma vida

Perezcamos, pues, antes

Que ella se vea oprimida.

Esta fuerza discursiva, de la palabra escrita y oral tuvo gran impacto en nuestra causa independentista, en el tiempo, algunas de ella entraron en desusos, su uso lingüístico se debilitó o se enriqueció con otros significados y, algunas lograron entrar en los anales del diccionario de acuerdo a su contexto. Tal es el caso de la palabra Patria, de tanta significación durante el siglo XVIII Y XIX en nuestro país, y que de acuerdo al *Diccionario del habla actual de Venezuela* (1998) de Rocío Núñez y Francisco Javier Pérez perdiera su riqueza léxica y semántica, en el siglo XX, en el imaginario del pueblo, como mostraremos más adelante.

## El deber ser del diccionario

Para Francisco Javier Pérez el diccionario es “un objeto cultural capaz de informar y evaluar sobre asuntos determinantes de la visión del mundo (Pérez: *Lexicografía en Andrés Bello*. P. 2).

Por su parte la *Lexicografía* es parte de la *Lingüística*, aborda la técnica científica de elaboración de diccionarios; además estudia los principios teóricos en que se basa la composición de los diccionarios.

El Diccionario siempre ha sido una referencia en nuestra vida moderna, desde pequeño hemos escuchado algo similar “si no está en el diccionario no existe” “si lo dice el diccionario es verdad” a la existencia del diccionario se le ha endilgado la categoría de suprapoder o supralibro, un valor de sacralidad.

Nos resistimos citar este maravilloso texto, extraído del prologo a *Clave. Diccionario de uso del español actual*, escrito por Gabriel García Márquez. El contexto se da cuando el escritor latinoamericano, recuerdo que, a la edad de 5 años, fue con su abuelo coronel a visitar un circo en Aracataca. El abuelo le identificó un camello, pero inmediatamente fue corregido por alguien más:

Perdón coronel, le dijo, es un dromedario. -¿Cuál es la diferencia? Preguntó el abuelo- No lo sé, dijo el otro. Aquella tarde del circo volvió abatido a la casa y me llevó a su sobria oficina con un escritorio de cortina, un ventilador y un librero con un solo libro enorme. Lo consultó con una atención infantil, asimiló las informaciones y compartió los dibujos, y entonces supo él y supe yo para siempre la diferencia entre un dromedario y un camello. Al final me puso el mamotreto en el regazo y me dijo:

-Este libro no solo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca. Era el diccionario de la lengua. Tenía en el lomo un Atlas colosal, en cuyos hombros se asentaba la bóveda del universo, esto quiere decir, dijo mi abuelo, que los diccionarios tienen que sostener el mundo. Al tiempo se me ocurrió buscar la palabra amarillo, que estaba descrita de este modo sencilla: del color del limón. Quedé en las tinieblas, pues en las américas el limón es de color verde. Estos escrutinios indiscretos me llevaron a comprender que los diccionarios rupestres intentaban atrapar una dimensión de las palabras que era esencial para el buen escribir: su significado subjetivo (...) Las palabras (...) no las hacen los académicos en las academias, sino la gente en la calle. Los autores de los diccionarios las capturan casi siempre demasiado tarde, las embalsaman por orden alfabético, y en muchos casos cuando ya no significan lo que pensaron sus inventores. En realidad, todo diccionario de la lengua empieza a desactualizarse desde antes de ser publicado, y por muchos esfuerzos que hagan sus autores no logran alcanzar las palabras en su carrera hacia el olvido. (García Márquez, 2006, p. 30).

La lexicografía técnica debe ser estudiada e investigada con rigor, profundidad y respeto, evitando caer en el purismo o la excesiva especialización. Esta disciplina se encarga de registrar y definir la esencia, el espíritu de una sociedad, plasmando su realidad histórica, social, estética y comunicativa. Por ello, los lexicógrafos ostentan una gran responsabili-

dad, tanto ética como rigurosa, con sus contemporáneos y su época.

Un buen lexicógrafo debe ser un enamorado del lenguaje, un apasionado que observa y describe el alma colectiva expresada en el uso real y concreto de la lengua. Su labor implica un compromiso profundo con la precisión, la claridad y la objetividad, a fin de entregar a los usuarios una herramienta invaluable para la comunicación efectiva. Desde esa convicción entramos a considerar el término patria en el contexto de la lucha independentista de América Latina, en especial en Venezuela.

### Hablemos de patria

Hagamos un recorrido diccionario sobre el lema PATRIA registrada en documentos y libros que refieren a la lucha por la causa independentista, como una palabra clave.

Revisemos su paso por los principales diccionarios de uso o de la Lengua castellana con la intención de presentar 1) su registro; 2) acepción o acepciones 3) transformación diacrónica, el valor ideológico.

PATRIA. F.f. El lugar, Ciudad ò Pais en que fe ha nacido. Es voz Latina Patria. Ambr. Mor. Lib.8.cap.16 Falleció defpues, habiendo edificado una mui rica lonja en la plaza de Vique, y defempeñado la Ciudad, fu Pàtria natural, de algunas déudas qyue tenia. Palaf. Conq. De la Chin. Cap. 6. Salió de fu Pàtria mui muchacho, huyendo de fu baxa fortuna.

PATRIA. Metaphoricamente fe toma por el lugar propio de quialeuier cofa, aunque fea inmaterial. Lat. Patria. Natale.Solum. Lop. Dorot. F.190. Todas las acciones de hombre cuerdo y prudente volvieron à la pàtria del entendimiento, de donde las habia defterrado la inquietud de imaginarme aborrecido.

Ese registro lo tomamos del *Diccionario de autoridades* (1726-1739), el primer diccionario de la institución de la Real Academia Española.

Cabe destacar que desde ese tiempo del primer diccionario, hasta el inicio de la dictadura de Francisco Franco en 1936, en España, la denominación de la Academia era Real Academia Española de la Lengua, luego fue cambiada por Real Academia de la Lengua Española, sustituyendo el término castellano como idioma de una parte del reino, adoptando el término español, al tiempo que se prohibían los idiomas autonómicos Gallego, Vasco y Catalán. Esta fue una decisión totalmente política.

En el *Diccionario Anaya de la Lengua, ediciones 1981, 1996, leemos:*

Patria (Del lat. Patria= tierra de los padres <patrius =relativo al padre) s.f. 1. Lugar al que se siente ligado el ser humano por vínculos afectivos, históricos o jurídicos. 2. Lugar, ciudad o país donde se ha nacido. 3. P. Chica. Pueblo donde se ha nacido.

FAM. Patriota; apátrida, expatriarse, repatriar.

SIN 1 y 2. País, tierra, cuna. 3. Terruño.

Obs. Término relacionado etimológicamente con padre.

Patria. f. Lugar, ciudad o país en que se ha nacido. Este mismo país con sus habitantes, tradiciones, costumbres, etc., en cuanto es objeto de cariño por parte de los naturales de él. Celestial. \*Cielo o gloria. común. \*For llamábase

así a Madrid, cuando se permitía practicar en esta capital diligencias propias de la \*vencidad del interesado. Merecer uno bien de la patria. Fr. Hacerse acreedor la gratitud de sus convecinados por relevantes hechos o beneficios.

Por su lado, Casares Julio (1987) en *El Diccionario Ideológico de la Lengua Española describe así esa pieza léxica:*

Patria f.(lat. patria). Conjunto de personas que están asociadas entre sí de corazón y voluntad en una nación. (SINON. V.Nación). Lugar donde se ha nacido. Ciudad o comarca donde se cuenta gran número de hombres, animales o plantas de un género determinado: Florencia es la patria de los artistas, Arabia, la del café. Patria celestial, el cielo. Madre patria, país de origen. Patria potestad, autoridad de los padres sobre sus hijos menores no emancipados.

Del Diccionario de María Moliner (1994) da conocer las siguientes acepciones:

Patri- (patro) Raíz del lat. pater, -tris, que existe en palabras españolas derivadas por vía culta. (V. PADRE; IMPETRAR, PERPETRAR.)

Patria. Con relación a los naturales de una nación, esta nación con todas las relaciones afectivas que implica. (V.: CUNA, PAÍS natal, SUELO natal, SUELO patrio, TERRUÑO, TIERRA natal CHOVONISMO, jingoísmo, patriotería, \*XENOFobia. AÑORANZA, MORRIÑA, NOSTALGIA, SAUDADE –BANDERA, Himno nacional. VERNÁCULO ARRANCARSE, CONFINAR, DEPORTAR, desafiar –ant-, DESARRAGARSE, DEJARSE, DESNATURALIZAR (SE), DESNATURAR SE, despachamiento –ant.-, \*DESTERRAR, EMIGRAR, enviar –ant.-, EXILIAR SE, EXPATRIAR SE, EXTRAÑAR SE. MIGRACIÓN, OSTRACISMO, petalismo, PROSCRIBIR, relegar, transmigrar, TRANSPLANTARSE INTERNAR INMIGRAR REPATRIARSE EXODO PATRII APÇATRIDA, \*DESTERRADO, EMIGRANTE, EXILIADO, EXPATRIADO, INDIANO, PROSCRIO REPATRIADO COSMOPOLITISMO TRAICIÓN –COMPATRIOTA.)

PATRIA CELESTE. EL \*cielo

P. POTESTAD. \*Autoridad de los padres sobre los hijos. (V. EMANCIPAR.)

HACER PATRIA. Esta frase como otras semejantes con hacer (hacer música, hacer política, por ejemplo son condenadas como solecismos por la G.R.A. (V.el artículo ILUSIÖN)

V. MADRE PATRIA

MERECER BIEN DE LA PATRIA. Haberse distinguido la persona de que se trata por sus servicios militares o de otras clase prestados a su patria. (V: \*PATRICIO.)

V. PADRE de la patria

Actualmente el DRAE (2023), ofrece estas entradas:

Patria Del lat. patria.

1. f. Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos. 2. f. Lugar, ciudad o país en que se ha nacido.

patria celestial

1. f. Cielo o gloria.

patria chica

1. f. Lugar, pueblo, ciudad o región en que se ha nacido. merecer alguien bien de la patria

1. loc. verb. Hacerse acreedor a su gratitud por relevantes hechos o beneficios.

padre d la patria

padre de su patria

Núñez Rocío, Perez FJ (1998) en el *Diccionario del hablar actual de Venezuela*, ofrece esta acepción:

Patria: mi Zul coloq Locución que usa una persona nacida en Maracaibo para referirse a la ciudad o el estado en donde nació.

Con este arqueo sustancioso de algunos diccionarios, se evidencia que el vocablo PATRIA en sus orígenes tuvo un significado básico-general relacionado con al ámbito geográfico-territorial, significando “lugar, ciudad o país en que se ha nacido” o de forma metafórica se toma por el lugar propio de cualquier cosa...

Las riquezas de significados que registramos en los diccionarios de la lengua española o de uso, recogen un sentido de pertenencia, sentimiento e identidad nacional que comparte un mismo grupo humano. Quizá, nos atrevemos a decir que esta resignificación de Patria o nuevas acepciones es un legado lingüístico de la causa independentista y libertaria que recorrió toda latinoamericana, en este periodo crucial de nuestra historia. Y Que si bien la descripción lexicográfica, ha devenido en la sustracción de referentes o elementos más descriptivos y valorativos como lo vimos en la acepción del RAE (1956) comparando con las acepciones actuales del DRAE, no se pudo embalsamar a su origen, sino que esa riqueza de contenido político se ha mantenido con la misma calidez y connotación que se registra en las proclamas Gual y España, las canciones patrióticas o los discursos incendiarios del libertador S.B., en el habla actual venezolano, así la academia, no pueda, o no quiera alcanzar en su carrera, lo que al menos para el venezolano, significa la patria, tener patria, hacer patria o para otros “no tenemos comida, pero tenemos patria” de manera indudablemente despectiva al concepto de patria como constructo ideológico o hacer la patria, así sea “condenadas como solecismos por la G.R.A.” tal como advierte María Moliner en su importante Diccionario. Para el venezolano el referente patria está vinculado a su alma y su espiritualidad, a un proyecto de país, a un imaginario social, a momentos históricos trascendentes.

Los diccionarios, son libros maravillosos, pero también responden a intereses de los grupos dominantes.

En el caso particular de *Diccionario del hablar actual de Venezuela* (1998), llama la atención que el vocablo patria este referido como fraseología coloquial “Patria: mi Zul coloq Locución que usa una persona nacida en Maracaibo para referirse a la ciudad o el estado en donde nació”. Y que el término haya desaparecido como parte de la lengua en uso, vigente del venezolano. Para darle sustento a esta observación diremos en la propias palabras de los autores de este Diccionario que se trata “de una obra de corte sincrónico, en un sentido amplio, ya se ciñe a una época, la actual, abarcando desde comienzos de siglo hasta la década de los años ochenta. No incluye voces que han dejado de usarse, pero sí incluye las que van perdiéndose en el tiempo, vivas en el uso de los hablantes de cierta

edad, y desconocidas o sólo como conocimiento pasivo para los más jóvenes. También incluye voces que aunque aluden a realidades ya desaparecidas mantienen su vigencia en el habla, bien sea en cuanto a referencias históricas frecuentes, o acepciones figuradas. También recoge “voces o usos regionales, e incorpora términos comunes de diversos sectores de la vida nacional, como el deporte, la política o las costumbres”.

Sin embargo la exclusión del término Patria, no se corresponde con la explicación esgrimida por los autores con relación al criterio de exclusión “palabras que han dejado de usarse” o al criterio de inclusión “También incluye voces que aunque aluden a realidades ya desaparecidas mantienen su vigencia en el habla, bien sea en cuanto a referencias históricas frecuentes, o acepciones figuradas” (p.7). Como por ejemplo, aquí se incluyó el terminino realista “...”, pero patriota no se registra, si hablamos de realidades históricas cercanas. Un criterio de los autores para excluir a “patria”, sería considerar que durante ese periodo cayó en desuso, y por eso no hay registro del lema. Solo fraseología con marca geográfica para aludir al regionalismo zuliano “mi patria” (definir)

Creemos, entonces, que de acuerdo a este Diccionario:

Los autores no encontraron registros que sustentaran el uso del término.

La palabra patria se vació de contenido político y social.

La palabra patria se desconectó de todo sentimiento, valoración e identificación de los venezolanos por el territorio nacional.

Sabemos que el Diccionario es un arma poderosísima, síntesis del pensamiento, y debemos usarla con esa conciencia para reflejar los cambios y transformaciones de una sociedad, que está activa y viva como la lengua misma.

Todo diccionario es una selección y toda selección es interpretación de acuerdo a unos valores y a una ideología propia o impuesta.

Un siglo antes Andrés Bello ya era considerado un caso excepcional, al dedicarse a investigar la lengua castellana hablada por los americanos, advirtiendo estos vacíos entendió que la supervivencia de una lengua se basa en el intercambio de realidades y experiencias vivas, no en lo que impongan los órganos del poder. Esto quedó registrado en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* publicada en Chile (1847), en reconocimiento de los nuevos signos y sus nuevas formas expresivas e interpretativas, avizó la norma y diferenciación de nuestra lengua castellana: “Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias, cuando las patrocina la costumbre uniforme y auténtica de la gente educada”. (Colmenares: 2011, p.14).

Pero no nos alejemos del contexto de este texto, referido al léxico independentista que se generó en el marco de la guerra de Independencia, iniciada a finales del siglo XVIII, en el ideario revolucionario construido por un grupo de ciudadanos encabezados por Simón Rodríguez, Pedro Gual y José María España entre otros.

EL lenguaje como mecanismo transfrástico de la comunicación es determinante para acelerar cambios, promover conciencia, exacerbar ánimos, generar compromiso, amor o rechazo a una causa, justa y social como fue la emancipación nustramaericana. Por ello la lengua, moduladora de la psiquis humana, tiene un poderoso alcance, al mover a las masas y generar conductas de acuerdo a la ideología que se quiere



promover.

Las nuevas circunstancias allanaron caminos a la palabra escrita y hablada, y cuando soldado se incorporó al concepto libertario: desde una idea y la resignificación de palabras existentes o por venir. La lengua tuvo un papel preponderante para debilitar estructuras políticas-monárquicas que formaban parte del sistema de dominación de esa época, la palabra fungió de arma ante el atropello, el clasismo, autoritarismo, racismo y la usurpación del territorio y la soberanía de una sociedad.

Incorporándose como un soldado más a la batalla por la independencia. Estas palabras fueron usadas como contraseña para identificarse ante posibles enemigos y generaron una dialéctica sobre estos conceptos maniqueístas; monarquías-repúblicas, patriotas-realistas, libertario-expedicionario, libre-esclavos o se acercaron conceptos generando un campo semántico magnético, sonoro, fascinante y seductor como fueron libertad, libre, felicidad, justo, justicia, igualdad, gloria, independiente, independencia, soberanía.

Esta idea de unidad léxica que no se comporta como lemas autónomos sino más bien como léximas complejas de un concepto que está integrado a una idea clara de la patria que está naciendo. Esta visión quedó impresa en muchos de los discursos de Simón Bolívar, veamos este ejemplo recogido en este documento publicado en "Pueblos libres vencen a imperios poderosos". En: Epistolario entre el Libertador Simón Bolívar y un agente estadounidense. La segunda declaración de la independencia (1819): "1. Que la República de Venezuela por derecho Divino y Humano, está emancipada de la nación Española, y constituida en un Estado Independiente, Libre y Soberano". "Formémonos una patria a toda costa y todo lo demás será tolerable". Simón Bolívar, 2 de enero de 1816.

De las prácticas florecen nuevos términos, se modifican y resemantizan los preexistentes o cambian la función gramatical original. Con el poder que posee una palabra, sea cual sea su valor gramatical, busca identificar lo desconocido y facilitar los vínculos comunicativos, además ampliar el campo léxico y semántico de la propia lengua, sin que necesariamente sea esta la intención primigenia de su uso.

Estas actividades generan cambios sustanciales en el habla, que, con el tiempo, se integran al habla cotidiana. Más

aun si estos devienen del discurso político que se caracteriza por la tensión permanente en lo que se comunica para mantener expectante y cautivos a los involucrados.

De lo anterior concluimos que no existe, no hay palabra inocente, detrás de ellas hay una carga semántica e ideológica. Durante el siglo XX se fundaron academias, se reconstruyeron las historias y se escribieron libros, con el propósito de generar cambios de paradigmas. Muchas palabras que hemos visitado en este encuentro fueron vaciadas de contenidos y en su lugar se impusieron otras menos temerarias, más complacientes: El vacío, la otredad, el no lugar.

Urge más que nunca tener conciencia lingüística y reconocer por ejemplo, que son conceptos antagónicos y nunca sinónimos al nombrar Guaraira Repano/El Ávila; Gran Cacique Guaicaipuro/Francisco Fajardo, Resistencia Indígena/Día de la Raza, indio/aborigen La tarea es difícil, porque el lenguaje de la dominación vive dentro de nosotros mismos. Ahora pasemos de la resistencia a la acción nos toca la dura tarea de actuar en consecuencia, reescribir los diccionarios y las enciclopedias, escribir nuestra historias, llenarlas de identidad y referencias propias, ser patriotas del siglo XXI.

#### Bibliografía

Casares Julio (1987) *El Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

Colmenares, Edgar (2011). *Andrés Bello, una sola y magna patria, una sola y magna lengua*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

*Diccionario Anaya de la Lengua*, ediciones 1981, 1996

García Márquez, Gabriel. (2006). Prólogo a *Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid: S.M. 8va. edición

Moliner, María (1994). *Diccionario*. Madrid: Gredos.

PEREZ, Francisco Javier (2014). El diccionario y los diccionarios en la obra de Andrés Bello: Teoría, crítica y elaboración lexicográficas. *Boletín de Filología* []. 2014, 49, 1, pp.107-133.

Silva Silva, Diego (2018). *El Pentagrama y la Espada*. Caracas: Centro Nacional de Historia.

# Sombraduras: cosmovisión del caos

**Carmen Alicia Castillo**

**Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

**Instituto Pedagógico de Caracas**

**Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”**

**c.aliciacastillo@gmail.com**

**Fecha de envío: 15 de marzo de 2024**

**Fecha de aprobación: 23 de mayo de 2024**

## Resumen

En este artículo se realiza un análisis del poemario “Sombraduras” (1988) de la escritora venezolana Elena Vera. Más allá de una simple colección de poemas, la obra se presenta como una unidad cohesionada que explora diversos temas interconectados. La autora emplea con maestría simbologías herméticas y cabalísticas para tejer una experiencia poética única. Destaca el uso de la metáfora de las “sombraduras” como elemento central para crear un espacio poético sagrado. En este espacio, el lenguaje adquiere un poder transformador, invitando al lector a un viaje de introspección y autodescubrimiento. El caduceo, símbolo presente en todo el poemario, representa la integración del sujeto poético en este viaje.

Palabras clave: poesía de Elena Vera, cábala, caduceo, simbolismo, lenguaje poético, autodescubrimiento.

## Sombraduras: Cosmivision of Chaos Abstract

This article consists in an analysis of the poem collection Sombraduras (1988) by the Venezuelan writer Elena Vera. More than as a simple collection of poems, this work is presented as a cohesive unit that explores diverse interconnected topics. The author makes a masterful use of hermetic and cabalistic symbolism in order to weave a unique poetic experience. The use of the metaphor of the “sombraduras” as a key element for creating a sacred poetic space is especially remarkable. In this space, language acquires a transformational power, inducing the reader to get involved in a trip of introspection and self-awareness. The caduceus, an ever-present symbol in this poem collection, represents the integration of the poetic subject in this trip.

Keywords: Elena Vera’s poetry, Cabala, Caduceus, Symbolism, Poetic Language, Self-awareness.



## 1. Introducción

En la actualidad, ubicados bajo la égida del pensamiento científico, pareciera lógico afirmar la desaparición del espacio sagrado. Sin embargo, en muchos comportamientos humanos es posible detectar un reencuentro con la sacralización de la existencia en el mundo. Mircea Eliade (1979), explica que “el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún la huella del hombre religioso, pero expurgadas de sus significaciones religiosas”.

Jung se refiere a esta misma situación cuando en *Aproximación al inconsciente* (1976) nos habla de los “arquetipos o imágenes primordiales” que viven en la mente consciente: imágenes simbólicas que revelan al mismo tiempo nuestros instintos y nuestras fantasías. Señala el citado autor que el hombre moderno ha perdido su identidad inconsciente con los fenómenos naturales y se siente aislado en el cosmos. Los ritos se le transformaron en conceptos abstractos, por lo cual se siente incapaz de responder a las ideas y símbolos numinosos.

La mente humana, alejada de las representaciones colectivas emanadas de las edades primitivas, ha desarrollado una propensión a crear símbolos análogos a las ideas, mitos y ritos de otras épocas. “Ilusiones” que cumplen una labor profiláctica en bien de nuestra conciencia disociada. Imágenes útiles en las crisis, imágenes que intentan dar sentido a nuestra existencia y nos permiten encontrar nuestro lugar en el universo. La literatura navega en esa onda... a medio camino entre lo sagrado y lo profano.

La metáfora y el símbolo juegan papel importante en la elaboración de “esas ilusiones”. En lo que concierne a la primera- la metáfora- variados son los estudios. Sin embargo, para los efectos de nuestra exposición, solo nos adentraremos a esbozar algunas ideas en torno a su origen y funcionalidad.

Desde el punto de vista lingüístico, una metáfora presupone la alternancia en la conciencia del usuario de una lengua de dos series de representaciones: a) una serie de semejanzas entre la realidad designada por la palabra respectiva y la realidad designada por ella en sentido metafórico y b) una serie de diferencias entre las dos realidades.

Tanto la homogeneidad como la heterogeneidad absolutas son negadoras de la transferencia metafórica, porque como bien señala Tudor Vianu (1967) “La metáfora es la constante psicológica de la percepción de una unidad de los objetos a través del velo de sus diferencias”.

Desde el punto de vista etnológico, la metáfora no es un rasgo característico de la mentalidad del hombre primitivo. Su aparición coincide con el momento en que el hombre alcanza la escala neumática del desarrollo espiritual: cuando llega a concebir la existencia de una sustancia espiritual, pero invisible, que penetra cada objeto y se puede transmitir. La metáfora propiamente dicha nace cuando la mentalidad animista se ve en la necesidad de corregir la relativa pobreza de los primeros idiomas humanos. Sin embargo, su funcionalidad- lejos de agotarse- subsiste. Tanto es así, que hay autores que la califican como una categoría universal de la cultura humana, un instrumento, que ha colaborado en la formación de nuestras representaciones míticas y religiosas. Es decir, se ha convertido en un instrumento del conocimiento filosófico.

Con respecto al símbolo, encontramos que, dentro de la tipología de los signos, se corresponde con la expresión por algún medio sensible de algo inmaterial. Su esencia deberá ser revelada para que dicho signo pueda desempeñar su funcionalidad simbólica.

El símbolo y la metáfora poseen rasgos que los asemejan: al ser el símbolo producto del reemplazado de una realidad o de una expresión por una realidad- o por otra realidad- que representa la primera, el símbolo puede pasar a la categoría de metáfora.

Tudor Vianu (1967) al referirse a la metáfora simbólica señala que ésta “implica una comparación (...) entre una impresión precisa y otra imposible de ser formulada por un término uní ocho y categórico. A acusa de ello, la perspectiva de la metáfora simbólica es cerrada sino ilimitada o infinita”.

Los señalamientos teóricos tratados anteriormente nos

llevan a formular la siguiente hipótesis: el poemario *Sombraduras*, de Elena Vera, manifiesta una sintaxis simbólica que sacraliza el espacio poético.

## II. La praxis

A semejanza de las anteriores producciones de Elena Vera (*Hermano Hombre y el Extraño* (1959), *El Celacanto* (1980), *Acrimonia* (1981) y *De amantes* (1984), *Sombraduras* es producto de un proceso creador unificado a partir de motivaciones viales relacionadas entre sí. Es de esta forma, como se genera, no un agrupamiento de materiales hilados- total o parcialmente- por una temporalidad común, sino por un conjunto de textos poéticos que proyecta una estructuración unitaria.

Imposible es hablar de un proceso de cosmovisión poética sin definir lo que para el simbolismo representa “la forma”:

... los términos de forma, estructura, organización pertenecen tanto al lenguaje biológico (formas) como al psicológico (pensamientos, ideas...) y que el isomorfismo, mediante el cual la teoría de la forma renueva la vieja tradición de paralelismo (analogía mágica), se niega a establecer un corte entre el espíritu y el tiempo». Esto se completa aún más al indicar que «las formas corresponden en nuestra percepción y en nuestro pensamiento a formas parecidas de los procesos nerviosos»; así lo circular es igual al círculo y a lo cíclico; el cuadrado se identifica con el cuaternario y el cuatro (50), y la forma aparece como «intermediaria entre el espíritu y la materia (Paul Guillaume, citado por Cirlot, 1969, pp. 345-346).

El valor significativo- simbólico de las formas también está presente dentro del factor numérico. La interacción sistémica explica este hecho: “La forma que, dentro de un mismo sistema o grupo son diferentes, pueden ordenarse en gama o serie (y son aptas para su inclusión en órdenes de analogías y correspondencias” ().

Los números no son meras expresiones cuantitativas: cada uno de ellos posee un valor cualitativo como idea-fuerza. Lejos de ser cifras estáticas son expresión de la unidad y de la multiplicidad, poseen significados negativo-pasivo (los pares) y afirmativo-activo (los impares). Es decir, tiene un gran dinamismo. Lao Tse sintetiza este carácter dinámico al señalar: “El uno se convierte en dos; el dos en tres; y del ternario procede el uno (la nueva unidad u orden) como cuarto”.

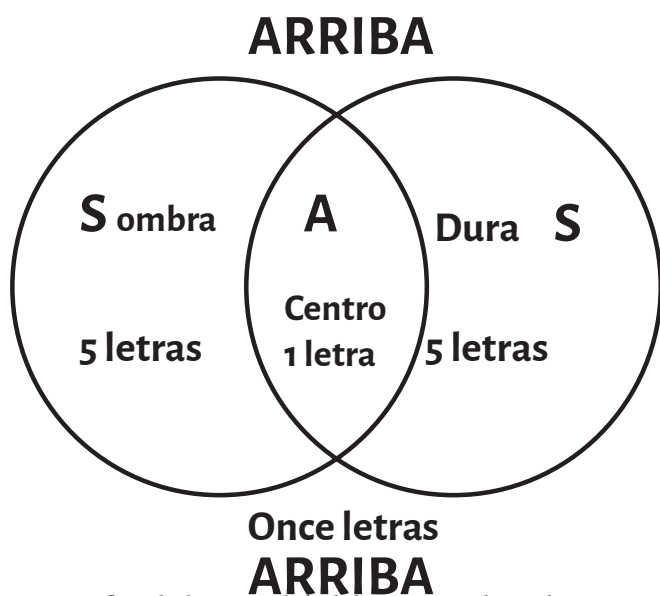
La tradición simbolista reconoce en cada número ciertos significados generales, mas solo nos detendremos a considerar aquellos que, funcionalmente, requiera nuestro trabajo analítico.

*Sombraduras*, como espacio de la totalidad, afirma su esencia a través del título del poemario. Elena Vera retoma la concepción egipcia según la cual el nombre común o propio nunca podía proceder del azar sino del estudio de las cualidades de la cosa nombrada. Restituye en la palabra la idea mágica que permite actuar sobre “el otro” por medio del nombre.

Las letras que componen el nombre del poemario apare-



cen ubicadas en las zonas espaciales, de tal forma, que una sinfonía de símbolos da paso a los 35 poemas:



Descifrando la textualidad de este nombre, observamos el siguiente proceso simbólico:

1. El origen, como pirámide, totalidad psíquica... aparece representado por el número "UNO" correspondiente a la letra "A".
2. La unidad se fragmenta en el dualismo de los extremos izquierdo ("sombra") y derecho ("duras"), a la diestra se ubica, metonímicamente la piedra como símbolo de la fuerza positiva y permanente; a la siniestra se ubica la sombra, su alter ego racional.
3. Cinco letras (pentágonos) conforman cada uno de estos extremos, trasmutando así lo múltiple al número que reúne el conflicto del "dos"- y la síntesis del "tres": símbolo de la salud y del amor, la quintaesencia actuando sobre la materia. La presencia doble del pentágono (diez) reitera el retorno a la unidad: e acceso a la jerarquía simbólica de la totalidad del universo tanto metafísico como material.
4. Once son las letras que conforman la palabra "sombaduras". Simbólicamente, este número representa el martirio y posee carácter infernal.
5. Los límites izquierdo-derecho, expresión del desplazamiento vital, aparecen flanqueados por la letra "S", símbolo de la serpiente. Este remite en su aparición dual al simbolismo octogonal del CADUCEO.

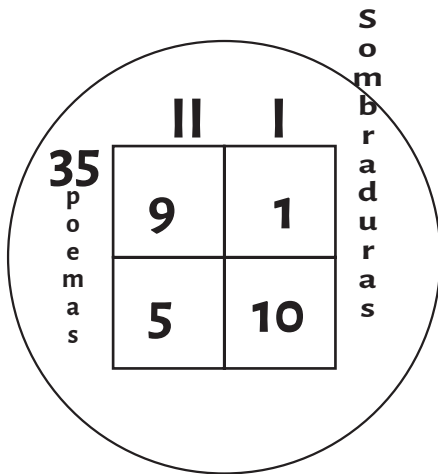
El caduceo es el icono de la "estancia" a donde ha arribado el sujeto poético en su agónico viaje de integración. Por la importancia que reviste este elemento nos permitimos insertar a continuación una larga cita, que aclara plenamente su valor simbólico:

Su origen se explica racional e históricamente por la supuesta intervención de Mercurio ante dos serpientes que reñían, las cuales se enroscaron a su vara. Los ro-

manos utilizaron el caduceo como símbolo del equilibrio moral y de la buena conducta; el bastón expresa el poder; las dos serpientes, la sabiduría; las alas, la diligencia (8); el yelmo es emblemático de elevados pensamientos. El caduceo es en la actualidad la insignia del obispo católico ucraniano. Desde el punto de vista de los elementos, el caduceo representa su integración, correspondiendo la vara a la tierra, las alas al aire, las serpientes al agua y al fuego (movimiento ondulante de la onda y de la llama) (56). La antigüedad del símbolo es muy grande y se encuentra en la India grabado en las tablas de piedra denominadas *nâgakals*, una especie de exvotos que aparecen a la entrada de los templos. Heinrich Zimmer deriva el caduceo de Mesopotamia, donde lo ve en el diseño de la copa sacrificial del rey Gudea de Lagash (2600 a. de C). A pesar de la lejana fecha, el autor citado dice que el símbolo es probablemente anterior, considerando los mesopotámicos a las dos serpientes entrelazadas como símbolos del dios que cura las enfermedades, sentido que pasó a Grecia y a los emblemas de nuestros días (60). Desde el punto de vista esotérico, la vara del caduceo corresponde al eje del mundo y sus serpientes aluden a la fuerza Kundalini, que, según las enseñanzas tántricas, permanece dormida y enroscada sobre sí misma en la base de la columna vertebral (símbolo de la facultad evolutiva de la energía pura) (40). Según Schneider, las dos formadas por las serpientes corresponden a enfermedad y convalecencia (51). En realidad, lo que define la esencia del caduceo es menos la naturaleza y el sentido de sus elementos que su composición. La organización por exacta simetría bilateral, cual en la balanza de Libra, o en la triunidad de la heráldica (escudo entre dos tenantes) expresa siempre la misma idea de equilibrio activo, de fuerzas adversarias que se contrarrestan para dar lugar a una forma estática y superior. En el caduceo, esta binariedad equilibrada es doble: las serpientes y las alas, por lo que ratifica ese estado supremo de fuerza y autodominio (y en consecuencia, de salud) en el plano inferior (serpientes, instintos) y en el superior (alas, espíritu). La Antigüedad, incluso griega, atribuyó poder mágico al caduceo. Hay leyendas que se refieren a la transformación en oro de lo tocado por el caduceo de Mercurio (obsérvese la anticipación que la asociación de los dos nombres determina, respecto a la alquimia) y a su potestad de atraer las almas de los muertos. Incluso las tinieblas podían ser convertidas en luz por virtud de ese símbolo de la fuerza suprema cedida a su mensajero por el padre de los dioses. (Cirlot, 1969, pp. 178-179).

El poemario será, tal como demostraremos a continuación, la ampliación metafórica del sintagma "sombaduras".

Al acercarnos a la forma exterior del texto, aparece ante nuestros ojos la siguiente estructura:



El principio de la cuaternidad va a regir ontológicamente el espacio poético de *Sombraduras*: cuatro son las partes que estructuran este poemario. También son cuatro las “estancias” que llevan al sujeto poético desde la oscuridad hasta la luz. El cuatro fundamentará la ordenación material cuaternaria, además de sustentar en el plano metafísico (espiritual) al tetramorfo: se corresponde con la superficie, con lo manifestado, con la tierra y la organización material como manifestación cuaternaria; se vincula a la idea de situación y a la intuición del espacio como orden, en su esencia tetramórfica.

Elena Vera distribuye sus signos para forjar el ícono de la cruz. Esta organización del espacio trasciende la cruz propiamente dicha y genera como significado la idea de crucifixión, de estar en la cruz. La conjunción de contrarios (positivo-negativo, vertical-horizontal, superior-inferior, vida- muerte) signan la esencia antagónica de la cruz. De allí que la crucifixión represente vivir agónica al cruce de posibilidades e imposibilidades, de construcción y destrucción.

La noción de espacio como región intermedia entre el cosmos y el caos (la posibilidad encierra lo caótico, la forma construida, lo cósmico) inserta dentro de la circularidad de la esfera de la estructura del poemario: esfera de la totalidad alquímica, de la homogeneidad y de la unicidad, de la alegoría del mudo, de la androginia...

La primera parte de *Sombraduras* está conformada por nueve poemas. Ellos representan una secuencia de imágenes que simbolizan los tres planos del sujeto poético: un cuerpo en proceso de destrucción (“Caracol doliéndote adentro/ Comedor de piedra/Rasgándote/Apaga sueños/Trazándote/ Comiéndote las entrañas”) y un espíritu-intelecto en estado de agotamiento, mas no de entrega (“Esta intemperie en que me encuentro/es mi única sabiduría/Esta soledumbre/frente a un espejo interminable”). Este número alude a los ritos medicinales.

Once poemas componen la segunda parte: el once es el número del peligro, de la transición, del infierno; el dos- número nefasto para el esoterismo- encierra los dos antípodas (bien-mal) (vida-muerte). La segunda “estancia” se corresponde con el descenso a las tinieblas (“Te crujen hasta los huesos/ Las ventanas son ángulos agudos/por entran las furias/ Te asaltan/ Se te cosen/filosamente Te devastan/Estás en pájaro

ciego”) La presencia de “las furias” delimita el espejo de HADES. Sin embargo, la voz de la poeta se alza para decir: “Y a pesar de todo/el corazón defiende/este espacio tan lllagado/ este enfierecido silencio/Este áspero manejo del olvido”.

Luego de un periplo metafórico de “pájaro ciego” y “ave cansada” a “serpiente”, accede al ser de “la piedra”: el proceso alquímico se completa y la piedra trizada se transmuta en el cuerpo en que dos seres serán uno: “Esto dijeron/ y estaba escrito/Cerrarás con palabra cada desgarradura/y piedra serás/ tan solo piedra de lamentaciones”.

La construcción del espacio poético aparece a partir de la palabra. Elena Vera con su verbo reproducirá la obra de los dioses, construyendo ritualmente el espacio sagrado. El “Otro Mundo” de la muerte, imagen de lo desconocido, irrumpió en el territorio habitado y organizado perteneciente a la poeta. Cuando un conflicto de esta índole se hace presente la única vía para superarlo es instalarse en el caos” y transformarlo en “cosmos” través del ritual cosmogónico: “importa comprender bien que la cosmización de los territorios desconocidos es siempre una consagración: al organizar un espacio, se reitera la obra ejemplar de los dioses (Eliade, ob cit). Lo sagrado se manifestará así en la paradoja de la HIEROFANÍA.

Lo signos “sombra” y “oscuridad” serán reiteradas presencias en la tercera parte: alter ego, caos primordial, principio de la luz... serán algunos de los significados que asumirán. La docena de poemas que se agrupan en ese apartado se solidarizan simbólicamente con el valor numérico que los enlaza. El número diez es el símbolo del retorno a la unidad, también es símbolo de la la totalidad metafísica material del universo. Las fuerzas tánáticas ceden antes el impulso vital de Eros: “Renazgo bajo tus besos/ como flor encendida me despliego/ Se extiende la piel de mi cuerpo y en mi interior los huesos resplandecen/ ¿Se sienta la muerte cada vez más lejos?”. La nueva metamorfosis del sujeto poético, ahora “flor encendida”, simboliza el punto irradiante en donde el estado de separación fue aniquilado: el deseo amoroso satisfecho transmuta el caos en cosmos.

Desde el punto de vista místico el viaje siempre va a representar una evolución, nunca una huida. Tendrá relación

directa con las pruebas iniciáticas que encierran la búsqueda de la luz a partir de las tinieblas: la salida del laberinto: Cinco son los poemas que concretan el ascenso a la luz. El retorno a la unidad asume la imagen de “Cenizas/Sombraduras/y esto que aún respira en silencio”.

Espacio de síntesis, de totalidad... este poema conjuga implícitamente la presencia de los cuatro elementos de la materia: el polvo (tierra) y el fuego están presentes en la ceniza: el aire y el movimiento sanguíneo (líquido) en la respiración.

El ícono del equilibrio logrado se representa a través de la igualdad “sombraduras”- “piedra”. La piedra entera simboliza unidad y fuerza: fragmentada alude a la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota.

Elena Vera- Alquimista, versión femenina de Mercurio, poeta, asume la investidura de sacerdote para officiar el ritual reordenador del cosmos. Cada signo, forma y esencia, parti-

cipa de una especie de sinergia poética que a través del verbo restituye el equilibrio universal.

### **Bibliografía**

Cirlot, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Ciruela.

Eliade, Mircea (1979). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Jung, Karl (1976) *Aproximación al inconsciente*. Barcelona: Paidós.

Vera, Elena (1988) .*Sombraduras*. Caracas: Editorial Arte.

Vianu, Tudor (1967) *El problema de la metáfora*. Buenos Aires: Eudeba.



# Entre la catástrofe y el desencanto:

## Aproximación a la narrativa de Gustavo Díaz Solís

Julio Cortez  
 Universidad de Oriente  
 Núcleo de Sucre

Fecha de envío: 25 de enero de 2024

Fecha de aprobación: 14 de marzo de 2024

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal caracterizar la obra cuentística del escritor venezolano Gustavo Díaz Solís, contextualizándola dentro de la tradición telurista latinoamericana. Para ello, se realiza un análisis profundo de dos de sus cuentos: “El niño y el mar” y “Cachalo”. A través de una aproximación hermenéutica a ambos relatos, se busca demostrar cómo el autor logra conferir una dimensión universal a sus narraciones, recreando el gran sueño de la época moderna: la dominación absoluta de la naturaleza. La hipótesis central que se plantea es que, a partir de una narración aparentemente sencilla protagonizada por niños, se nos presenta el proceso mediante el cual el ser humano se fusiona con el medio natural, estableciendo una unidad indisoluble con su “madre naturaleza”. De esta manera, “El niño y el mar” y “Cachalo” se erigen como ejemplos claros de cómo Díaz Solís explora la constante lucha del hombre por dominar, de manera progresiva y cada vez más ambiciosa, el entorno natural que lo rodea.

Palabras claves: Literatura telúrica, la cuentística de Gustavo Díaz Solís, literatura y naturaleza Retórica

### Between the catastrophe and the disenchantment: and approximation to the narrative of Gustavo Díaz Solís.

#### Abstract

The main aim of this article is to characterize the storytelling of the Venezuelan writer Gustavo Díaz Solís by contextualizing it within the telurista Latin-American tradition. In order to do that, a deep analysis of two of his short stories was made: El Niño y el Mar, and Cachalo. Through a hermeneutic approach to both works, the research intends to demonstrate how the author confers a universal dimension to his narrations, thus recreating the great dream of modern times: the absolute domination of nature. The main hypothesis proposed here is that, parting from an apparently simple narration whose main characters are kids, the process through which human beings merge with nature is portrayed, establishing an indissoluble unit with their “mother nature”. In this way, El Niño y el Mar, and Cachalo stand out as clear examples of how Díaz Solís explores humankind’s constant struggle for dominance, in a progressively more ambitious way, of the natural environment that surrounds it.

Keywords: Terúlica Literature, Gustavo Díaz Solís storytelling, Literature and Nature.

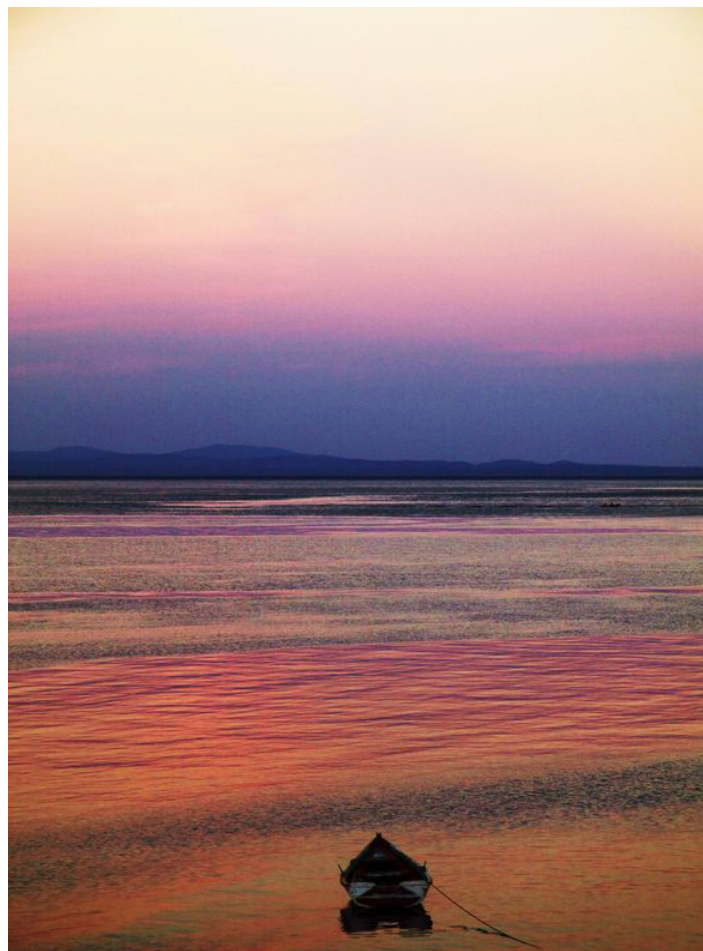


Foto : Miguel Arenas

elemento natural constituía un ingrediente virtualmente ineludible en nuestra literatura. A partir de la publicación de María, es posible documentar -como lo ha hecho la colombiana Lydia de León Hazera- un ciclo novelístico cuyo fruto más tardío es La Casa Verde. No es sólo la novela, sin embargo, la que se nutre del gran tema puesto en boga por Sarmiento. También el cuento explota provechosamente el filón telúrico. Pensemos en Quiroga, referencia obligada a este respecto. Precisamente Quiroga, autor al cual -según propia confesión- Gustavo Díaz Solís ha frecuentado de manera asidua durante casi toda su carrera intelectual.

Acaso a través de la obra de Quiroga -pero también, seguramente, gracias al influjo de Gallegos- Díaz Solís empalma a su modo con la tradición telurista. Ya en su libro primerizo, Marejada (1940), se encuentra un relato claramente inscrito

### Introducción

**H**asta fecha reciente, la naturaleza ocupó un lugar central en las letras hispanoamericanas. Fuese como inquietante trasfondo de las luchas humanas, o como resistencia frente a la cual el hombre debía triunfar (pero, con mayor frecuencia, sucumbir), el

en el ciclo narrativo de la selva. En ese relato, "Morichal", la naturaleza es aún -como en tantos otros textos de idéntica filiación- la antagonista de formidable poderío que aplasta indefectiblemente al individuo, desprevenido e inerme. Sus sendas conducen directamente al abismo, a la pavorosa experiencia de los límites a la locura o a la muerte. Tal es la visión que informa a "Morichal".

En cuentos posteriores, el autor desplegará el tema de las relaciones hombre-naturaleza desde un ángulo sensiblemente diferente en alcance y profundidad. Los seres y espacios naturales ya no serán -al menos en el marco de determinados relatos- el enemigo que mastica y deglute, porque sí, a los individuos. Antes, al contrario: será el sujeto humano quien emprenda el avasallamiento de una naturaleza esencialmente reactiva. Tal acontece, con particular diafanidad, en dos magníficos relatos de Díaz Solís "El niño y el mar" y "Cachalo".

En las páginas que siguen se ensaya una aproximación hermenéutica a ambos relatos. A partir de un abordaje en profundidad", se intenta mostrar la manera en que el autor, confirmando una insospechada dimensión universal a sus narraciones, recrea el gran sueño de la época moderna: Consumar la dominación de la naturaleza.

I

"El niño el mar" ve la luz por primera vez en el volumen Cuentos de dos tiempos publicado en el año 1950. Por su desarrollo y por los recursos que en él se emplean, se trata de un cuento tradicional. Sin embargo, este hecho no le resta valor alguno. Diríase que, más bien al contrario, ceñido al modo tradicional de narración, Díaz Solís alcanza un nivel de excelencia que ya quisieran para sí muchos de los llamados renovadores del género cuentístico en Venezuela. La verdad es que ese texto se encuentra a la altura de los mejores relatos de Poe, Maupassant, Chejov, Quiroga, Rulfo, Cortázar y unos pocos nombres más.

Pero lo que toca a su historia, ésta no ofrece mayores complicaciones. Un niño llega a una playa desierta con el objeto de coger cangrejos. Tras una serie de incidentes menudos, emprende su tarea. Toma una cañita e inicia la búsqueda. Al principio sus esfuerzos son infructuosos, pero pronto da con una piedra bajo la cual se ocultan dos cangrejos. Los atrapa hábilmente y luego se encamina hacia dos rocas que la marea, al bajar, ha dejado al descubierto. Allí encuentra una cuevita en cuya interior adivina la presencia de un cangrejo. Introduce la cañita en el agujero hasta toparse con algo que -renuente a salir- opone resistencia y termina por arrancarle la cañita de la mano. El niño no se da por vencido y decide esperar. Al fin aquella fuerza misteriosa emerge a la superficie. Es un cangrejo enorme cuyo aspecto causa terror al niño, que huye justo en el momento en cual la marea, en plena creciente, comienza a llegar hasta las rocas.

Como todo resumen, el que acabamos de ofrecer presta atención a los grandes momentos de la línea narrativa al precio de omitir acciones, detalles, etc. de importancia cardinal. Conviene examinar con cuidado, entonces, los pasajes claves del relato, pasajes literalmente borrados por una operación simplificadora del resumen.

Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigüeño de un niño y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas (AS, p.7)

Así se inicia "El niño y el mar". Este comienzo en apariencia (y sólo en apariencia) sencillo ha despertado la admiración de al menos tres generaciones de lectores. En verdad, la historia universal de la literatura registra muy pocos relatos capaces de exhibir un comienzo tan deslumbradoramente hábil. Mas no se trata de mera habilidad o maestría. En su caso cabría hablar, sin exageración alguna, de un auténtico milagro. Si Jesús logró resucitar a Lázaro con el poder irresistible de su palabra, Díaz Solís, con su pluma, efectúa una operación de similar envergadura: imprime dinamismo a la descripción de un modo asombrosamente natural, limpio y eficaz. Por lamentables razones de tiempo y espacio, no podemos detenernos aquí a considerar esta cuestión. En el presente contexto, sólo interesa el sentido profundo del mensaje.

A un nivel superficial, el narrador nos refiere la entrada en escena del niño. Proveniente de un poblado que suponemos situado detrás de la duna, el niño se deja llevar a la playa. Pero bajo la superficie de unos hechos tan sencillos es posible leer, al modo de u palimpsesto, otra historia. Antes de abordar en detalle esta segunda historia, es menester decir dos palabras en torno a la interpretación que, del personaje de este cuento, hace Orlando Araujo. Sostiene Araujo que el pequeño personaje "No es un niño símbolo, es un niño" (Araujo, 1972: 314). Se trata, en efecto, de un niño, no de un niño-símbolo. Este ser concreto y casi "a nuestro alcance", bajo nuestra protección" (ob cit, p. 313) es, ciertamente, un niño. Pero al mismo tiempo- así lo revela otra lectura- es un símbolo, pues remite a algo que está más allá. Entiéndase bien: no es un niño-símbolo, es niño y símbolo, lo cual es una cosa por completo distinta.

Ese más allá al cual remite el niño es el Hombre con mayúscula, la especie humana (aunque intenta representar una suerte de epopeya de la Humanidad, que emprende la conquista científica y material del mundo). Hablar del género no significa necesariamente, sin embargo, perder de vista al individuo. En los hechos esenciales y determinantes de su existencia, el individuo se halla estrechamente ligado al género. Sobre este particular podrían aducirse muchas pruebas. Pensemos, por ejemplo, en el feto humano. En el curso de su desarrollo, dicho feto parece repetir las etapas evolutivas por las que atravesó en su momento la especie. Pero no es sólo el organismo en sentido estrictamente biológico el que revive experiencias de tipo genérico. Por lo que toca al psiquismo, Freud ha mostrado de manera plausible que todo individuo, a lo largo de su vida, recorre las fases transitadas alguna vez por el género humano. Por su parte, Heber Read ha argumentado convincentemente que, durante los años iniciales de la infancia, los niños "parecen recapitular el desarrollo del arte en su infancia de la humanidad" (Read, 1970: 23). En lo que concierne a nuestro asunto, ocurre algo parecido. También aquí la actividad del individuo remite a la acción genética y viceversa.

Esclarecido el estatuto del personaje, consideremos la segunda historia que se nos refiere en "El niño y el mar". Volvamos sobre el párrafo que da inicio al relato:

Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigüeño de un niño y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas (AS, p.7).



Más allá de la sencilla narración de un niño que arriba a una playa desierta, Díaz Solís nos relata en este pasaje el proceso mediante el cual el hombre (y, a una escala diferente, el ser individual) surge del seno de la naturaleza. En términos filogenéticos, el hombre- a partir, como diría Erich Fromm, de un estado de unidad indiferenciada con el mundo natural- logra erigirse en una entidad no solo superada, sino también distinta. Lo que marca el viraje decisivo es, justamente, aquello que nos distingue de todos los demás vertebrados, la verticalización y la bipedalidad. La posición erguida y la marcha bípeda son, como ya anticipó brillantemente Engels, “el peso decisivo para el tránsito del mono al hombre (Engels, 1976, p. 65 y sigs.). Es precisamente este hecho cardinal el que se nos re-presenta en el pasaje. La emergencia del niño simboliza la lenta adopción de la posición erguida, que se combina con la marcha bípeda. Todo sucede como si el niño se irguiese y, llevado por la fuerza de su propio movimiento, echase a andar. Le vemos surgir de una manera pausada, trabajosa. La sucesión morosa y encadenada de las distintas partes del cuerpo- efecto sugerido por la repetición de la conjunción copulativa- reproduce la emergencia nada fácil del ser humano, tanto en sentido genérico como individual. En fin, el niño literalmente nace de las entrañas de la tierra en un parto lento, pero casi inexorable: primero sale la cabeza, luego el tronco y, por último, las extremidades inferiores. Y finalmente, allí le tenemos, humano ya.

Pero la naturaleza no se resigna fácilmente a este desprendimiento. Como las madres demasiado posesivas, ella tira de los suyos con una disolvente fuerza centrípeta. Quiere restituirlos a su seno, sumergerlos nuevamente en la masa indiferenciada que la constituye. En ese sentido, dentro y fuera del individuo se agitan elementos que lo impelen a reintegrarse al magma amorfo que es su tierra de origen. La naturaleza exterior le empuja a la animalización, la interior busca el retorno a la plácida situación intrauterina. En ambos casos, el resultado es una simbiosis perfecta y total con el entorno. El hombre se hace indistinguible del medio natural, el niño forma una unidad con esa otra naturaleza, su madre.

Por breve espacio pareció perderse, fundirse en el ambiente (AS, p.7).

No obstante, la conciencia puede y debe recuperar su recién adquirido dominio en una reafirmación de poderío. El sujeto logra imponerse a la corriente entrópica que tiende a anularlo, a disolverlo en la masa natural.

Pero luego se fue como reuniendo de nuevo en sí y se sintió nítido en el aire con su sombrero de ala muy corta y su camiseta a rayas rojas y sus pantalones de gruesa tela azul que le quedaban zancos y los pies en las alpargaticas negras. (AS, p.7).

El hombre- que se había restituido brevemente al seno natural- recupera su condición humana, hecho simbolizado por la recapitulación del proceso de individuación. Para hacerlo, ha debido someter su propia naturaleza interior, pues la conquista del medio natural externo “empieza con la perpetua conquista de las facultades “inferiores” del individuo sus facultades sensuales y las pertenecientes al apetito (Marcuse, 1976: 109).

Separado de la naturaleza, el hombre comienza a exhibir los otros atributos que lo distinguen de los demás integrantes del reino animal. Más que estar movido por instintos ciegos,

el sujeto es capaz de imponerse objetivos a partir de la elección racional efectuada entre metas distintas.

... las jaibitas pardas no interesaban al niño. No tenían nada que comerles... Al niño le interesaban los grandes cangrejos moros, rojos y azules. (AS, p.8).

Esa actitud típicamente racional se exterioriza de igual manera en otros hechos. Vemos al niño quedarse pensativo durante un buen rato. A todas luces, planea el modo de alcanzar su propósito y selecciona los medios idóneos para acometer exitosamente su empresa. Resuelto mentalmente el problema, pone en marcha su plan, cuyo momento inicial consiste en aprovisionarse de aquellos instrumentos acordes con el objetivo trazado (el personaje, es verdad, entra en escena provisto de un recipiente metálico. Esta circunstancia obedece a razones de economía y, sobre todo, de verosimilitud: las latas no suelen crecer en la naturaleza como lo hacen las cañas. El niño

... Se levantó... Recogió la lata por el asa de alambre y caminó un poco en torno mirando al suelo. Buscaba un palo o caña adecuado a su propósito... Cerca de un tronco espeso de agua encontró una cañita que le pareció buena. (AS, p.8-9).

Armado ya con los útiles apropiados, el sujeto da inicio al proceso de conquista de la naturaleza exterior. Con paso decidido se encamina a su objeto.

... Así, caminando sobre el desnudo fondo del mar, se veía pequeñito, íngrimo, pero como animado de una movilidad resuelta (AS, p. 9).

He allí la magnífica adaptación literaria de un recurso que en el ámbito cinematográfico se emplea para achicar al individuo: “el picado”. El niño nos es presentado en una especie de toma hecha desde lo alto hacia abajo. El propósito es obvio: compararlo con el entorno al cual debe enfrentarse. La imagen que resulta de esta comparación les es familiar al lector ya desde el mismo título: “El niño y el mar”. La naturaleza aparece como un objeto enorme, desmesurado, inconmensurable. Ese objeto ilimitado en su tensión material, encierra un poder de magnitud idénticamente elevada. Comparado con una naturaleza exterior que le excede y sobrepasa ampliamente, el sujeto aparece como un ser no solo minúsculo y frágil, sino además librado exclusivamente a sus escasas fuerzas. El niño, repite una y otra vez el narrador, está solo y separado frente al mar (AS, p. 7). No obstante, el sujeto sabe que, a pesar de su insignificancia física, hay algo que le pone por encima de la naturaleza: él es poseedor de razón y juicio moral (Cfr. Ramoneda, 1982, pp. 19-24). De allí que, pese a toda su pequeñez y soledad, está “como **animado** de una movilidad resuelta”. En este caso, el empleo del vocablo **animado** no es gratuito ni casual. Dicho vocablo nos remite tácitamente a aquel factor que diferencia al hombre de los demás seres de la Creación, el alma, ya mencionada en su forma secular: raciocinio y moralidad. En claro contraste con el espíritu que habita la corporeidad del hombre, el narrador alude reiteradamente a la irracionalidad de los restantes seres orgánicos: los “caracolitos... comenzaron a moverse en una **ciega** palpación de vida”, “El cangrejo comenzó a dar vueltas **locas** en el fondo...” (AS, pp. 9-10), etcétera. Así, aunque sea una criatura físicamente endeble e ínfima, el sujeto no deja de poseer la

íntima certeza de su propia superioridad. Precisamente esta certeza le proporciona aliento y dirección a su ambiciosa empresa: avasallar la naturaleza.

Leamos ahora un dilatado pasaje que nos permitirá exponer el doble carácter que emprende el sujeto:

El niño avistó una piedra chata que tenía un borde apenas levantado. Parecía guardar algo. Se acercó cautelosamente. Con cuidado puso la lata sobre el suelo. Luego hurgó con la caña por debajo de la piedra. Se oyó un gorgoteo de agua y el roce de la caña con la arena. Hurgó así varias veces. Pero nada salió. Como a horcajadas sobre la piedra y con ambas manos trató de voltearla. Primero ni se movía. Pero poco a poco se fue aflojando y, de pronto, se despegó con ruido ventoso. El reverso de la piedra era amarillento y estaba poblado de caracolutos que en la luz comenzaron a moverse con una ciega palpación de vida. Sin embargo, no había ningún cangrejo.... Volvió a colocar la piedra y prosiguió. Adelante estaba otra piedra, un poco más pequeña, redondeada, gris y limosa. Hurgó también debajo de ésta y después la volteó. Sin haber visto supo que había algo allí.

Esperó que aclarara. Ahora surgían en la luz del agua aquietada dos, dos cangrejitos moros, rojizos y gordos. De inmediato se movilizó. Apartó la piedra. Aprestó la caña. Aprontó la lata. En el fondo del pocito veía los dos cangrejitos que se deslizaban entre nadando y caminando.

Después se juntaron y se apretaron en sus conchas. El niño acercó la caña a uno de los cangrejos. De primeras pareció no hacer caso. Se contrajo más aún. Pero después, cuando el niño lo hubo molestado de veras, mordió de pronto la punta de la caña con la macana grande a tiempo que levantaba la pequeña y la abría ciega y airada.

El niño sintió en la caña el tirón del cangrejo. Y con un movimiento rápido y diestro lo metió en la lata. El cangrejo comenzó a dar vueltas locas en el fondo, pegado a las paredes de la lata. El niño fue por el otro cangrejo. Este pasó por el mismo trance (AS, pp. 9-10).

En el extenso pasaje arriba citado, se transparenta dos modos específicos- si bien estrechamente relacionados- de dominio del hombre sobre el entorno. Someter el objeto significa, en primer lugar, conocerlo. La premisa de todo señorío sobre la naturaleza es el conocimiento de los procesos y relaciones naturales. Es la correcta aprehensión conceptual de esas relaciones y proceso lo que nos permite convertirnos en "amos y señores" del medio ambiente, pues al menos desde Bacon sabemos que "saber es poder". Pero la verdad de las cosas no se nos ofrece de manera fácil y directa. El objeto suele presentarse engalanado con una vestimenta engañosa. Lejos de entregársenos directamente, aparece enmascarado, cubierto por un atavío que es a un tiempo costra y antifaz. Por ello conocer es, ante todo y desde los orígenes del pensamiento, de-velar, des-cubrir aquello que, al esconderse, se nos niega como no se ha cansado de repetir Heidegger, el vocablo griego a-lethía- traducido normalmente como "verdad"- significa originalmente des-ocultamiento. Para aprehender la estructura interna del objeto es menester efectuar un acto de violencia: rasgar los velos que se interponen entre nosotros y esa estructura.

Precisamente a ese fin está encaminada la actividad inicial del niño. Le miramos hurgar alrededor de las piedras, levantarlas, voltearlas para hacer que salgan a la luz las cosas que se ocultan debajo de ellas. "Hurgó también debajo de esta y después la volteó... Esperó que aclarara. Ahora surgían en la luz del agua aquietada dos, dos cangrejitos..." Cumplida la actividad cognoscitiva, el sujeto da el paso siguiente: se apropia materialmente del objeto con la finalidad de ponerlo al servicio de sus necesidades. A la captación intelectual sigue la captura física. Y esta actividad se lleva a cabo de manera metódica, rápida y precisa: en cuanto el cangrejo mordió la punta de la caña, el niño "con un movimiento rápido y diestro lo metió en la lata". El segundo cangrejo, por su parte, corrió igual suerte. "El niño fue por el otro cangrejo. Este pasó por el mismo trance".

El sujeto- que se nos ha revelado como **ego cogitans** y **ego agens** ha dado un paso cardinal en la conquista de la naturaleza. La captura de los dos cangrejos simboliza la incorporación de un amplísimo segmento de la realidad natural al ámbito de la realidad humana. Pero esto no lo da por satisfecho. Él se experimenta y define a sí mismo, virtualmente, como un yo en proceso de perpetua superación, como diría Marcuse. Todo logro alcanzado cesa automáticamente de ser término, cosecha, descanso. Lejos de ello, representa más bien un punto de partida para ulteriores logros y adquisiciones. Con esto, el proceso ascendente termina erigiéndose, en fin. Lo mismo que el proceso de acumulación de capital, la tendencia a dominar la naturaleza no se detiene ante nada. "El niño seguía adelantado. Los ojos oscuros se le habían avivado. Casi sonreía" (AS, p. 10).

Esta tendencia a la superación perpetua y siempre renovada está alimentada por un anhelo prometeico: colonizar completamente y sin residuos el universo natural. No debe existir cosa alguna que no se halle al servicio de las necesidades humanas; la naturaleza en todas sus dimensiones, sean micro o macrocósmicas, tienen que servir a los fines del sujeto. Hay, de otra parte, una tendencia típicamente iluminista a descubrir los secretos de las cosas, a vencer la opacidad del objeto, a destruir las apariencias que impiden acceder al fondo de la real. Ambas tendencias le llevan a una "cuevita **negrísima**" (AS, p.11). El adjetivo empleado por el narrador posee una connotación bastante precisa. En tanto que des-ocultamiento, conocer presenta no solo el sentido de traer a la luz (de allí el arte mayéutico de Sócrates), de despojar al objeto de sus falsas vestiduras para alcanzar la verdad **desnuda** (actividad en la cual, como ha visto Leszek Kolakowski, pensamiento y **strip-tease** se estrechan fraternamente la mano); también significa iluminar, arrojar luz allí donde antes reinaba la más negra oscuridad. A este propósito, tampoco es fortuita la semejanza fonética entre **mar** y **mal**, aprovechada por el autor.

La tendencia a la superación continua, decíamos, lleva al sujeto a una "cuevita **negrísima**". Allí se topa con una cosa de poder tan elevado como la propia naturaleza, en términos relativos. Sigamos al niño en su tentativa de exponer el objeto. Hurgó rápidamente. Y brusco, por instinto, sacó la caña porque sintió que había tocado algo móvil y duro como una piedra viva. Repuesto de la sorpresa volvió a introducir la caña en la cueva. Ahora sentía una fuerza que mordía la caña y casi se le arrancaba de la mano. Sentía sin ver la oposición de algo vivo escondido en la cueva.

... Sabía que estaba solo y al mismo tiempo sentíase frente a algo que se le oponía vivamente, oscuramente. Oía su propia respiración anhelante. Se miró las manos trémulas, los pies hundidos un poco en la arena mojada que rezumaba agua salada del mar. Arriba pesaba en el aire frío la cuenca oscura de la gran roca y a los lados las paredes húmedas de la piedra. Otra vez oía su respirar anhelante. Con cuidado fue introduciendo la caña en la cueva. Sintió cuando llegó al fondo. Cuando tocó la dura cosa viva. Cuando la cosa viva se contrajo y cuando tiró firme de la punta de la caña. Soltó la caña. La veía moverse un poco sobre la arena mojada. La veía moverse por una fuerza contraída que le venía de adentro de la cueva. Sentía la conexión con algo vivo escondido que se obstinaba, se defendía, no quería salir. (AS, pp. 11-12).

Conquistar la “dura cosa viva” (la cosa, anotemos de pasada parece contener la clave última de la realidad. En ella confluyen y se cruzan lo orgánico y lo inorgánico, la vida y la muerte. Posee las características de la vida y el claro signo de la muerte: movilidad y fuerza de lo vivo, dureza mineral de lo inerte. Se trata, en suma, de una piedra provista de vida. Lo dicho vale, desde luego para los dos cangrejos ya capturados, pero en el caso presente la cualidad aparece potenciada casi hasta el infinito); conquistar la “dura cosa viva”, decíamos, implica alcanzar la victoria definitiva, acceder a la esencia última del objeto y, con ello, consumir la humanización del entorno. Pero el objeto no cede espontánea y buenamente. Antes bien, opone una tenaz y fiera resistencia: “... se obstinaba, se defendía, no quería salir”. Cuando al fin se asoma, lo hace al unísono con la naturaleza toda, que se vuelve sobre el sujeto para tomarse su venganza y desvanecer las ilusiones humanas.

El sueño prometeico de dominio total sobre la naturaleza se derrumba. Lo natural se toma su desquite. El sujeto, cual aprendiz de brujo, desata fuerzas que terminan rebelándose en su contra:

El cangrejo parecía mirarlo con todo el cuerpo. Se desplazaba, se distendía, como agrandándose. Y el niño sentía que el cangrejo lo estaba mirando. Sudaba ahora copiosamente. El cangrejo, alzado en sus largas patas espinosas, avanzaba al sesgo con un movimiento infinitamente sutil y sigiloso, como si el aire se le fuera acercando. (AS, p. 13).

Pero este es solo el comienzo, apenas el anuncio de lo que vendrá después. Casi de inmediato la naturaleza se vuelve sobre el sujeto con todo el poder de su inmensa fuerza:

... el mar asaltaba el terraplén de las algas y avanzaba espumoso y vivo por todos lados, recobrando piedras y rocas y plantas marinas que vivían de nuevo en el ritmo del agua. El niño vio lejos la playa y la duna y el cielo detrás de la duna. Envuelto en el ruido del repunte corrió hacia la playa saltando y chapoteando en el agua tibia y clara del mar. Las huellas desaparecían rápidamente en el pulso del agua que sobre ellas hacía girar la arena en veloces y diminutos remolinos. (AS, p. 13).

Sometido a un largo y despótico control, el entorno se rebela y derrumba los sueños y las ilusiones humanas; y lo

hace con un recurso proverbial y universalmente temido: el diluvio. La naturaleza, en última instancia indomable, termina por borrar incluso las huellas que darían testimonio del paso del hombre por el mundo. Cómo no evocar aquí la página final de *Las Palabras y las cosas*. Si bien Foucault habla del hombre en tanto objeto de las ciencias humanas y sujeto constituyente, seámos permitido tomar literalmente sus palabras:

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena (Foucault, 1972: p.375)

## II

“Cachalo”, relato que examinaremos en este capítulo, fue publicado originalmente el año 1965 en “plaquette”, en una edición dedicada por el autor a los integrantes de la promoción universitaria por él apadrinada. En este texto, Díaz Solís no solo vuelve sobre uno de sus temas favoritos- la confrontación del hombre con la naturaleza-, sino que además confirma su extraordinaria maestría como narrador. Sin apartarse por entero de los cauces tradicionales, crea una estructura narrativa de una cierta complejidad. El lector desprevenido por momentos puede llegar a sentirse extraviado en unas páginas en las cuales, sin la menor brusquedad y de modo prácticamente inadvertido, el narrador salta de un plano temporal a otro.

Expongamos sucintamente su anécdota. Un niño descubre un pez al que bautiza como Cachalo. Intenta capturarlo, pero sin resultado alguno. Tras una ausencia de varios días, a su regreso realiza un nuevo invento de captura, igualmente fracasado. En la noche va al río a pescar. Durante la dilatada espera, piensa obsesivamente en el pez. Al día siguiente se le ocurre la idea de arponarlo. Improvisa un arpón y con él ensarta el Cachalo. Lo saca del agua y contempla su lenta agonía, la visión del animal muerto terina por desencantarlo, y coloca el cadáver en el suelo. Regresa a casa y luego cumple algunas actividades. Al rato vuelve al sitio en el cual había dejado el despojo del pez. Lo mira un tanto y, finalmente, lo lanza al río (AS, pp. 111-120).

Comparado con el escenario de “El niño y el mar”, el paraje en el cual se desarrolla “Cachalo” presenta signos de avanzada humanización. Manos anónimas han sembrado repollos en las vegas del río, en otros puntos del valle, muy seguramente, se cultivan plantas distintas. La corriente fluvial se halla contenida por el muro de la represa, que administra las aguas. En cuanto a la casa, ésta cuenta con luz eléctrica, lo que permite adivinar otras comodidades. A la humanización material se añade una cierta espiritualización del ambiente por obra del narrador. La representación del paisaje está dada con un sutil tono lírico, evocador del locus amoenus de la poesía bucólica. Diversos recursos estilísticos- en particular, un atinadísimo empleo del símil y, en general, de la adjetivación- se conjugan para producir en el lector la impresión de un paisaje realmente grato.



La casa estaba sobre la colina y por abajo iba el río y era verde y transparente y cuando uno se acercaba a pie por el camino se oía el ruido del agua, como lluvia. ... en la oscuridad diáfana de la noche velaba sus anzuelos y podía ver el movimiento del río y oía el ruido del agua que resbalaba como vidrio sobre el muro de la represa y caía en una pequeña catarata baja y espumosa. (AS, p. 111.)

Frente a estas discrepancias- que en gran medida explican la diversidad de desarrollo y, sobre todo, de desenlace que separa a ambos relatos- se imponen las semejanzas. El niño de “Cachalo” se halla embarcado en una empresa idéntica a la del personaje de “El niño y el mar”. También él trata de conquistar la naturaleza de la doble manera que hemos examinado antes. Y en su caso el resultado es un desencanto equivalente al terror final del cuento anteriormente analizado. Pero comencemos por el principio.

Su inquebrantable voluntad de dominio ha permitido al sujeto enseñorearse sobre un vasto sector de la realidad natural. En amplia medida, el objeto ha dejado de ser algo desconocido y no aprovechable por él. Así debe enterarse de la posibilidad prácticamente a la mano de pescar bagres o anguilas, posibilidad que se actualiza más adelante, cuando al revisar sus anzuelos, se encuentra con un bagrecito que ha caído (AS, p. 119). Pero ese dominio potencial y actual ya no le satisface. Su inconformidad se pone de manifiesto desde el principio, aunque superficialmente sólo aparezca referida a la captura de anguilas:

Mientras vigilaba sus anzuelos pensaba en los bagrecitos que probablemente pescaría, y también pensaba que quizá pescaría sólo anguilas —y esto le desagradaba (AS, p. 111).

De modo parecido al personaje del relato anterior, el sujeto de “Cachalo” se experimenta y, en el fondo, se concibe así mismo como un yo en proceso de perpetua superación. También para él todo logro alcanzado cesa inmediatamente de ser límite, para transformarse en punto de partida de nuevas conquistas: el objeto de su deseo es móvil, cambiante, escurridizo. Con esto, el reposo y la satisfacción quedan indefinidamente postergados. El cumplimiento de la actividad de conquista es diferido de manera permanente, arrojado cada vez a un más adelante -hipotéticamente- solo traza la línea de un progreso que se prolonga en el infinito. Para expresarlo con Marcuse:

El ego experimenta un ser como “provocación, como “proyecto”, experimenta cada condición existencial como una restricción que tiene que superar, transformar en otra. (Marcuse, p. 109).

Esa tendencia al avance continuo, el creciente avasallamiento del objeto, lo lleva a intentar la captura del corroncho. Pasemos revista al encuentro inicial del niño con el pez. Habiendo llegado al pozo, la pequeña topa con una presencia fascinante y sorprende un “enorme corroncho negro pegado a una roca blanca que reflejaba la luz que le llegaba por el agua” (AS, p. 112). Después de cerciorarse de que nadie lo observaba, volvió la vista hacia el pez.

El y lo miró intensamente y en el dorso taraceado le vio los ojitos que eran como los de una careta detrás de la

cual miraba el pez, y sintió entonces como que el pez y él se estaban mirando.

Agachado así, observando al corroncho, de algún sitio en sus recuerdos le vino una palabra, y la dijo bajito, como hablándole:

—Cachalo. (AS, p. 112)

El niño ha visto, pues, el corroncho. Su actividad inicial consiste en estudiarlo, en apropiárselo cognoscitivamente. De allí la denominación cachalo. Dar un nombre a algo supone controlarlo, al menos parcialmente. Ya desde el Antiguo testamento se conoce el poder de la palabra: en el principio fue el Verbo, y a partir de la Nada o más bien del Caos, el Verbo in-formó a las cosas, les dio realidad y constancia. Este poder constituyente fue heredado por el hombre, quien recibió el don de bautizar a los objetos y a su semejante. Así denominar equivale a “rescatar de lo amorfo una realidad para dotarla de una figura y un sentido definidos” (Rubert de Ventos, 1982, p. 230) y **definidores**. Con esto quiere significarse que la denominación es un dispositivo intelectual que permite acceder en una primaria instancia a lo real. Dar un nombre implica clasificar, insertar el objeto en el marco de lo ya conocido, introducirlo en el cuadro de lo inteligible y genérico.

Pero denominar no es todavía ejercer un dominio conceptual pleno sobre el objeto. Es, sí, un paso importante y hasta decisivo, pues permite extraer muchas de las cualidades resaltantes de la cosa, lo que aumenta la posibilidad de apropiársela físicamente. No obstante, la simple denominación, por su carácter necesariamente aproximativo y parcial, resulta insuficiente. Es menester capturar el pez no solo para satisfacción material del sujeto, sino también para alcanzar un conocimiento completo de las propiedades de aquel. Y a esa actividad, precisamente, se dedica el sujeto casi de inmediato.

... en un segundo o menos había pensado que de una vez se iría para arriba y buscaría el saco de coleta con el aro de alambre y se metería en el pozo y pondría la boca del saco debajo del borde de la roca donde se había escondido el corroncho, y con la caña, hurgaría por los otros lados hasta que el corroncho saldría y se metería en el saco.

Regresó al cabo de un rato, hizo todo como lo había pensado, y cuando levantó el saco y se escurría el agua miró al fondo. Pero no había nada.

—No cayó.

Probó otra vez con aun mayor cuidado. Volvió a levantar el saco y así que se escurría el agua, miró. Nada. (AS, p. 113)

A esta tentativa fracasada sigue, varios días después, otra similar fallida. ¿Por qué el sujeto, incluso en posesión de una cierta soberanía conceptual sobre el objeto, es incapaz de apropiárselo físicamente? La razón de este fracaso es doble. Debemos tener en cuenta, primeramente, que la cosa opone una pasiva, pero no por ello menos efectiva resistencia a los esfuerzos del sujeto. Tan pronto como percibe la presencia del niño, el corroncho desaparece, se esconde, acción que repite en otras varias oportunidades:



El aire de la voz tocó el agua del pozo y, abajo, el corroncho meneó la cola y se deslizó por el lado abrupto de la roca y graciosamente se escondió bajo el borde. (AS, p. 112)

Esta resistencia opuesta por lo real es, en primer término, puramente física. El pez se escurre, se esconde bajo la roca. Literalmente, desaparece del a vista, se substrahe a la mirada del niño, y con este mismo gesto imposibilita su captura material. Pero a la vez, simbólicamente, esta resistencia es epistemológica. Ese esconderse connota la oposición del objeto a dejarse conocer por completo, hecho inscrito ya en el propio cuerpo del pez: el niño “le vio los ojitos que eran como los de una careta detrás de la cual miraba la paz” (AS, p. 112). En el capítulo anterior dijimos que la realidad se oculta. Conviene matizar ahora nuestra afirmación, presentar la cuestión en toda su complejidad. ¡Las apariciones y desapariciones del corroncho son la expresión más fiel y acabada del “comportamiento! de lo real, que a la vez se patentiza y se oculta:

El fenómeno muestra la esencia y, al mismo tiempo, la oculta. La esencia se manifiesta en el fenómeno, pero solo de manera inadecuada, parcialmente, en algunas de sus facetas y ciertos aspectos...

...

Captar el fenómeno de una determinada cosa significa indagar y describir cómo se manifiesta esta cosa en dicho fenómeno, y también cómo se oculta al mismo tiempo” (Kosik, 1976, p. 27).

A la vez, el fracaso del sujeto tiene una segunda causa. Aunque él ha logrado un cierto dominio conceptual sobre el objeto, ese conocimiento no se ha integrado a su actividad material. En sus afanes hay una patente inadecuación entre teoría y práctica. La técnica empleada para pescar el corroncho es casi completamente inadecuada a la naturaleza de éste. Un cháchalo no puede ser atrapado con un saco, sino con un arma enteramente distinta. Así lo comprende el sujeto al fin:

Se le había ocurrido cegar el pozo. Pero no, no era tan pequeño, y además, como seguramente tenía alguna conexión con el río, al tratar de desaguarlo podría escapar el cháchalo. Y entonces, también de algún sitio en sus recuerdos, le vino:

—Arponearlo. (AS, p. 116)

Tan pronto comprende la necesidad de aplicar a su objeto una técnica acorde con su carácter específico, el niño pone manos a la obra. Se construye un arpón que, pese a toda su tosquedad, le permitirá finalmente atrapar el escurridizo pez. La captura del corroncho permite la eventual satisfacción material del sujeto, a la vez que se abre la posibilidad de alcanzar un conocimiento más preciso y completo del objeto. Al cumplir esta segunda tarea se dedica el niño, con la misma falta de sentimiento del científico que tortura a sus conejillos para observar cómo reaccionan

El muchacho sintió en la palma de la mano cómo el cháchalo dejaba poco a poco de respirar y, abriéndola, le dio vuelta y vio que los ojos eran ahora dos plaquitas grises y opacas en el mosaico de pequeñas escamas de la cabeza recamada con equívocos arabescos.

...

Ahora lo contemplaba, negro y opaco sobre la mano, y le dio vuelta y le miró el vientre blanco en el que se veía el punto cárdeno por donde le había salido la aguja. Con la yema de un dedo tocó la cavidad áspera de la boca y los pequeños dientes romos y palpó los labios fríos y babosos de ventosa. (AS, p. 118)

Pero la victoria se transforma en derrota. Mirado de cerca y ya definitivamente apropiado por el sujeto, el objeto revela su insignificancia y fealdad

Desagradado lo puso en el suelo y luego le pasó los dedos por el dorso escamoso y le tomó la cola y se la torció hacia un lado. (AS, p. 118-119)

La crueldad final del personaje revela su desilusión. Después de haber deseado tan fervientemente capturarlo, el niño cobra conciencia de que el pez, una vez atrapado, ha perdido todos sus encantos. La rigidez de la muerte- provocada por la aprehensión material y cognoscitiva- lo ha despojado de toda su gracia. De este modo, el sujeto alcanza un conocimiento que, para su provecho y tranquilidad espiritual, jamás debió haber alcanzado. Inútilmente y para su propio desengaño, ha desgarrado los velos que cubren a lo real. Demasiado tarde comprende una verdad que se nos impone como fuerza cada vez mayor:

Hoy ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se revela... El pudor con el que la Naturaleza se ha escondido detrás de velos y enigmas debería ser tenido en gran estima... Hoy consideramos una cuestión de decencia el no querer ver todo, presenciado todo, entender o “saber” todo (Nietzsche, citado por Rubert de Ventós, 1982 p. 16)

Así pues, demasiado tarde el niño se da cuenta de que hay verdades que no deben ser descubiertas, que deberíamos guardar “un cierto respeto... por las cosas y por uno mismo: por un nivel de la realidad o de la intimidad que no puede exponerse sin desnaturalizarse; que, como las momias o las películas, se desintegra o vela a plena luz...” (Rubert de Ventós, 1982, p. 16).

Ahora, en ese preciso momento ocurrió esto: un martín pescador que venía volando río abajo se paró en la orilla opuesta en una rama de bambú inclinada sobre la corriente. El muchacho respondió al guiño de la luz en el pavón azul de las alas. El martín pescador se desprendió de la rama y se fue volando río abajo, rasando el agua. El muchacho lo siguió hasta perderlo de vista, y después se quedó mirando la rama que cabeceaba sobre la corriente.

No se oía sino el agua (AS, p. 120).

La faz primigenia e incontaminada del objeto ha sido arrastrada- lo mismo que la infancia lejana y feliz del sujeto- por la corriente de la vida. Para recuperarla apenas quedan dos recursos: la memoria y los vuelos de la imaginación que va en pos del recuerdo:

La casa estaba sobre la colina y por abajo iba el río y era verde y transparente y cuando uno se acercaba a pie por el camino se oía el ruido del agua, como lluvia. (AS, p. 111).

## Conclusiones

Es hora de que extraigamos las conclusiones pertinentes. Como hemos podido ver, los protagonistas de “El niño y el mar” y “Cachalo”, respectivamente, emprenden la tarea de dominar de modo creciente y cada vez más elevado el entorno natural. Ese torbellino de un progreso indefinido es a todas luces, en ambos relatos, el correlato subjetivo de un proceso objetivo: la acumulación igualmente incansable y sin término de capitales, de excedentes empleados para crear nuevos excedentes.

Díaz Solís considera dos posibles desenlaces a ese proceso de conquista (y destrucción) cada vez mayor de la naturaleza. En “El niño y el mar”, relato escrito con toda probabilidad en los años inmediatamente posteriores al término de la Segunda Guerra Mundial, la perturbadora intervención del hombre en la naturaleza tiene un final claramente trágico. Una disciplina actualmente en boga, la ecología, ha venido a confirmar el realismo de este pronóstico, lo que presta una notable actualidad al relato. (Wilde decía que la naturaleza imitaba al arte; aquí los científicos miopes, reciben lecciones del literato visionario).

En cambio, “Cachalo”, escrito en los años sesenta, plantea un desenlace un poco más optimista. El progreso intelectual y material, científico y económico, sólo acaba en desilusión, en desencanto, en la antesala del escepticismo.

En resumen, el sueño de control total sobre el entorno extra-humano termina, en un caso, en aterradora pesadilla; en otro, el desencanto final revela la inutilidad de desgarrar por entero los velos que cubren los secretos de la naturaleza. El autor se balancea, pues, entre la catástrofe y el desencanto.

## Bibliografía

- Araujo, Orlando (1976). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Chateau, Jean (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Solís, Gustavo (1972). *Arco secreto y otros cuentos*. Caracas: Monte Ávila.
- Engels, Federico (1976). “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”, en Carlos Marx y Federico Engels. *Obras completas*. Moscú: Editorial Progreso.
- Foucault, Michel (1972). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Kosik, Karel (1976). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.
- Marcuse, Herbert (1976). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Read, Herbert (1970). *Arte y sociedad*. Barcelona: Península.
- Rubert de Ventos, Xavier (1982). *De la modernidad*. Barcelona: Península.
- Trías, Eugenio (1982). “Lo bello, lo sublime y lo siniestro”, en *Conocimiento, memoria, invención*. Barcelona: Muchnik.

# El Encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca...: ¿Primer texto histórico dramático en el teatro venezolano?

Sor Elena Salazar  
 Universidad de Oriente  
 dehenez3@gmail.com

Fecha de envío: 15 de mayo de 2024

Fecha de aprobación: 14 de junio de 2024

## Resumen

Este artículo se propuso probar que El Encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete en la Isla Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo (1817), drama de autoría no probada, y atribuido al teniente coronel Gaspar Marcano y a José Jesús Guevara, es el primer texto histórico de carácter dramático en Venezuela. Compuesto por redondillas, reseña la captura del soldado realista Pablo Carrera por parte del patriota Francisco Machuca, después de los hechos históricos acaecidos durante la batalla de Matasiete. Ambos personajes jocosamente relatan sus acciones bélicas. Se puede concluir que el autor de El Encuentro... hace uso de fuentes documentales y posiblemente haya sido testigo de la épica independentista en Margarita. A más de dos siglos de su escritura, se podría también concluir que esta pieza sería una especie de épica regional, y que se adelanta por sesenta años a lo que será nuestra épica nacional Venezuela Heroica (1881) de Eduardo Blanco.

*Palabras clave:* El encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete, en la Isla Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo (1817), épica histórica, teatro histórico.

## El Encuentro del Español Pablo Carrera y del Patriota Francisco Machuca... ¿First historical drama work in Venezuelan theatre? Abstract

This article aims to prove that El Encuentro del español Pablo Carrera y el patriota Francisco Machuca, en las Alturas de Matasiete en la Isla de Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo (1817), a drama work of unproven authorship, and attributed to the Lieutenant Colonel Gaspar Marcano and to José Jesús Guevara, is the first Venezuelan historical drama text. Written in redondillas, the text depicts the capture of the royalist soldier Pablo Carrera by hands of the patriot Francisco Machuca, after the historical events occurred during the Battle of Matasiete. Both characters tell jokingly their war deeds. It can be concluded that the author of El Encuentro... makes use of documentary sources and was, probably, a witness of the epic independentist events in Margarita. More than two centuries after its composition, it could be concluded that this piece could have been a sort of regional epic story, and that it precedes by more than sixty years our national epic story Venezuela Heroica (1881) by Eduardo Blanco.

**Keywords:** El Encuentro del español Pablo Carrera y el patriota Francisco Machuca, en las Alturas de Matasiete en la Isla de Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo (1817), Historical epic, historical drama.



Monumento que recuerda la Batalla de Matasiete, en Margarita (Venezuela).

## Introducción

La crítica teatral coincide en sostener que los orígenes del teatro venezolano se inician un 28 de junio de 1600, cuando el Cabildo de Caracas otorga permiso a un grupo de actores para presentar su comedia. Sin embargo, también hay noticias de que fue más bien el 21 de agosto de 1595 cuando se estrenó en Caracas la primera comedia. Actividad preparada por Melchor Machado. No obstante, en este contexto debemos considerar la existencia

de las manifestaciones pre-colombinas que se realizaban en Venezuela, y muy especialmente en la Isla de Margarita, espacio donde se originará el primer texto histórico dramático venezolano. Las primeras manifestaciones pre-teatrales que se dieron en la Isla de Margarita fueron las llamadas diversiones. La diversión es una manifestación popular conformada de una imagen y su representación viene acompañada de símbolos teatrales como la dramatización, la música, el baile, la danza, las máscaras, el maquillaje y el vestuario. El músico e investigador Beto Valderrama Patiño caracteriza la diversión como un teatro popular. (Valderrama, 2002, p. 30). Y otro investigador margariteño Jesús Rafael Cedeño Campito, señala que para:

El año 1760, con motivo de la ascensión al poder del Rey Carlos III, el Gobernador del estado Nueva Esparta (...) organizó un acto cultural en La Asunción, donde participaron representaciones de algunos pueblos de la Isla. Destacada fue la actuación de los indios Guaiqueríes de Los Cerritos, que presentaron una danza con las caras pintarrajadas de achote (...) (Quintana y Silva, 2002, p 105).

Cabe destacar que son muchos los datos que existen sobre la vida literaria, cultural y teatral en Margarita, que ameritaría un estudio aparte. Desde la colonia la isla también se distinguió por la presencia de insignes poetas, entre los que merecen nombrarse al español Juan de Castellanos, quien vivió muchos años en esta tierra de gracia y le dedicó varias elegías, Jorge Herrera, Bartolomé Fernández de Virués y Diego de Miranda. La isla ha dado grandes poetas, narradores, dramaturgos, ensayistas, músicos y cultores. En cuanto a los poetas (contemporáneos) se destacan nombres como Ricardo Márquez Moreno (1881-1943) Francisco Lárez Granados (1903-1988), Luis Castro (1909-1933), Luis Beltrán Prieto Figueroa (1904-1993), Jesús Rosas Marcano (1931-2001), Efraín Subero (1931-2007), Magaly Salazar (1940), Ángel Félix Gómez (1938-2011), Gustavo Pereira (1940), Luis Emilio Romero (1957) y otros. Uno de los poetas más representativos de la época poscolonial, que hay que destacar fue Gaspar Marcano Boadas (1781-18219), quien escribió en 1817, un poema, confeccionado en cuatro cartas escritas en octavas reales bajo el título: *Poema en el que se refieren las acciones campales habidas en la Isla de Margarita cuando fue invadida por el General Morillo*, sobre la Batalla de Matasiete y publicado en *La Epopeya de Margarita* (1825), y a quien también se le ha venido adjudicando un diálogo en versos octosílabos titulado: *El Encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete en la Isla Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo* (1817). Esta pieza con un sólido andamiaje teatral, es el primer texto histórico de carácter dramático conocido en la isla, y creemos en el país, que inicia la serie de la literatura dramática de la Isla de Margarita.

### Antecedentes Inmediatos

Leonardo Azparren Giménez, uno de los críticos más acuciosos de nuestro teatro venezolano, señala un “Modelo De Periodización” para referirse al teatro venezolano. Uno de sus períodos lo titula: “Período De Constitución Del Teatro Nacional (1817-1840)” (Azparren Giménez, 2011,7). Y señala que:

El teatro se desarrolla a partir de y en torno a los autores nacionales, con unos trescientos títulos en el período (...) En el período hay una nacionalización parcial de los modelos asimilados y aparece una temática social nacional.

### Subsistema del intertexto neoclásico (1817-1840)

Microsistema del teatro patriota que reivindica los valores latinoamericanos y del nuevo país independiente.

Gaspar Marcano (1817).

La tragedia neoclásica *Virginia* (1824) de Domingo Navas Spínola, inspirada en los ideales republicanos de libertad e independencia.

Pedro Pablo del Castillo y Rafael Agostini. (Azparren Giménez, 2011, 7)

Obviamente nuestro crítico omite el largo nombre de la pieza que se le viene adjudicando a Gaspar Marcano como también obvia el título de la comedia en dos actos: *El 19 de abril o Un verdadero patriota* (1842) de Pedro Pablo del Castillo y *Cora, o los hijos del sol* (1896), tragedia en cinco actos de Rafael Agostini.

Durante la colonia predominaron los subgéneros de la dramaturgia como los Autos Sacramentales, jerusalenes, óperas, loas, zarzuelas y otros. Una de las primeras obras coloniales que se conoce es: el *Auto a Nuestra Señora del Rosario* (siglo XVIII) de autor anónimo y *La Encarnación del hijo de Dios* (1795) del sacerdote José Cecilio de Ávila y una de juego de escarnio titulada *Vejamen en el grado doctoral de Salvador Delgado* (1801), según referencia de José Rojas Uzcátegui<sup>1</sup>. A estos dramaturgos les sigue Don Andrés Bello con *Venezuela Consolada* (1804), *España Restaurada o El Certamen de Los Patriotas* (1808) y otros diálogos.

Rojas Uzcátegui además de nombrar a estos dramaturgos como iniciadores del teatro venezolano también cita a Vicente Salias con su obra *La Medicomaquia* (181?), José Domingo Díaz con *Inés* (181?), drama trágico y a Gaspar Marcano Boadas<sup>2</sup>, como el autor de *El Encuentro del español Pablo Carrera y del Patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete en la Isla Margarita, después de la retirada del General Pablo Morillo, en forma de Diálogo*. Esta pieza, como ya sido advertido en líneas anteriores fue publicada conjuntamente con dos textos más en *La Epopeya de Margarita* (1825). Don Manuel Segundo Sánchez, prologuista de la tercera edición, afirmaba entre otros aspectos lo siguiente:

A continuación del poema de Marcano publicamos dos composiciones en verso, escritas por aquellos mismos días y sobre acontecimientos de la guerra, que se desarrollaron en la isla rebelde. Esos manuscritos provienen del archivo de don Martín Tovar Ponte y han llegado hasta nosotros, originales e inéditos: constituyen dos cuadernillos de papel florete o de

<sup>1</sup> José Rojas Uzcátegui, *Historia y Crítica Del teatro Venezolano Siglo XIX.*, p 19.

<sup>2</sup> “Sin lugar a dudas puede considerarse al Teniente Coronel, Licenciado y poeta Gaspar Marcano, como el cronista de la guerra de independencia en Margarita, muy particularmente del año decisivo de 1817”, cf., Ángel Felíz Gómez en *Cuadernos de Difusión (2) La Mirada Real maravillosa*, 2001.



barbas, trazados con esmero y buena letra, aunque distintas. Ambas proclaman el espíritu jocoso y valiente de la raza que, en medio de extremos peligros hace fisga de los poderosos contarios y desprecia la muerte. La que insertamos primero intitúlase *EL Encuentro del Español Pablo Carrera.....* (Marcano, 1981, p 34-35)

La erudita nota de don Manuel Segundo ofrece datos sobre los orígenes de los manuscritos y las distintas letras que lo conforman. En consecuencia, se hace necesario para unas próximas ediciones aclarar que el texto dialógico, que ya cuenta con más de cinco exitosas ediciones<sup>3</sup>, se sospecha entre Gaspar Marcano y José Jesús Guevara. Para este artículo trabajaremos con (la quinta edición) la de Margariteñerías (1981), editorial que ha mantenido el texto original y la ilustrada “Noticia Preliminar” de Don Manuel Segundo Sánchez, quién examina, estudia y además hace la aclaratoria de la autoría de las tres obras que conforma *La Epopeya de Margarita*.

## Desarrollo

*La Epopeya de Margarita* ha sido escasamente estudiada por la crítica literaria, y quienes la han abordado es para reafirmar que el diálogo en versos, titulado: *El Encuentro del español Pablo Carrera y del patriota Francisco Machuca ....* pertenece a Marcano, sólo un investigador Gregory Zambrano<sup>4</sup>, fiel al prólogo de la tercera edición del texto, refiere su anonimato, señalando que podría ser de José Jesús Guevara. El caso es que nuestros reconocidos críticos teatrales como José Rojas Uzcátegui y Leonardo Azparren señalan a Gaspar Marcano como uno de los iniciadores del teatro nacional y autor del texto citado.

La *Epopeya de Margarita* está confeccionada por notas de agradecimiento del creador y editor de la Rev. *Margariteñerías*<sup>5</sup> Felipe Natera Warderlinder, una extensa biografía de Gaspar Marcano firmada por J.A.O.C., “Cantos de Heroísmo y de Burla Indignada” del historiador José Nucete- Sardi (trabajo publicado en la Rev. El farol, n° 218 de 1966 fue agregado en esta quinta edición) y la citada “Noticia Preliminar”, que sirve de prólogo de Manuel Segundo Sánchez. *La Epopeya de Margarita* contempla, tres textos literarios: un poema, confeccionado en cuatro cartas escritas en octavas reales, con las cuales se relata la tragedia de Matasiete impregnándola de

<sup>3</sup>La primera edición de este libro se hizo en Cumaná en 1825; la segunda fue hecha por el periódico “EL Ojo”, S/F, en Juan Griego; la tercera por el Diario *El Universal* en 1917 para conmemorar el centenario de la Batalla de Matasiete, la edición fue dirigida por Don Manuel Segundo Sánchez; la cuarta por el Gobierno de Nueva Esparta en 1958 por “Ediciones Mar Caribe”; la quinta por el Dr. Luis Hernández Solís en 1981, editorial Margariteñerías; Tipografía “Principios de Altigracia a cuartel Viejo; Juan Griego” edición coordinada y ampliada con otros trabajos por Felipe Natera Warderlinder. Cabe destacar que la edición se distingue por una fotografía de Gaspar Marcano que hiciera Pedro Ángel González en 1919. Y una reciente publicación fue realizada por la Fundación Editorial el perro y la rana (2013) del Sistema nacional de Imprenta- Nueva Esparta.

<sup>4</sup>“El paisaje Y La Palabra Creadora: (H) Ojeada Sobre la Poesía Fundacional”, en *Nación Y Literatura*, p. 202.

<sup>5</sup>*Margariteñerías* es Patrimonio Cultural del estado Nueva Esparta y fue creada el día 17 de diciembre de 1971 bajo el entusiasmo de Felipe Natera Warderlinder, los poetas Efraín Subero y Jesús Rosas Marcano. La revista aún se mantiene y es dirigida por el Lic. Iván Gómez, Dr. Emiro Marcano Maza Prof. Santiago Amparán y otros. Es editada bajo los auspicios de Fundación República Insular.

humor con el lenguaje y la ortografía de la época bajo el título: “en el que se refieren las acciones campales habidas en la Isla de Margarita cuando fue invadida por el General Morillo.” Este es el único texto de los tres que aparece firmado con el nombre del Benemérito Teniente Coronel Licenciado Gaspar Marcano. El segundo texto: *EL Encuentro del español Pablo Carrera Con el Patriota Francisco Machuca en las Alturas de Matasiete* aparece sin firma. Don Manuel Segundo Sánchez, responsable de la tercera edición, refiere lo siguiente:

Está autorizada simplemente por una rúbrica y nos inclinamos a pensar que ese diálogo proviene de la pluma de Marcano. Cúmpenos hacer constar que la letra con que está escrita esta humorística y producción, es del señor José Jesús Guevara, vocal secretario para 1818, de la corte de Vicealmirantazgo de la Villa del Norte de la Isla (...). Ya hemos dicho que este señor Guevara, junto con Palacio fajardo, Marcano y Alzuru, formó la diputación de la provincia de Margarita al Congreso de Angostura (Marcano, 1981, p 35).

Según Sánchez la letra pertenece a Guevara y la rúbrica a Marcano. El tercer texto de *La Epopeya de Margarita*, es una sátira que se titula URREUTIETA CHAMUSCADO, escrita en el valle de Pedro González en febrero de 1816, bajo el seudónimo de Patricio Liberato. Urreiztietia es el apellido deformado del gobernador de Nueva Esparta para ese momento, el español Joaquín Urreiztietia. Don Manuel Segundo Sánchez encargado de la edición refiere con respecto a este último texto, que para la fecha de su escritura: “Marcano no se encontraba en Margarita y no hemos podido averiguar quién fue el patriota que veló su nombre con ese significativo pseudónimo”.<sup>6</sup>

De esta manera, el texto sin firma incluido en *La Epopeya de Margarita* que interesa para esta investigación es el segundo: *El Encuentro del español Pablo Carrera con el patriota Francisco Machuca* (en adelante *El Encuentro*) texto dialógico interpretado por el realista español Pablo Carrera y por el patriota Francisco Machuca son redondillas crítico-burlescas conformadas de estrofas de cuatro versos octosílabos, que riman así: el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, resalta en su paratexto la didascalia explícita (alturas de Matasiete) y muchas didascalias implícitas (saetas, balas, lanza, paragua) en los diálogos que sugieren (al director de la escena) el tipo de vestuarios, accesorios, giros lingüísticos, ambiente y otros signos teatrales básicos para su representación. De hecho la obra fue representada varias veces en algunos colegios del estado, entre ellos se destaca la Escuela Luisa Cáceres de Arismendi bajo el entusiasmo de las maestras Delia Prieto, Aída Raquel de Marcano y Aracelys Méndez Campos.<sup>7</sup>

Estas redondillas que tratan sobre los sucesos históricos del 31 de julio de 1817 entre realistas y patriotas en La Asunción,

<sup>6</sup>Marcano, Gaspar, *La Epopeya de Margarita*, p 35

<sup>7</sup>Según conversaciones con el desaparecido Cronista Ángel Feliz Gómez, la obra tuvo muchas representaciones en los principales colegios de la Isla. De igual forma señala Luis Marcano Boadas que: En cada recinto escolar se contaba con uno o varios maestros dispuestos a “sacrificar” su tiempo, con tal de entusiasmar a los muchachos, para llevarlos a las tablas. Esos educadores tenían como misión, preparar los números de las clásicas fechas del calendario (...) El día de las madres y las fechas patrióticas de gran trascendencia. P 119.

destacando la victoria de los margariteños y la derrota de los españoles, es el texto primigenio del ¿primer drama histórico?, en el país, sustentado en este caso por la materia argumental que sobre la acción bélica suministra el dramaturgo. Decía Carol Bingham Kirby que el drama histórico “surge en los grandes momentos de la transición de la historia de un pueblo”. La batalla de Matasiete significó la independencia de la Isla de Margarita. Dice el recordado Ángel Félix Gómez que con la partida del General Pablo Morillo, el 17 de agosto de 1817, Margarita fue la primera provincia de Venezuela en quedar libre del poder español.<sup>8</sup> Asimismo cabe destacar para ampliar este panorama histórico sobre la Margarita colonial que:

El primer movimiento independentista de la Isla de Margarita se sucedió el 4 de mayo de 1810, por medio de la cual la Isla se anexó al movimiento iniciado en Caracas el 19 de abril de 1810 (Subero, 1986, p 31).

Es así como la pieza postcolonial, y eje importante de este trabajo, reseña la captura del soldado realista Pablo Carrera por el patriota Francisco Machuca, después de los hechos históricos acaecidos durante la batalla de Matasiete, y de la presencia en ausencia del General Pablo Morillo en la histórica batalla. Los dos personajes, en forma jocosa, hablan del español y de sus acciones bélicas. El dramaturgo no concede palabras al Comandante militar español, Pablo Morillo, deja su enjuiciamiento a los dos rivales soldados, quienes comentan y re-escriben la historia de la batalla librada en ese sitio y en esa fecha. Entre 1810 y 1825 se libraron las principales batallas que lograron la independencia de América.

*El Encuentro.....* de forma irónica y sarcástica en el lenguaje de la época, cotidiano, rural, coloquial y burlesco con notables exageraciones humorísticas haciendo énfasis en la ridiculización de Morillo, refiere de forma heroica las acciones y las fuerzas revolucionarias neoespartanas comandadas por el teniente Coronel Francisco Esteban Gómez contra las fuerzas españolas encabezadas por el General Morillo, quien bajo el lema de pacificador había invadido la isla de Margarita el 15 de julio de 1817. Dieciséis días después, exactamente el 31 de julio, los patriotas se concentran en las alturas del cerro de Matasiete en La Asunción para enfrentar las fuerzas del Militar español.

El texto cuya autoría incierta marca un hito en la dramaturgia nacional venezolana: sería el primer texto dramático que tiene como referencia un hecho histórico, que se deja advertir desde un lenguaje coloquial, con giros muy locales y un estilo que se mezcla entre lo neoclásico y lo romántico, mostrando por un lado la antítesis entre lo religioso y lo bélico y por el otro, el himno del sentimiento patriótico por el hecho independentista. La parte didáctica y la moral están representadas en Machuca, el patriota:

M. (...) quiero decir asesino  
Que ustedes ni por asomo

<sup>8</sup> Ángel Félix Gómez. Cuadernos de Difusión, n° 2, *La Mirada Real Maravillosa*. P 12.

Respetan la cristiandad  
Ni tampoco al Ser Divino:  
Que en medio de sus carreras  
Jamás dexan de ser fieras  
Que oprimen la humanidad.  
Dime furia del Averno  
Indigno de la existencia  
Destructor de la inocencia  
Tentador del dios eterno:  
¿Dónde aprendiste malvado  
á ser asesino y cruel?  
(...)

C. No nos salgamos del texto  
ni andemos con episodios,  
quando me oigas apuesto  
que se acabarán los odios,  
el rencor, y la venganza. (cf., en *La Epopeya de Margarita*, p 99).

Como puede observarse en la conversación que tienen los dos personajes antagónicos se cuenta la historia de las hazañas de los dos bandos y de la astucia de Morillo. La importancia del texto nos obliga a transcribir algunos versos:

C. Yó hablo de Matasiete,  
De aquella acción que el ribete  
Tenía de decisiva,  
Quando Morillo de arriba,  
Digo del cerro, hizo frente:  
Quando salimos de noche  
Por entre tantas espinas,  
Que á no ser las guías finas  
Vamos á parar á Coche.  
(cf., en *La Epopeya de Margarita*, pp. 105-106).

M. Y tu no oiste decir  
Ni en esa isla, ni en Cuagua (sic)  
Si el tapasol ó paragua  
Es bueno para reñir?  
Por que es preciso se escriba,  
Si esta es arma defensiva  
ó es ayuda para huír.

(...)

M. Y mucha gente murió?  
(cf. *En La Epopeya de Margarita*, p 106).

No obstante, es importante resaltar que la estructura de *El Encuentro ....*, del diálogo entre Carrera y Machuca tiene el estilo de los dramas neoclásicos que se caracterizaban, entre otros aspectos, por las unidades del tiempo, lugar y acción.

En el texto hay una sola acción, o por lo menos una acción principal que genera otras menores, que no duraran más de 24 horas. Dice Jesús Manuel Subero con respecto a la Batalla de Matasiete que:

El combate se inició en la mañana y a la tarde se declararon en retirada las tropas de Morillo hacia Pampatar. En la Batalla de Matasiete un puñado de heroicos margariteños puso en derrota a las aguerridas tropas españolas, con las cuales Morillo amenazaba con dominar a Margarita. (Subero, 1986, p 35).

Un sólo lugar, y todo es creíble, verosímil y normal. Así lo sostiene la historia regional de Margarita y está en la literatura oral de su gente, que se ha transmitido de generación en generación. El autor del texto aún no identificado elige los nombres de Carrera y Machuca, realista y patriota para contar y teatralizar el fracaso de las tropas de Morillo y la burla del general derrotado. Machuca, además de denunciar la invasión de Morillo a la isla, habla de la soberbia y retirada de éste después de haber sido vencido por las tropas de Gómez; y Carrera para lograr su libertad, ante Machuca, cuenta y detalla cómo llegó a la Isla de Margarita con Morillo. Carrera habla de los tres mil hombres y buques que usó su general para invadir las costas de Margarita:

C. Amigo, tiempo y paciencia  
Para contar estos cuentos:  
Protesto que mis intentos  
No son de infundir terror,  
Menos de darle valor  
á los acontecimientos:  
mi Machuca, no te asombres,  
*Morillo á esta pobrecita  
á esta infeliz Margarita  
Atacó con tres mil hombres.*  
Y mil también la marina,  
de siete Buques mayores  
y quince de los menores.

(cf. En la Epopeya de Margarita, 1981, pp 106-107).<sup>9</sup>

En el relato de Carrera queda explícito la cantidad de hombres y el número de Buques que desde España trajo Morillo para atacar la Isla de Margarita. Y en unos versos anteriores hace referencia al desembarque de las tropas del español por la Bahía del Guamache: *Fondeamos en el Guamache:/ aquí manche yo al que manche/ desembarcamos en tierra/ con tanta facilidad/*. Según las crónicas margariteñas, efectivamente Morillo desembarcó por la parte sur de Margarita el 14 de julio de 1817.

Asimismo introduce los intertextos de Páez y Bolívar, el primero como la fuerza antagónica a su cometido y el segundo como el símbolo del perdón, de la paz, recuérdese que para la época José Antonio Páez, un aguerrido militar, era ya conocido por la batalla de Mucuritas y por otros combates, y Bolívar era el jefe supremo. Carrera en diálogos cordiales con Machuca

reconoce y asoma su espíritu independentista cuando dice:

C. Amigo, yo te confieso,  
No porque me miro preso,  
Que yó soy muy liberal,  
Amante á la independencia,  
Muy opuesto á la Regencia  
Y de Morillo rival (cf., en *La Epopeya de*

*Margarita*, 1981, p. 107)

## Conclusiones

El autor de *El Encuentro* reescribió con fuentes documentales y posiblemente haya sido testigo de la épica, la invasión española en tierras americanas, en tierras margariteñas el ataque del General Morillo con sus tres mil hombres, y la batalla y defensa de la tierra neoespartana por parte de los patriotas margariteños como Gómez, Arismendi y otros en un canto poético y simultáneamente en un drama histórico, que a dos siglos de celebrarse su escritura se le reconozca como el primer drama histórico escrito en Venezuela.

En suma, *El Encuentro...* más que un cuadro épico escrito en diálogos y en versos, es una pieza dramática de sátira jocosa, que apunta a una conciencia latinoamericana destacando la victoria ante el yugo español que quería imponerse una vez más en la provincia de Venezuela. La pieza además se sustenta bajo un andamiaje de sólida estructura teatral que dramatiza la gesta heroica de los margariteños y de sus héroes como Francisco Esteban Gómez y Juan Bautista Arismendi, poniendo de relieve la sentimentalidad y emotividad política de la Batalla de Matasiete, donde el único derrotado fue Morillo; creada por una autoría que se debate entre el teniente coronel Gaspar Marcano y José Jesús Guevara, sobre el calor de los recuerdos en el mismísimo Cerro de Matasiete y lugares como Pampatar, Juan Griego, El Guamache, Coche y Cubagua, puertos claves (la mayoría con fortines y castillos) que sirvieron para controlar el ataque de los rivales españoles.

Los méritos de *El Encuentro...*, además del artístico, es aún mayor, ya que el texto se produce en plena guerra de independencia, 1817, cuando las acciones bélicas estaban desarrollándose con extrema violencia. Podríamos decir que esta pieza sería una especie de épica regional, y que se adelanta por sesenta años a lo que, será nuestra épica nacional *Venezuela Heroica* (1881) de Eduardo Blanco y el ¿primer texto histórico? de la dramaturgia venezolana que antecede los textos de carácter histórico: de los dramaturgos Juan Manuel Cajigal (1803-1856), Adolfo Briceño Picón Febres (1846-1929) y otros.

## Bibliografía consultada

- Azparren Giménez; L. (2011). *Lecturas Del Teatro Venezolano*. Caracas, Academia Venezolana De La Lengua.  
Bravo, Víctor (2013). *Diccionario General de la Literatura Venezolana*. Caracas, Monte Ávila Editores.  
Gómez, Ángel felix (2001). *Cuadernos de Difusión*, nº 2. *La Mirada Real Maravillosa*. Estado Nueva Esparta, Fondo Editorial Biblioteca del Estado Nueva Esparta.  
Quintana, E y C. Silva. Compiladores. (2002). *Jornadas*

<sup>9</sup> El subrayado es nuestro.

*Regionales de Reflexión Sobre la Danza Tradicional Popular en Nueva Esparta*. Porlamar, editor, Alcaldía de Arismendi.

Marcano Boadas, L. (1994). *Honras que Honran A Los Arismendis*. Estado Nueva Esparta, Dirección de Cultura del estado Nueva Esparta, La Asunción.

Marcano, Gaspar (1981). *La Epopeya de Margarita*. Estado Nueva Esparta, Editorial Margariteñerías, prólogo y notas de Manuel Segundo Sánchez.

Rojas Uzcátegui, J. (1986). *Historia y Crítica del Teatro Venezolano Siglo XIX*. Mérida. Universidad de los Andes, Instituto De investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”.

----- (1980). *Bibliografía Del Teatro Venezolano*. Mérida, Universidad de Los Andes; Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”.

Rosa Acosta, R. (1996). *Diccionario Margariteño. Biográfico, Geográfico e Histórico*. Estado Nueva Esparta. Colección Contemporánea “Gustavo Pereira”.

Subero, J. (1986). *Historia Popular De Margarita*. Estado Nueva Esparta, Editorial Artes Gráficas BEMA.

Zambrano, G. (2006). “El paisaje Y La Palabra Creadora: (H) Ojeada Sobre la Poesía Fundacional”, en *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.



# Evaristo Febres, arquitecto de su propio destino

Jesús Antuárez  
@Epicentro88



“El hombre nunca ha sido tan libre como cuando sueña”.  
(Nancy Kleinbaum: La Sociedad de los Poetas Muertos).

**M**e recibe en su casa redonda ubicada en las afueras de Maturín, una mezcla de pagoda china, maloca brasileña y churuata piaroa, que construyó con sus sueños de Quijote, a sus 60 años, sin planos ni maquetas, al ritmo de su imaginación febril, utilizando madera de por aquí, caña brava de por allá y estantes de más allá. Fue tanto su empeño y determinación que hasta el dedo índice de su mano derecha perdió en la faena. Sus vecinos se habían escandalizado creyendo que se trataba de una gallera.

Es miembro de una familia longeva de origen campesino. Acaba de cumplir 90 años. Tiene todos sus sentidos a plenitud, incluso el sentido del humor, y si no fuera por un marca-

paso, el dedo amputado por una sierra y un bastón de madera artesanal que carga “por si las moscas”, pudiéramos afirmar, sin temor a equivocarnos, que está más fuerte que Rocky 4.

Nació en Los Pozos de Areo, Distrito Cedeño del estado Monagas, el 18 de febrero de 1934. Llegó a Caicara a los 7 años metido en el cestón de un burro de carga mientras el mundo padecía los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

Conoce todos los misterios y placeres del monte. Fue un niño enfermizo asediado por las enfermedades endémicas de la época. Pertenece a la generación de carajitos que a falta de cuna usaron un hueco construido en el suelo. Sobrevivió a diversas circunstancias que casi acaban con su vida, entre ellas un balazo en el pecho y una severa infección intestinal que superó gracias a un descubrimiento novedoso y revolucionario recién llegado a Venezuela: la penicilina, sin duda, el logro más importante de la medicina del siglo XX.

Desde joven ha sido un hombre decidido y con espíritu de libertad. Su tránsito por el bachillerato estuvo plagado de expulsiones, de varios liceos caraqueños “por revoltoso”, hasta el punto de que terminó en Cumaná. En 1955 se fue para Río de Janeiro a estudiar arquitectura en la “Universidad Nacional do Brasil”. Una vez graduado, decide embarcarse para Angola a trabajar pero la vida le marcaría otros rumbos en suelo patrio.

Es un excelente contador de historias y anécdotas “arrancadas de la vida misma”. Gallero, cazador y pescador de agua dulce. Involucró a sus tres hijos (Hilda Elena, Francisco y Evaristo José) en su afición por el monte y en el manejo de las armas.

En su casa más de un invitado consumió, creyendo que era lapa, “animales extraños de dudosa procedencia”. Su deseo de cultivar amistades, proteger a su familia y “hacer el bien sin mirar a quien” ha marcado el sentido de su existencia.

Su porte físico de baja estatura no le impidió conquistar a “Hilda Magdalena I”, la despampanante reina de los carnavales de Maturín, representante de la Lotería de Oriente, con quien dentro de poco celebrará 60 años de casado. “Barco grande, ande o no ande” - dice.

Fue secretario de obras públicas en tiempos del gobernador Armando Sánchez Bueno. Primer ingeniero a tiempo completo del Concejo Municipal de Maturín. Presidente del Colegio de Ingenieros, y desde 1963, profesor de la escuela de agronomía y zootecnia de la Universidad de Oriente. Innumerables obras civiles construidas en todo el estado llevan su huella indeleble.

Estos méritos, y su don de gente, le valieron la semana pasada un reconocimiento público por parte de diversos colegios profesionales del estado Monagas (médicos, ingenieros, abogados y docentes entre otros) dedicados, en buena hora, a honrar personalidades, que como él, valen la pena.

La redondez de su casa que me muestra con orgullo y que recorro con placer, rodeada de perros, aves, árboles frutales y un amplio césped, es considerada en muchas culturas como “un símbolo sagrado que representa la unidad, la totalidad y la conexión con lo divino”. Ese mismo concepto de totalidad se puso de manifiesto cuando sus hijos, por suerte para él, “invadieron” cerca, en la misma parcela, para construir sus propias viviendas. “La familia para mí lo es todo- dice con los ojos aguados - siempre deseé vivir de esta manera, como una macolla”.

Al ver este hombre pleno, sencillo y humilde en el sentido correcto de la expresión, contándome a grandes zancadas pasajes de su vida, mientras mi hija graba y los perros averiguan qué es lo que pasa, no puedo evitar pensar en la famosa canción de Ismael Rivera con sabor a salsa vieja:

“Yo dueño en mi jaragual me siento / cantándole mi canción al viento / un cacique patriarcal viendo mi perro guardar/ mi tesoro y mi mujer ¡qué inmenso!”... si esto no es felicidad, se parece bastante.

“De volver a nacer, a mi vida no le cambiaría nada” – dice.

Me despido del Quijote caicareño y de su casa redonda que ya comparo con un molino de viento. Los perros siguen ladrando, señal de que avanzamos.

## RESEÑA

# Yo soy quien vela tu agonía

## La tarea del testigo (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007)

Ramón Ordaz  
 Universidad de Oriente  
 ramonordaz.quijada@gmail.com



José Antonio Ramos Sucre es, definitivamente, el autor de mayor trascendencia en la literatura venezolana en lo que va de la segunda mitad del siglo pasado a nuestros días. No solo su obra poética, sino que su propia biografía son atrayentes por los encajes y velos de misterio que la rodean. Su infancia y preadolescencia están marcadas por la sospecha y el secreto de una vida de insatisfacciones, de retiros obligados, de impuestos apartamientos tras las rejas de casonas y conventos. Sus pocas cartas traslucen un caudal de carencias, privaciones y enfermedades, incluidos los malos entendidos y reprobaciones de gente de su generación. A partir del testimonio de estas, el escritor Rubi Guerra construye un ingenioso entramado novelesco cuyo título ofrece un universo de sugerencias, *La tarea del testigo* (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007), obra con la que obtuvo el año anterior a su edición el premio de novela corta “Rufino Blanco Fombona”. En ella el autor sucrense exhibe sus ya reconocidas dotes narrativas que tienen sello propio, sustentadas en obras como *Avatar* (1986), *El mar invisible* (1990), *Un sueño comentado* (2004), *El discreto enemigo* (2016), entre otras.

Con soltura y fluidez en el discurso va tejiendo un nuevo cuerpo del relato, un hipertexto que se desprende del epistolario ramosucreano. Arranca la novela cuando el convaleciente poeta advierte la presencia de un extraño visitante en el cuarto del hospital Cantonal donde está recluso y a espera

de atención después de haber ingerido una sobredosis de veronal, el último y definitivo intento de abandonar el mundo de los vivos. Cuatro días después se oficializaría su muerte en Ginebra. No logra el paciente dilucidar a su misterioso visitante; los efectos del psicotrópico que ya hacían sentir sus efectos, la debilidades ingénitas y los prolongados insomnios imposibilitaban esa tarea. Ese tránsito de cuatro días, hasta su fallecimiento el 13 de junio de 1930, es el hilo temporal que sostiene la historia. “Soy quien vela tu agonía”, explayará en el capítulo IX el visitante. No hay, por supuesto, ninguna pretensión biográfica, más allá de que los temas de algunas cartas enviadas a sus familiares y amigos sirvan de soporte a la narrativización de los últimos días del autor de *La torre de Timón*.

Preludio y fuga podrían condensar esta corta historia del Cónsul, que es en definitiva alrededor del cual el relato adquiere matices y secuencias que desvelan esos espacios interiores del agónico personaje. ¿Qué acontece en ese lapso, qué peripecias amenazan esa alma en pena? El Cónsul de Lowry vivía en una eterna y disoluta borrachera, el Cónsul de Guerra padece otras embriagueces que no van por el camino del alcohol. Tal vez el puente entre uno y otro sea la locura en cierne, el onirismo en que están envueltos sus espíritus. En puertas está también el relato “El Cónsul” de Tomás Eloy Martínez (En. Lugar común la muerte, 1979), texto que entre

el periodismo y la ficción, jala con eficacia hacia la narrativa. Es la batalla de un Ramos Sucre que planifica un asesinato, matar al otro, el insomnio que ha tomado su cuerpo y, su misión, destruido el virus tropical, es acabar con ese adversario que no lo deja dormir. Una golondrina moribunda que advierte el poeta en las calles de Hamburgo será la señal de que está pronta la ejecución de su plan y el cumplimiento de su destino. El arma será el frasco de veronal que pilló a los médicos y conserva detrás de un libro de Goethe, el Wilhem Meister. El final ya lo sabemos. Pero, ¿qué ocurre en “La tarea del testigo”? ¿Qué acontece durante ese ínterin del yacente Cónsul en la cama del hospital? Aquí está lo medular de la apuesta narrativa del escritor Rubi Guerra. Otros escenarios más vitales tienen lugar en esa trayectoria de casi seis meses que vivió el Cónsul en Europa. De una ciudad a otra, Hamburgo, Merano, Ginebra; de un hospital a otro, nos enteramos de sus truculentas vivencias. Tiempo tendrá para conocer al escritor checo Konrad Reisz, paciente también en el hospital de Merano, a partir del cual se desarrollan capítulos de intriga y persecución detectivesca, en las que el Cónsul se verá implicado al actuar en escenarios que recuerdan los persona-

jes de los poemas en prosa de Ramos Sucre. Dos insomnes en plan de policías nocturnos. Allí, un hombre singular, Kircher, detractor de la ciencia de Freud y Jung, pondrá en juego sus tesis que pasan por la hipnosis aplicada en el alma robótica de Cesare, alguien que, abandonado en un circo, fue adquirido y puesto bajo la voluntad de sus experimentaciones. Tiempos del mesmerismo, del psicoanálisis, en esa región donde el insomnio no tenía más que tocar la puerta. Hipótesis. El nudo se desatará en el ya citado capítulo noveno. Aquí es propicia la pregunta. ¿Quién es el testigo? En primera instancia, lo sugiere el narrador, es el Cónsul. El reparo mayor pasa por el servicio diplomático a una dictadura, por su indiferencia ante lo que acontecía en su tierra de origen. Podría ser, ¿por qué no?, el alter ego de Ramos Sucre, esa otredad que surge como sombra borrosa en el visitante. Pero hay otras interpelaciones que hace el visitante al Cónsul en su hora final, tarea que dejo a los lectores. El testigo es quien testa, y el testamentario de esta historia es el visitante que interpela al muerto. El testigo es el escritor, el testigo es cada lector que asume el compromiso a que lo conmina el relato, vale decir, subvertir el orden de lo establecido.



# LA LITERATURA OTRA

## Leyendas y cantos de África

Ilustración creada con inteligencia artificial



Tomado de "Poèmes africanis. Ballades africaines". Introduction y Notas a pie de páginas de Ibra Diene, Alioune Diagne y Modous Ndiaye. En *Poésie complete*. Léopold Sédar Senghor. *Édition critique*. Paris: CNRS Editions. pp. 847-867.

**Recopilación y versión francesa de Léopold Sédar Senghor**

**Traducidas al español por Celso Medina**

Los poemas traducidos por Léopold Sédar Senghor dan fe de su ferviente voluntad de reivindicar las culturas africanas, en particular, sus ricas literaturas orales. Las siguientes traducciones, que abarcan leyendas e historias místicas, permiten observar, al considerar los grupos sociales involucrados y los géneros abordados, el afán del poeta por ofrecer una amplia visión de las civilizaciones africanas. Senghor consideraba que una de las misiones fundamentales del intelectual africano era recopilar

y difundir las tradiciones orales. Esta profunda convicción lo llevó a elegir como tema de su tesis doctoral el estudio *Les formes verbales dans les langues du Groupe sénégal-guinéen (Sérere, Peulh, Wolof y Diola)*, y como tema de su tesis complementaria, *La poésie oral à Joal et à Fadiouth*.

Para realizar las investigaciones y búsquedas relativas a estas tesis, Senghor obtuvo una beca del C.N.R.S.<sup>1</sup> en junio de 1945. Los textos que aquí se traducen pudieron haber sido recogidos durante su viaje a Senegal, o bien ser reminiscencias de relatos escuchados en su infancia. En ambos casos, se explican los errores que presenta la traducción de Senghor. Estos errores pueden deberse a una recopilación rápida de textos orales en lenguas que no dominaba, o a la transcripción de relatos recuperados de la memoria por un poeta de tradición africana, pero con una cultura marcada por las humanidades grecolatinas.

Las traducciones que aquí se presentan se basan en el volumen que reagrupa *l'Oeuvre poétique* y conservan el texto original publicado por primera vez.

La “Balada toucouloire de Samba-Foul el Peul” fue publicada por primera vez en la revista *Présence Africaine* (n.º 3, 1948, pp. 478-484) sin indicación del traductor ni ninguna otra referencia más que “Traducido del peul”. Se trata de un relato épico que, por su simplicidad, sus valores y su tema –la conquista del poder–, recuerda a las grandes epopeyas. No obstante, Senghor se distanció considerablemente de la leyenda de Samba Guéladiégui, o al menos de las versiones peules. La estructura de su texto apela a ciertos “nudos resistentes” de la leyenda (el exilio, la traición de Tounka, las pruebas, el retorno triunfal y la toma del poder), pero resulta esquemática en lo que concierne a la formación inicial del héroe y su vida después del triunfo de su tío. Algunos elementos se transforman en el texto de Senghor (el monstruo se convierte en un león, en lugar de un saurio). A diferencia de otras versiones, el final del texto de Senghor adopta la forma de un cuento con moralejas (predicción de un futuro radiante) sin ninguna referencia a la muerte del héroe. De hecho, el tono de Senghor es tan poético como épico. Este toque personal se aprecia claramente en el estilo y en la caracterización de los hechos, que revelan la cultura humanista del autor. Incluso el estribillo ha sido simplificado y juega un papel más rítmico. Es un recordatorio de la espera, tras un acontecimiento

<sup>1</sup> En Francia, Centre national de la recherche scientifique, que en español significa Centro Nacional para la Investigación Científica.

importante.

El último texto presente en *l'Oeuvre poétique*, “Balada khashonkée” de Dioudi, también se publicó en *Présence Africaine* (n.º 2, 1948, pp. 237-241), sin que se indicara la identidad del traductor. Abordando los temas del honor y el amor, el poema describe a una pareja legendaria que sufre un amor intenso pero imposible. A diferencia de la “Ballade toucouloire de Samba-Foul”, que es completamente narrativa, esta historia de amor se presenta en un estilo y modo recitativo. Estos elementos se repiten con frecuencia en el texto e imitan el estilo de los griots tradicionales, quienes se dirigen a diferentes tipos de oyentes para invitarlos a compartir y participar en el discurso. En gran medida, la poética de la obra se basa en el principio del paralelismo y la repetición, tan valorado por Senghor, y que constituye el fundamento del ritmo de las poesías orales africanas.

Los tres primeros poemas reproducidos en *l'Oeuvre poétique* (“Chant du feu”, “Loiseau d’amour” y “Dongo le vautour”) son más cortos. Fueron publicados por Armand Guibert en su libro titulado *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, coll. “Poètes d’aujourd’hui”, entre 1961 y 1969. Debido a la menor presencia de las culturas africanas en su estilo, lo que sin duda refleja un alejamiento del universo cultural propio del autor, es posible pensar que Senghor haya transcrito recuerdos de relatos escuchados hace mucho tiempo o que se haya limitado a traducir versiones originalmente dichas en una lengua que no dominaba, simplificándolas. No obstante, la relación del yo poético con el objeto poético o el interlocutor sigue siendo directa y está marcada por un fascinante fetichismo que transforma el mundo en un conjunto de unidades interactivas por la sola virtud de la invocación.

El lector habrá notado que, a pesar de su reducido número (cinco), estos poemas africanos presentan una extensa variedad temática y abarcan universos culturales diversos, que van desde el Bantú hasta el grupo mandinga, representado por los Bambara y los Khashonké, pasando por los Hal Poular. En este conjunto se encuentran algunos de los grupos socioculturales más importantes del África negra. La voluntad de los primeros escritores de la Negritud, y en particular de Senghor, de exponer en Occidente las riquezas culturales y la grandeza de las civilizaciones africanas, encuentra aquí una nítida ilustración.

## Canto de fuego

(Canto bantú)<sup>1</sup>

Fuego que los hombres observan en la noche, en la noche profunda,  
Fuego que quema y no calienta, que brilla y no quema,  
Fuego que vuela sin cuerpo, sin corazón, que no conoce choza ni hogar,  
Fuego transparente de las palmas, un hombre sin miedo te invoca.  
Fuego de los hechiceros<sup>2</sup>, ¿dónde está tu padre? ¿Dónde está tu madre?  
/¿Quién te alimenta?  
Eres tu padre, eres tu madre, pasas y no dejas trazos.  
El bosque seco no te engendra, no tienes las cenizas para las hijas, mueres y no mueres.  
El alma errante se transforma en ti, y nadie lo sabe.  
Fuego de los hechiceros, espíritu de las aguas inferiores, espíritu de los aires superiores,  
Fulgor<sup>3</sup> que brilla, luciérnaga que ilumina el pantano,  
Pájaro sin alas, materia sin cuerpos,  
Espíritu de la fuerza del Fuego,  
Escucha mi voz: un hombre sin miedo te invoca.

<sup>1</sup> El fuego, elemento esencial en la cosmogonía africana, adquiere especial relevancia entre los pueblos Bantú de África Sur-Ecuatorial, un conjunto de etnias con profundas tradiciones. A diferencia del fuego común, el fuego presente en este poema de Senghor no se limita al plano material, sino que se adentra en el terreno del misterio y los fetiches. Este fuego intangible, carente de propiedades físicas como el calor o la fuerza, provoca temor y exige un invocador con características extraordinarias. Su naturaleza mágica lo vincula estrechamente al universo de los fetiches, y el poema que lo invoca se transforma en un verdadero encantamiento, de ahí el uso de apóstrofes y el estilo directo.

<sup>2</sup> La figura del hechicero en la obra de Senghor no debe interpretarse de manera negativa. En su universo poético, el hechicero representa un ser con conocimientos profundos y ocultos, capaz de ejercer un poder sobre la realidad a través de la palabra mágica. En poemas como “El hombre y la bestia” (de *Etiopiques*), donde se le describe como “decidor de cosas muy escondidas” y “hechicero que cantará la victoria”, Senghor reivindica un “estatuto de hechicero a los ojos de otro mundo” (en “Por qué huir en veleros migratorios?”, de *Cantos para firmar*”, en *Nocturnos*).

<sup>3</sup> Resplandor, brillo (del latín: fulgur, rayo).



## El pájaro del amor

(canto bambara de Mali)<sup>4</sup>

Pero déjame, Oh Dyamberé!<sup>5</sup>

Tú que llevas la bufanda de trencillas largas,

Déjame cantar a los pájaros.

A los pájaros que escucharon a la princesa en el pasillo

Y escucharon sus últimas confidencias.

Y ustedes, Jóvenes niñas, canten, canten suavemente

¡ah!... ¡ah!... al bello pájaro.

Y tú, Maestro del fusil formidable,<sup>6</sup>

Déjame contemplar al pájaro que amo,

Al pájaro que mi amigo y yo amamos.

Permítemelo, Maestro del boubou brillante,<sup>7</sup>

Maestro de los vestidos más brillantes que la claridad del día,

Déjame amar al pájaro del amor.

## Dongo el Buitre

(canto de guerra bambara)<sup>8</sup>

Tú, soldado, que nunca has tenido miedo,

Escucha el canto del Buitre,

El canto inmortal.

Yo canto a Mansou, el Buitre de gloria

¿Quién de ustedes osará decir “no”

Si el pájaro de gloria dice “sí”?

¿Quién se atreverá a enfrentar a Mansou?<sup>9</sup>

Quien lo haga, sobre él caerá la desgracia

Y no volverá a ver la luz del día.

Cuento la fatalidad del rey de Diakourouna<sup>10</sup>,

Samanial Ban Ana Baâ.<sup>11</sup>

Mansou el Glorioso lo invitó

Y el rey dejó escapar una broma.

El Buitre no tiene buen humor,

No entiende bien los chistes, Mansou el Buitre.

En Diakourouna, Mansou lo atrapa,

Y la cabeza de Baâ ya no está sobre su cuello.

Yo canto al Buitre en su gloria.

Cuando aterriza, abre un abismo en la tierra.

El Buitre vuela alto en el espacio,

Tiene cuatro alas.<sup>12</sup>

Cuando vuela, sus garras poderosas,

El suelo estría.

El Buitre desprecia a los cobardes.

No se come el corazón de los valientes caídos en el combate.<sup>13</sup>

<sup>4</sup> Los bambara, un grupo étnico mandinga de África Occidental, habitan principalmente en Mali. Su rica cultura, profundamente arraigada, venera a la tórtola como el pájaro del amor. Este ave fetiche, de gran significado simbólico, guarda una estrecha relación con los herreros, quienes en la tradición mandinga son considerados figuras místicas con habilidades especiales.

<sup>5</sup> La palabra ‘Dyambèrè’, de origen fula, designa el hacha. Este préstamo lingüístico ejemplifica la voluntad de Senghor de amalgamar códigos culturales diversos. Al compartir elementos como herramientas y técnicas, las diferentes etnias enriquecen mutuamente su acervo. Así, al mencionar una etnia, Senghor con frecuencia introduce términos y expresiones de otras culturas, ilustrando su búsqueda de un mestizaje universal. En el caso de ‘Dyambèrè’, el hacha se convierte en una metáfora del leñador, quien, al talar árboles, perjudica el hábitat de las aves

<sup>6</sup> Maestro cazador, “formidable” es tomado en el sentido primero de “terrible”.

<sup>7</sup> Referencia al color vivo de los vestidos del Maestro-cazador.

<sup>8</sup> En la tradición mandinga, este poema está dedicado a los cazadores. El título original, ‘Douga Dafolo’, hace referencia a un ancestro de los buitres. Esta deidad, según Wa Kamissoko, es considerada tanto un justiciero como un símbolo del guerrero y compañero del rey. La figura del buitre está ampliamente presente en los cantos de guerra mandinga, como lo demuestra el canto ‘Douga’, del cual existen múltiples versiones que exaltan a esta ave

<sup>9</sup> Deformación de Mansa (el Rey)

<sup>10</sup> Literalmente la expresión significa “País de la colina del Día”. Es el nombre de un pueblo de Mali.

<sup>11</sup> “La expresión, posiblemente de origen africano, que alude a un posible título del rey de Diakourouna, se encuentra tan deformada que resulta inidentificable. Aunque en muchas lenguas africanas, ‘baa’ es un diminutivo de ‘baâba’ y significa ‘papá’, es crucial destacar que la diversidad lingüística de África es inmensa y que cada etnia posee sus propios sistemas de títulos reales y estructuras familiares.

<sup>12</sup> Hiperbole para mostrar su fuerza de vuelo.

<sup>13</sup> Por respeto y por admiración del coraje.



## Balada Toucouloire<sup>14</sup> de Samba Foul<sup>15</sup>

(traducido del peul)

¡¡Ha partido Samba!!

Samba era de raza noble, descendía de Koli Satiguy<sup>16</sup>, que era un hombre santo al mismo tiempo que un gran guerrero y que poseía, a causa de<sup>17</sup> su fervor religioso, un talismán precioso que lo hacía invulnerable. Ese talismán le permitía tomar todas las formas animales posibles para vigilar las maniobras de sus enemigos y se hacía invisible a su rival en los momentos peligrosos.

¡¡Ha partido Samba!!

Samba era noble y generoso, tenía todas las cualidades para reinar; pero su padre murió cuando él era apenas un niño, y a su tío, Abou Moussa,<sup>18</sup> le encantaba el poder. Abou Moussa buscaba siempre ponerlo en peligro. Pero Samba se escapaba y camina día y noche para salvarse de sus emboscadas. Todo el mundo lo abandonó, los partidarios de su padre estaban desalentados; nadie lo acompañaba sino su griot y su perro, que le seguían siendo fieles.

¡¡Ha partido Samba!!

Samba ha llegado casa del Tounka<sup>19</sup> de Ouandé<sup>20</sup> en la Fouta Damga.<sup>21</sup> Se hace reconocer y es festejado. Pero su tío es poderoso y el Tounka está débil, de manera que no puede recibir ninguna ayuda de hombres para hacer la guerra. Él confía al Tounka a su madre y a sus hermanos, que lo han salvado de la animadversión<sup>22</sup> de su tío.

¡¡Ha partido Samba!!

<sup>14</sup> Adjetivo proveniente del sustantivo “Toucouleur”, que designa a un grupo grande de habla Poular. Los toucouleurs viven en el norte de Senegal.

<sup>15</sup> Samba-Le-Peul, héroe del siglo XVIII, también conocido como Samba Guèladio Diègui en los relatos populares. Los séreres (etnia de Senghor) pronuncian “Pouyl” o “Foul”. Samba es el nombre tradicional para los segundos hijos, pero según la leyenda, fue el mismo héroe quien se lo impuso después de haber rechazado el nombre femenino que inicialmente se le dio para ocultarlo

<sup>16</sup> Llamado también Koli Tenguella. Satiguy es el título de los reyes “Dènianko-bè”, dinastía Peul de Fouta que reinó de 1512 a 1776 antes de ser reemplazada por los Alamani.

<sup>17</sup> Esta alocución prepositiva es frecuente en el uso senegalés (sobre todo en lo oral) para significar “gracias a”.

<sup>18</sup> Algunas versiones discrepan al afirmar que Samba es, en realidad, sobrino de Abou Moussa (a quien la mayoría de los textos identifica como Kono Mousa, según Amaodou Ly, y Omar Kane), en lugar de ser su hijo. Estas versiones, sin embargo, contradicen la leyenda al presentar a Samba como un usurpador, ya que, según la cronología histórica, Abou Moussa debería haber reinado antes que él.

<sup>19</sup> Título del príncipe local (de Thiaabou en el país Sonnikè en ciertas versiones)

<sup>20</sup> La palabra literalmente significa ‘termitero’. El lugar se caracteriza por una gran cantidad de estos montículos. Es probable que Senghor haya confundido Ouandè con ‘Ouawoundè’, un asentamiento sonnikè que, con la colonización, se convirtió en un importante puerto fluvial y capital económica de Gadiaga. Sin embargo, en la época antigua a la que se refiere Senghor, la capital era Thiaabou, no Ouawoundè.

<sup>21</sup> Una provincia de Fouta (región norte de Senegal) limitado por la Gadiaca (país Sonnikè).

<sup>22</sup> Del latín *animadversio*: improbación, acción de aprobar, acción de condenar.

Samba no se deja vencer por la adversidad. No consigue apoyo en su venganza en el Tounka de Ouandé, atraviesa el río para conseguirse con El Kébir,<sup>23</sup> el Émir de Maures, quien tiene miles de guerreros siempre dispuestos a combatir. El Kébir está en su campo, rodeado de sus mujeres, de sus tropas y de sus camellos.

¡¡Ha partido Samba!!

“Yo soy Samba”, le dice, “dame un ejército para combatir a mi tío y rescatar el poder que me ha robado. Tú habrás defendido la justicia dándome ayuda contra el opresor, y todo el mundo dirá que eres un gran jefe, sabio, valiente, equitativo”.

¡¡Ha partido Samba!!

El Kébir le dijo: “Sois bienvenido”. Y le da hospitalidad, pero no quiere intentar luchar contra Abou Moussa, que es poderoso; y Samba quiere sin embargo vengarse. Samba come el couscous de la hospitalidad, pero el agua del desierto está infectada y salada. Samba dice a la esclava del rey: “Dame agua dulce y fresca como la de mi país”.

¡¡Ha partido Samba!!

“Me gustaría”, le responde la esclava, “pero no podría dártela sino al precio de mi muerte, pues la fuente de agua dulce está en posesión del león M’Bardidalo<sup>24</sup>, que la guarda celosamente y no deja sacar agua sino aquellos que consienten en darle una doncella en sacrificio cada año. Las pobres esclavas como yo somos bien desventuradas: ellas le sirven de comida”.

¡¡Ha partido Samba!!

Samba se lleva a la esclava y va directamente a la fuente donde se consigue M’Bardidalo. El monstruo quiere devorarlo, pero Samba es gran guerrero, y la lucha es dura entre los dos. Los rugidos del león generan terror en los alrededores. Todos estaban aterrorizados durante esa noche negra. Solo, Samba ha conservado su coraje y ha matado al león. Entierra su lanza en la arena, ata a su perro y deja sobre su enemigo muerto una de las sandalias.

¡¡Ha partido Samba!!

La noticia del combate formidable se expande en el campo. Todo el mundo quiere ver el monstruo abatido y las doncellas están radiantes por la derrota de su enemigo. El Kébir dice: “Quien ha logrado la victoria que se haga conocer para que se le admire.” – El griot de Samba le responde: “El que mató al león es el que podrá desatar al perro, arrancar la lanza de la arena y calzarse la sandalia”.

<sup>23</sup> Expresión árabe que significa “El Grande”, frecuentemente utilizado en los casos de hominimia para distinguir el mayor (El Kébir, el grande) del de menos edad (El Sakhir, el pequeño).

<sup>24</sup> La expresión M’Bardidalo es sin duda una deformación poular de “Mbarodi Mayo” (león de río, de las aguas). La tradición designa frecuentemente ese monstruo bajo el nombre de “Djinarou”, suerte de cocodrilo que puede tomar muchas formas.

¡¡Ha partido Samba!!

Todos los guerreros de El Kébir acuden alternativamente, plenos de ardor y de confianza, a desatar al perro, pero el fiel animal le muestra los dientes con furia. Nadie puede arrancar la lanza, que permanece enterrada en la arena como un árbol inquebrantable. Nadie puede calzarse la sandalia. ¿Cuál es entonces el guerrero temible que ha vencido al león? Ninguno de ellos puede decir: “He sido yo”.

¡¡Ha partido Samba!!

Samba es el último en aproximarse. El perro le acepta las caricias, se deja desatar por él. Samba arranca la lanza, que nadie había podido arrancar del suelo. Samba se calza la sandalia, que es parecida a la que él tiene en el otro pie. Todos estaban exultantes. Las doncellas le bendecían, El Kébir le dijo: “Tú eres un gran guerrero”.

¡¡Ha partido Samba!!

El Kébir estaba encantado y dijo a Samba: “Mi hija, mis riquezas te pertenecen ahora”. Pero Samba no tenía sino un pensamiento: era el de vengarse de su tío, y respondió: “Dame un ejército”. El Kébir titubea un poco; no le dará ese ejército si Samba no le hace otra tarea.<sup>25</sup> El rey de los Peuls tenía bueyes blancos que nunca nadie ha podido sorprender; quería que Samba los atrapara para que se los diera.<sup>26</sup>

¡¡Ha partido Samba!!

Samba no es un ladrón; ataca a los hombres como atacó a los leones: de frente. Los Maures, que son cobardes, atrapan con trampas unos cuantos miserables bueyes. Pero Samba, el descendiente de Koli Satiguy, se bate cuerpo a cuerpo, a pleno sol, contra sus enemigos. Se sube a un caballo encabritado, al son del tambor de guerra y de los cantos de los griots. Dice al rey de los Peuls: “Te haré la guerra, defiéndete”.

¡¡Ha partido Samba!!

El combate es formidable. Samba está victorioso. Biran Gourour, el rey de los Peuls negros,<sup>27</sup> es su prisionero; sus riquezas, sus tropas están a merced de Samba. Pero el vencedor es tan generoso después de la victoria como lo fue valiente durante la pelea. Y no toma sino la mitad de los bueyes blancos de los Peuls, y le da a Biran sus riquezas, evitando que los moros, que no han luchado, le roben algo.

¡Ha partido Samba!

<sup>25</sup> Esta multiplicación de las pruebas está conforme con la tradición que quiere que el padre de una hija aprecie, antes de casarse, el valor y las cualidades morales de su futuro yerno.

<sup>26</sup> En los relatos de la región del río Senegal, ya sean míticos, legendarios o históricos, es común encontrar la figura del maure como un vecino poco amigable. Las incursiones violentas, o razzias, son un elemento constante en estas narraciones.

<sup>27</sup> Los Peuls son con frecuencia de tez mestiza o de piel más o menos blanca (los de Fouta Djallon, por ejemplo) pero hay Peuls negros en ciertas localidades del Senegal, el Djolof, por ejemplo.

Los pillos maures, que habían aparecido para robar después de la batalla, regresan con las manos vacías y gritan traición. El Kébir, que es insaciable, no está contento de tener solo la mitad de los bueyes blancos, cuando él podría tener la manada entera, y quiere darle muerte, llamándolo “Samba el traidor”. Ordena que su cabeza ruede sobre la arena, su cuerpo serva de comida a los buitres y a las hienas del desierto.

¡Ha partido Samba!

Las hijas de El Kébir no quieren que aquel que las liberó del león perezca, ellas saltan sobre los caballos del campo, que pasean en libertad, y van a decirle: “Nosotros nos quedamos contigo; si abandonas el campo, no volveremos más”. La esperanza de la nación parte con ellas. Si Samba no vuelve, El Kébir no tendrá más descendientes.

¡Ha partido Samba!

El Kébir viéndose abandonado por sus hijas, entra en desespero, lamenta lo que le ha hecho a Samba. “Vuelve, le dice, “vuelve con las niñas del campo, la esperanza del futuro; vuelve sin tardar con esas imprudentes, esas locas, que nos abandonaron todos, sin pena, para seguirte. Vuelve, yo te colmaré de riquezas, tu mandarás mis guerreros”.

¡Ha partido Samba!

Samba que es tan bueno como generoso, vuelve al campo y dice a El Kébir: “Dame un ejército para vengarme de mi tío bárbaro y para reconquistar mi reino. “ El Kébir no resistió más esta vez, hizo batir el tambor de guerra; los guerreros se reunieron, las voces de venganza de Samba han sido escuchadas.

¡Ha partido Samba!

Los guerreros, felices e impacientes por combatir, se presentan al lado del valiente que es invencible y que ya ha dado tantas pruebas de su valor. Sus armas relucen al sol, el grito de las mujeres lo acompañan; y Samba, pleno de dicha por comandar un gran ejército, quiere primero ir a Guellé<sup>28</sup> para agradecer al viejo Tounka las ayudas que le ha dado a su madre, a sus hermanas.

¡Ha partido Samba!

Los guerreros están en marcha, Samba no se siente feliz; piensa en su madre y en sus hermanas. Una anciana mendiga<sup>29</sup> se aproxima a él, le dice que se detenga para que oiga su queja. Samba le responde suavemente diciéndole: “Déjeme! Tengo prisa de volver a ver a mi madre, que estará bien feliz de saber que voy a reconquistar mi reino robado por un tío bárbaro.”

<sup>28</sup> Sin duda una deformación, bajo la pluma de Senghor, de “Caladè”, un pueblo tradicional soninkè, sobre todo porque el Tounka es, en la tradición, un soberano soninkè.

<sup>29</sup> La evocación de la mendiga es un elemento recurrente en la tradición oral, cuya interpretación resulta crucial para el éxito o fracaso de la búsqueda heroica.

## Balada Khassonkée<sup>34</sup> de Dioudi

¡Ha partido Samba!

Pero la anciana le responde: “Samba! Soy tu madre. ¿Por qué no me reconoces? Si estoy tan pobre, si tanto he cambiado, es que el Tounka de Ouandé no ha sido generoso; no ha cumplido la promesa que te hizo; ten miedo de las amenazas de tu tío, él nos perseguirá. Tus hermanas son esclavas y a mí me falta de todo.”

¡Ha partido Samba!

“Gran Dios, ¿es posible? Madre, serás vengada”. Los guerreros pasan el río, la tata<sup>30</sup> de Ouandé ha sido tomada por asalto. Tounka ha muerto.<sup>31</sup> Sus hijos han muerto. Sus hijas han sido convertida en esclavas. La madre de Samba, que ha sido la más pobre, la más infeliz del país, es ahora la soberana de Ouandé.

¡Ha partido Samba!

Los guerreros se acercan a los estados del tío de Samba. Abou Moussa, el usurpador, el hombre de malas intenciones, está en el palacio que le ha robado a su soberano legítimo. Está pleno de orgullo, nadie osa mirarlo de frente. Samba coloca su ejército sin que nadie le haya avisado a Abou Moussa, que ve un perro flaco aparecer.

¡Ha partido Samba!!

“Perro, dime ¿quién eres? ¿Eres una simple bestia o un genio? Apresúrate en desaparecer de mis ojos o sufrirás mi cólera”, dice Abou Moussa. El perro desaparece, y en su lugar aparece Samba,<sup>32</sup> con su rostro coronado. Muestra el talismán de Koli Satiguy y dice a su tío: “Vengo a castigar tus maldades”.

¡Ha partido Samba!

El ejército se aproxima en la noche y ataca la ciudad por sorpresa: el combate es formidable. Los partidarios de Abdou Moussa son numerosos, pero los guerreros de Samba son valientes. Samba es un rayo de guerra; mata a todos los que a su alrededor le resisten, da muerte al tirano, Abdou Moussa.

¡Ha partido Samba!

Samba victorioso se hace reconocer; se le aclama con amor como el gobernante del país. Cada quien dice: “He aquí el grande, he aquí el noble, he aquí el rey verdadero.” Samba va a reinar con bondad. Samba hará feliz a su pueblo. Samba llenará a sus griots de grandes riquezas para que canten, todos los días y ante todos los guerreros, las gestas de Samba, para que guarden, siempre, la memoria de sus proesas.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Muralla que rodea los pueblos fortificados. Gran unidad de habitación fortificada perteneciente a un soberano, fortificado.

<sup>31</sup> Esta derrota infligida a los Tounka ha permanecido legendaria entre los Hal Poular, de ahí proviene la expresión: “Ngal Tounka y Thiaabou” (Como la paliza de los Tounka en Thiaaou).

<sup>32</sup> Traducción literal de una expresión poular que significa “dejando el espacio para Samba”.

<sup>33</sup> Este último párrafo recuerda el fin de un cuento con moralejas más que una epopeya.

Doncellas, cuyos ojos pueden hacer latir tan bien el corazón de los hombres más fríos, ustedes que pueden, con solo una mirada, generar más males que el fusil cargado hasta la boca y más placer que la visión del río después de una larga marcha en el desierto, escuchen<sup>35</sup> la historia de Dioudi<sup>36</sup>, que murió de amor.

Guerreros que hacen temblar al enemigo, que se precipitan sobre él con la impetuosidad del río después del primer huracán, ustedes que con valor defienden a las doncellas de la esclavitud y de las brutalidades de los invasores, escuchen la historia de Segá<sup>37</sup>, que murió de amor.

Bakary era un gran rey, que mandaba en todo el Bokou-nou<sup>38</sup>. Su nombre era venerado por los habitantes de cien pueblos y atemorizaba a sus enemigos porque tenía un gran número de valientes guerreros cuya bravura era irresistible.

La tata<sup>39</sup> de Bakary era una gran fortaleza en la cual había gran número de esclavos, armas, tejidos, víveres y oro en cantidad. Porque Bakay era el jefe más poderoso del país.

Bakary poseía todas las riquezas, pero lo más preciado que tenía era su hija, la bella Dioudi.

¡Guerrero! Tú que nunca temblaste ante la lanza de tu enemigo, temblarías ante los ojos de Dioudi. Hubieras seguido su mirada temblando. Hubieras sido el más feliz de los hombres si ella te hubiese sonreído. Hubieras querido morir si ella te desdeñara.

Es que ella era bella, Dioudi. Todas las doncellas de su ciudad eran bellas, pero, cuando Dioudi aparecía, nadie las veía ya. No se mira más a las estrellas cuando aparece el sol.

Todos los hombres del país, e incluso los de muy lejos, estaban embelesados con Dioudi. Todos querían su amor. Pero Dioudi es exigente; no amaría sino lo más bello, lo más valiente, los más amoroso.

Vamos, ¡jóvenes guerreros! ¿quién de ustedes será amado por Dioudi?

Dioudi es bella como el sol del levante. Dioudi es ágil como la gacela, Dioudi hace perder la memoria y hace temblar al hombre más resuelto.

Cuando Dioudi habla, todos los jóvenes se callan y no saben ya hablar. Vamos, jóvenes guerreros ¿quién de ustedes será amado por Dioudi?

Es a Séga a quien Dioudi ama; ella que hace temblar de emoción a todos los jóvenes, ella se emociona cuando lo en-

<sup>34</sup> Khassonké (o soninké): etnia mandinga del reino de Khasso, situado al este de Senegal y al oeste de Mali.

<sup>35</sup> Las intervenciones del griot, aunque frecuentes en una cultura oral, interrumpen el flujo narrativo. Sin embargo, su rol pedagógico, que legitima los numerosos proverbios del texto, justifica su presencia. Influenciado por esta tradición, Senghor asocia con frecuencia la belleza a la mujer khassonké, como en (Teddungal”, en *Etiópicas*), donde la compara con una libélula.

<sup>36</sup> La mujer en Khassonké.

<sup>37</sup> El hombre en Khassonké.

<sup>38</sup> Nombre de una región atravesada por un curso de agua del mismo nombre.

<sup>39</sup> Muralla que rodea las ciudades fortificadas. Gran unidad de habitaciones fortificadas perteneciente a un gobernador, fortaleza. N.T.



cuentra. Y Séga, que es el más bello, el más valiente, el más amoroso de los guerreros, se une a su paso.

Sin que su voz le diga nada, sus ojos le dicen cosas que hundan a los dos en el éxtasis.

Séga ama a Dioudi, Dioudi ama a Séga. Guerreros, pierdan la esperanza, Dioudi será para Séga. Séga para Dioudi. Durante la vida, durante la muerte.

Dioudi ama a Séga. Séga ama a Dioudi. Ellos nunca han hablado, se han visto una vez y ellos saben todo el amor que tiene uno por el otro.

Nadie los ha visto, nadie sabe que ellos se conocen. Séga pasa largas horas cerca de Dioudi. Dioudi ama a Séga. Séga ama a Dioudi.

El amor sabe reunir a los amantes al mismo tiempo que ciega y hace sordos a aquellos que protegen a las doncellas.

Séga ama a Dioudi, la hija del rey. Pero él es pobre, es de nacimiento oscuro, no puede pretender ser su esposo. ¡Qué importa! Séga y Dioudi no estaban concebidos para que se amasen. Su amor nació sin que lo supieran. Ellos no se conocieron sino cuando el amor era inmenso y los dominaba totalmente.

Los amantes no piensan en el futuro, se amaban y eso es todo. Cuando están juntos, no desean nada; todo el resto del mundo le es indiferente.

Séga ama a Dioudi. Dioudi ama a Séga.

Ellos se ven cada noche. Ellos están felices. Nadie conoce su amor; nadie entraba su pasión; ellos no piensan en el futuro.

Pero, ¡lamentablemente! La dicha tiene solo un día; la desgracia dura toda la vida.

¡Llora Dioudi! Llora Séga! He aquí la desgracia que va a ensañarse contra ustedes. Su amor es tan grande que morirán por él.

La guerra está declarada. El enemigo avanza, quema las ciudades, mata a los hombres, secuestra a las mujeres y las convierten en esclavas, roba las cosechas y los ganados. Los buitres le siguen porque así ellos comen abundantemente por todas partes por donde pasa.

Los Bambaras son crueles. Matan a los guerreros. Convierten a los niños en esclavos. Violan a las mujeres. ¡Ten cuidado, Bakary!

Bakary hace sonar los tambores de guerra.

Acudan, jóvenes guerreros. De todos lados, acudan con fervor, ustedes tienen sus gritos, que los hace invulnerables. Ustedes tienen vuestros fusiles cargados hasta la boca. Tienen pólvora a profusión.

Acudan, ¡jóvenes guerreros! Hay que defender al país. ¡Monten en él guardia!

Los Bambaras violan a las doncellas, pero ustedes, que son más bravos que los Bambaras, ustedes sabrán salvar a sus mujeres, a sus doncellas.

Los Bambaras son ricos, pero ustedes los despojarán de sus ganados, de sus armas, de su oro.

Los guerreros acuden, el primero es Séga. Séga no es conocido. El era dubitativo, suplicante, tembloroso de emoción

frente a Dioudi. Pero, con las armas en la mano, es formidable.

Séga es un simple y oscuro guerrero para el común de la gente; pero es tan fuerte, tan bravo, tan osado que, pronto, él es el jefe. Hace que sus amigos se comprometan en el combate. Él es el más bravo, el más osado. Sus amigos le siguen y le obedecen. Séga es un gran jefe.

Dioudi llora, Dioudi tiembla por los días de Séga, ella se siente desolada y buscar esconder su dolor. Pero Bakary se percató de que Dioudi está triste. “Dios mío, Dioudi, ¿cuáles son tus dolores?” Pero permanece muda. Dioudi no dirá a nadie que ama a Séga.

El tiempo transcurre; la guerra dura, y Dioudi se desespera. Tiembla por la vida de Séga pero otros dolores la van a invadir.

Dioudi, pon tu brazaletes en el tobillo. Dioudi, serás madre pronto.

Dioudi, has tenido un niño que se parecerá a Séga. Cuidado, Dioudi! tu padre, el rey Bakary, está furioso. Bakary quiere saber quién es el temerario que osó aprovecharte.

Morirá, ¡ese temerario! La hija del rey no puede ser amada sino por un rey. Aquel que la sedujo debe morir.

- Dioudi, dime, te lo ordeno, ¿quién es el encantador de tu corazón? Te juro que él morirá.

“Sabré buscar por todas partes. Él ha deshonrado a mi hija, morirá.

“Dioudi, dime su nombre, dime quién es ese hombre.”

-Padre mío, aquel que amo es bello como el sol. Bravo como un león. Sagaz como un anciano. Pero yo no te diré su nombre. Él no debe morir; él debe ser tu hijo amado, será tu sucesor.

-Dioudi, me dirás su nombre, sabré forzarte a decírmelo. Quiero que lo maten. Te vamos a encerrar; sufrirás todos los dolores. Te privaré de alimento. Te haré soportar todas las torturas para forzarte a decirme su nombre, pues quiero que muera aquel que ha deshonrado a mi hija.

-“Dioudi, dime el nombre de tu seductor.”

-Padre mío, aquel que amo es bello como el sol. Bravo como un león. Sagaz como un anciano. Pero no te diré su nombre. Él es sagaz como un anciano. Pero yo no te diré su nombre. Él no debe morir; debe ser tu hijo amado, será tu sucesor.

-Dioudi, me dirás su nombre, sabré forzarte a decírmelo. Te haré morir de privaciones y de torturas si no me lo dices.

Pero Dioudi no revelará su nombre de aquel a quien ama.

Séga hace prodigios. Los Bambaras retroceden; y él prosigue con tesón.

Séga es un gran jefe, es él quien comanda a todos. Es más osado que nadie. Es prudente en el consejo. Sorprende siempre al enemigo y no se deja nunca sorprender.

Es Séga quien ha vencido a los Bambaras. Séga es un gran jefe.

Bakary felicita a Séga, es Séga quien ha vencido a los Bambaras. Bakary está dichoso, abraza a Séga. “Dime, bravo guerrero, ¿qué quieres por recompensa? Eres un gran jefe. Eres mi igual. Dime lo que desees: te juro que te lo daré.”



-Gran Rey, quiero algo que no veo aquí. Gran Rey, estoy presto a retornar al combate aunque tuviese que matar a otros enemigos, correr de nuevo peligro, obtener aún más victorias para tu grandeza.

-“Gran Rey, si tú quiere hacerme feliz, dame a Dioudi como esposa.

-Dioudi a quien amo y quien es la más bella, la más dulce, la más amorosa de las doncellas. Gran Rey, amo a Dioudi”.

-Lo lamento, lo lamento. Dioudi está muerta. Murió de amor sin querer revelar el nombre de aquel que ella amaba; de aquel que es bello como el sol, bravo como el león, sagaz como un anciano.

“Sega! Dioudi está muerta, murió de amor mientras tú

combatías a los Bambaras, mientras te cubrías de gloria, mientras obtenías la victoria. Dioudi murió de amor.”

Séga se desespera. Segá se desmaya como una mujer, cuando se entera de la funesta noticia. Séga no quiere ya nada, no pide ya nada, no piensa sino en Dioudi. Lanza sus armas, su botín, permanece sordo a todas las felicitaciones: no escucha los gritos de alegría. Corre hacia la tumba de su amada, y muere de dolor llamando a Dioudi, su amada Dioudi, que murió de amor.

Guerreros que hacen temblar al enemigo, que se precipitan sobre él con la impetuosidad del río después del primer huracán, ustedes que con valor defienden a las doncellas de la esclavitud y de las brutalidades de los invasores, escuchen la historia de Segá<sup>40</sup>, que murió de amor.

---

<sup>40</sup> El hombre en Khassonké.

# La tradición viva

Amadou Hampâté Bâ

Versión española de Celso Medina

Ilustración creada con inteligencia artificial



**La escritura es una cosa y el saber otra.**

**La escritura es la fotografía del saber, pero no es el  
saber mismo.**

**El saber es una luz que reside en el hombre. Es la herencia  
de todo lo que los antepasados pudieron conocer y nos transmi-  
tieron en germen,  
como el baobab está contenido en potencia en su semilla.»**

**Tierno Bokar<sup>1</sup>**

Quién dice tradición en historia africana dice tradición oral, y ningún intento de penetrar en la historia y en el alma de los pueblos africanos puede ser válido si no se basa en esta herencia de conocimientos de todos los órdenes, transmitida pacientemente de boca en boca y de maestro a discípulo a través de las edades. Este legado aún no se ha perdido y reposa en la memoria de la última generación de los grandes herederos, de los que se puede decir que son la memoria viva de África.

Durante mucho tiempo se ha pensado, en las naciones modernas donde lo escrito prima sobre lo hablado, donde el libro es el principal vehículo del patrimonio cultural, que los pueblos sin escritura eran pueblos sin cultura. Esta opinión totalmente arbitraria ha comenzado, afortunadamente, a desmoronarse desde las dos últimas guerras, gracias a los

<sup>1</sup> Tierno BOKAR SALIF, murió en 1940, pasó toda su vida en Bandiagara (Mali). Gran maestro de la orden musulmán Tidjany, fue también tradicionalista en materias africanas. Cfr. HAMPATÈ BA y M. CARDAIRE, 1957.

trabajos notables de algunos grandes etnólogos de todas las naciones. Hoy, gracias a la acción innovadora y valiente de la Unesco, el velo se alza aún más sobre los tesoros de conocimiento transmitidos por la tradición oral y que pertenecen al patrimonio cultural de toda la humanidad.

Todo el problema, para algunos investigadores, es saber si se puede otorgar la misma confianza a lo oral que a lo escrito para testimoniar las cosas del pasado. En nuestra opinión, el problema está mal planteado. El testimonio, cualquiera que sea, escrito u oral, no es finalmente sino un testimonio humano y vale lo que vale el hombre.

¿No es la oralidad la madre de la escritura, tanto a través de los siglos como en el propio individuo? Los primeros archivos o bibliotecas del mundo fueron los cerebros de los hombres. Por otra parte, antes de poner sobre el papel los pensamientos que concibe, el escritor o el científico se entrega a un diálogo secreto consigo mismo. Antes de redactar un relato, el hombre rememora los hechos tal como se le han comunicado o, si los ha vivido, tal como se los cuenta a sí mismo.

Nada prueba a priori que el escrito refleje más fielmente una realidad que el testimonio oral transmitido de generación en generación. Las crónicas de las guerras modernas están ahí para mostrar que, como se dice, cada partido o nación «ve a través de su ventana», a través del prisma de sus pasiones, de su mentalidad propia o de sus intereses, o el deseo de justificar su punto de vista. Por otra parte, los documentos escritos no siempre han estado exentos de las falsificaciones o de alteraciones, voluntarias o involuntarias, debidas a los copistas sucesivos, fenómeno que dio nacimiento, entre otras cosas, a controversias relativas a las «Sagradas Escrituras».

Por tanto, lo que está en tela de juicio detrás del testimonio mismo es el valor mismo del hombre que testimonia, el valor de la cadena de transmisión a la que se relaciona, la fidelidad de la memoria individual y colectiva y el precio de la verdad en una sociedad dada. En una palabra, el vínculo del hombre con la Palabra.

Ahora bien, en las sociedades orales no sólo está más desarrollada la función de la memoria, sino que este vínculo entre el hombre y la Palabra es el más fuerte. Donde no existe la escritura, el hombre está vinculado a su palabra. Está comprometido por ella. Es su palabra y su palabra testimonia lo que es. La cohesión misma de la sociedad se basa en el valor y el respeto de la palabra. Por el contrario, a medida que la invasión de lo escrito se desarrolla, se va que poco a poco sustituyendo la palabra, y esta se convierte en la única prueba y el único recurso, y la firma se convierte en el único compromiso reconocido, mientras que el vínculo sagrado profundo que unía al hombre con la palabra se deshace progresivamente en favor de los títulos universitarios convencionales.

Además de un valor moral fundamental, la palabra reviste, en las tradiciones africanas - al menos las que conozco y que conciernen a toda la zona de sabana al sur del Sáhara - un carácter sagrado vinculado a su origen divino y a las fuerzas ocultas depositadas en ella. Agente mágico por excelencia y gran vector de las «fuerzas etéricas», se la manejaba con prudencia.

Numerosos factores, religiosos, mágicos o sociales, contribuían, pues, a preservar la fidelidad de la transmisión oral.

Nos ha parecido necesario presentar a continuación un breve estudio para situar mejor la tradición oral africana en su contexto y para iluminarla, en cierto modo, desde el interior.

Si se preguntara a un verdadero tradicionalista africano «¿Qué es la tradición oral?», sin duda la se sonrojaría mucho. Quizás responda, después de un largo silencio: «Es el conocimiento total» y no diría más.

¿Qué recubre entonces el término tradición oral? ¿Qué realidades vehiculiza, qué conocimientos transmite, qué ciencias enseña y cuáles son sus transmisores?

Contrariamente a lo que algunos podrían pensar, la tradición oral africana no se limita, en efecto, a cuentos y leyendas o incluso a relatos míticos o históricos, y los «griots» están lejos de ser los únicos conservadores y voceros cualificados.

La tradición oral es la gran escuela de la vida, que abarca y concierne a todos los aspectos. Puede parecer caos a quien no lo penetra y confundir al espíritu cartesiano acostumbrado a separarlo todo en categorías bien definidas. En efecto, en ella no están disociados lo espiritual y lo material. Pasando de lo esotérico a lo exotérico, la tradición oral sabe ponerse al alcance de los hombres, hablarles según su entendimiento y desarrollarse en función de sus aptitudes. Es a la vez religión, conocimiento, ciencia de la naturaleza, iniciación de oficio, historia, entretenimiento y recreación, cualquier aspecto del detalle siempre puede permitir el acceso a la Unidad primordial.

Fundada en la iniciación y la experiencia, compromete al hombre en su totalidad y, como tal, se puede decir que ha contribuido a crear un tipo particular de hombre, a esculpir el alma africana.

Vinculada al comportamiento cotidiano del hombre y de la comunidad, la «cultura» africana no es, pues, una materia abstracta que se pueda aislar de la vida. Implica una visión particular del mundo, o más bien una presencia particular al mundo, concebida como un Todo donde todo está conectado e interactuando.

La tradición oral se fundamenta en una cierta concepción del hombre, de su lugar y de su papel en el seno del universo. Para situarla mejor en su contexto global, nos parece entonces que antes de estudiarla en sus diversos aspectos, debemos remontarnos al misterio mismo de la creación del hombre y de la instauración primordial de la Palabra, tal como que lo enseña y de la cual emana.

### Origen divino de la palabra

No pudiendo hablar válidamente de las tradiciones que no he vivido ni estudiado personalmente -en particular las relativas a los países de la selva- tomaré mis ejemplos básicos de las tradiciones de la Sabana al sur del Sahara (lo que antiguamente se llamaba los Bafour y que constituían las zonas de sabana del antiguo África occidental francesa).

La tradición Bambara de Komo<sup>2</sup> enseña que la Palabra, Kuma, es una fuerza fundamental y que emana del mismo Ser Supremo, Maa Ngala, creador de todas las cosas. Ella es

<sup>2</sup> Una de las grandes escuela de iniciación del Mandè (Mali).



el instrumento de la creación: “¡Lo que dice Maa Ngala, es!” proclama el cantor del dios Komo.

El mito de la creación del universo y del hombre, enseñado por el Maestro iniciador del Komo (tradicionalmente un herrero) a los jóvenes circuncisos, nos revela que Maa Ngala, al sentir la necesidad de un interlocutor, crea al Primer hombre: Maa.

En el pasado, el Génesis se enseñaba durante el retiro de sesenta y tres días impuesto a los circuncidados en su vigésimo primer año.

En el pasado, el Génesis se enseñaba durante el retiro de sesenta y tres días impuesto a los circuncidados en su vigésimo primer año, y luego se tardaba veintiún años en estudiarlo en profundidad.

Al borde del bosque sagrado, hogar de los Komo, el primer circuncidado entonaba las siguientes palabras:

“¡Maa Ngala! ¡Maa Ngala!

¿Quién es Maa Ngala?

¿Dónde está Maa Ngala? »

El cantor de Komo respondía:

“Maa Ngala es la Fuerza infinita

Nadie puede localizarlo en el tiempo ni en el espacio.

Él es Dombali (incognoscible)

Dambali (increado-infinito) »

Luego, después de la iniciación, comenzaría historia del génesis primordial:

“No había nada, excepto un Ser.

Este Ser era un Vacío viviente,

potencialmente incubando existencias contingentes.

El Tiempo infinito era la morada de este Ser -Uno.

El Ser-Uno se dio a sí mismo el nombre de Maa Ngala.

Entonces creó “Fan”,

Un huevo maravilloso con nueve divisiones,

e introdujo los nueve estados fundamentales

de la existencia

“Cuando este Huevo primordial llegó a eclosionar, dio a luz a veinte seres fabulosos que constituyeron la totalidad del universo, la totalidad de las fuerzas existentes del conocimiento posible.

“ Pero desafortunadamente ! ninguna de estas primeras veinte criaturas demostró ser apta para convertirse en el *interlocutor* (Kuma-nyon) que Maa Ngala había deseado para sí mismo.

“Así que tomó una partícula de cada una de las veinte criaturas existentes, las mezcló y luego, soplando en esta mezcla una chispa de su propio aliento ígneo,

creó un nuevo Ser, el Hombre, a quien le dio parte de su propio nombre: Maa . De modo que este nuevo ser contenía, en virtud de su nombre y de la chispa divina introducida en él, algo del propio Maa Ngala. »

Síntesis de todo lo que existe, receptáculo por excelencia de la Fuerza Suprema al mismo tiempo que confluye de todas las fuerzas existentes, Maa, el Hombre, recibió en herencia una porción del poder creador divino, el don del Espíritu y la Palabra.

Maa Ngala enseñó a Maa, su interlocutor, las leyes según las cuales todos los elementos del cosmos fueron formados y siguen existiendo. Él lo nombró guardián de su Universo y le encargó velar por el mantenimiento de la Armonía universal. Por eso es muy duro ser Maa.

Iniciado por su creador, Maa transmitió más tarde a su descendencia la suma total de sus conocimientos, y fue el comienzo de la gran cadena de transmisión oral iniciática cuya orden del Komo (como los de Malí, Nama, Koré, etc.) quiere ser uno de los continuadores.

Cuando Maa Ngala creó a su interlocutor Maa, le habló y, al mismo tiempo, le dotó de la facultad de responder. Se entabló un diálogo entre Maa Ngala, creador de todas las cosas, y Maa, simbiosis de todas las cosas.

Al descender de Maa Ngala hacia el hombre, las palabras eran divinas porque aún no habían entrado en contacto con la materialidad. Después de su contacto con la corporeidad, perdieron un poco de su divinidad, pero se cargaron de la sacralidad. Así sacralizada por la Palabra divina, la corporeidad emitió a su vez vibraciones sagradas que establecieron la relación con Maa Ngala.

La tradición africana concibe la palabra como un don de Dios. Es a la vez divina en el sentido descendente y sagrada en el sentido ascendente.

### **La palabra en el hombre en tanto que poder creador**

Maa Ngala enseña y deposita en Maa las tres potencialidades del poder, del querer y del saber, contenidas en los veinte elementos de los que fue compuesto. Pero todas estas fuerzas, de las que es heredero, reposan en él como fuerzas mudas. Están en un estado estático antes de que la palabra las ponga en movimiento. Gracias a la vivificación de la palabra divina, estas fuerzas comienzan a vibrar. En una primera etapa se convierten en pensamiento, en una segunda, en sonido y, en una tercera, en palabra. La palabra es entonces es la materialización o la exteriorización de las vibraciones de las fuerzas.

Sin embargo, hay que señalar que, a este nivel, los términos «palabra» o «escucha» abarcan realidades mucho más amplias que las que normalmente les atribuimos. En efecto, se dice: «La palabra de Maa Ngala se ve, se oye, se siente, se prueba, se toca. » Es una percepción total, un conocimiento donde todo el ser está comprometido.

Del mismo modo, al ser la palabra la exteriorización de las vibraciones de las fuerzas, toda manifestación de una fuerza, en cualquier forma, será considerada su palabra. Por eso todo habla en el universo, todo es palabra manifestada en el cuer-



po y en la forma.

En fulfulde<sup>3</sup>, la palabra «palabra» (Haala) proviene de la raíz verbal hal, cuya idea es «dar fuerza» y, por extensión, «materializar». La tradición enseña que Guéno, el Ser Supremo, le dio fuerza a Kiikala, el primer hombre, al hablarle. «Luego de haber hablado con Dios fue cuando se dio fuerza a Kiikala», dicen los Silatigi (o Maestros iniciados peul).

Si la palabra es fuerza, es porque ella crea un lugar de vaivén (yaawarta en peul), generador de movimiento y de ritmo, por lo tanto de vida y de acción. Ese vaivén es simbolizado por los pies del tejedor que sube y desciende, como los veremos luego en ocasión de los oficios tradicionales. (El simbolismo del oficio de tejer es en efecto fundado sobre la palabra creadora de acción).

A imagen de la palabra de Maa Ngala, de la que es eco, la palabra humana pone en movimiento las fuerzas latentes, las impulsa y las suscita, como cuando un hombre se levanta o se responde a la llamada de su nombre.

La palabra puede crear paz, pero también puede destruir. Es como el fuego. Una palabra equivocada puede desencadenar una guerra, como un tizòn puede provocar un gran incendio. El adagio maliense declara: ¿Qué es lo que pone una cosa en estado (es decir, lo arregla, lo dispone favorablemente)? Es la palabra. ¿Qué es lo que deteriora una cosa? Es la palabra. ¿Qué mantiene una cosa en su estado? Es la palabra. »

Por lo tanto, la tradición le da a Kuma, la Palabra, no solo un poder creativo, sino una doble función de conservación y destrucción. Por eso es, por excelencia, el gran agente activo de la magia africana.

### La palabra, agente activo de la magia

Hay que tener en mente que, en general, todas las tradiciones africanas postulan una visión religiosa del mundo. El universo visible es concebido y percibido como el signo, la concreción o la corteza de un universo invisible y vivo constituido por fuerzas en perpetuo movimiento. En el seno de esta vasta unidad cósmica, todo está unido, todo es solidario, y el comportamiento del hombre tanto hacia sí mismo como hacia el mundo que lo rodea (mundo mineral, vegetal, animal, y sociedad humana) será objeto de una reglamentación ritual muy precisa - que puede variar en su forma según las etnias o las regiones.

La violación de las leyes sagradas supone una perturbación del equilibrio de fuerzas, lo que daría lugar a diversos trastornos. Por eso, la acción mágica, es decir, la manipulación de las fuerzas, tiende en general a restaurar el equilibrio perturbado, a restablecer la armonía de la que el Hombre, como hemos visto anteriormente, fue nombrado guardián por su Creador.

La palabra «magia» se usa siempre de forma equivocada en Europa, mientras que en África se refiere únicamente al manejo de las fuerzas, algo neutro en sí mismo y que puede resultar útil o perjudicial según la dirección que se le dé. Dice: «Ni la magia ni la fortuna son malas en sí mismas. Es su uso lo que las hace buenas o malas. »

La buena magia, la de los iniciados y de los «maestros conocedores», tiende a purificar hombres, bestias y objetos para poner en orden las fuerzas. Aquí es donde la fuerza de la palabra es decisiva.

En efecto, así como la palabra divina de Maa Ngala vino a animar las fuerzas cósmicas que descansaban, estáticas, en Maa, así la palabra del hombre viene a animar, poner en movimiento y suscitar las fuerzas que permanecen estáticas en las cosas. Pero para que la palabra produzca su pleno efecto, es necesario que sea cantada rítmicamente, porque el movimiento tienen necesidad de ritmo, fundado en los secretos de los nombres. La palabra tiene que reproducir el vaivén que es la esencia del ritmo.

En los cantos rituales y las fórmulas encantatorias, la palabra es entonces la materialización de la cadencia. Y si se la considera capaz de actuar sobre los espíritus, es porque su armonía crea movimientos, movimientos que engendran fuerzas, fuerzas que actúan sobre los espíritus que son ellos mismos los poderes de la acción.

Sacando de lo sagrado su poder creativo y operativo, la palabra, según la tradición africana, está directamente relacionada, bien con el mantenimiento, bien con la ruptura de la armonía, en el hombre y en el mundo que lo rodea.

Por ello, la mayoría de las sociedades orales tradicionales consideran la mentira como una verdadera lepra moral. En el África tradicional, quien falta a su palabra mata a su persona civil, religiosa y oculta. Se separa de sí mismo y de la sociedad. Su muerte es preferible a su supervivencia, tanto para él como para los suyos.

El cantor del Komo Dibi, de Koulikoro, en Malí, cantó en uno de sus poemas rituales:

La palabra es divinamente exacta, conviene ser exacta con ella». «La lengua que falsea la palabra vicia la sangre de quién miente.

La sangre simboliza aquí la fuerza vital interior, cuya armonía es perturbada por la mentira. «El que estropea su palabra se estropea a sí mismo», dice el adagio. Cuando se piensa una cosa y se dice otra, se corta de sí mismo. Se rompe la unidad sagrada, reflejo de la unidad cósmica, creando así la desarmonía en sí misma y en torno a sí misma.

Por tanto, se comprenderá mejor en qué contexto mágico-religioso y social se sitúa el respeto de la palabra en las sociedades de tradición oral, y especialmente cuando se trata de transmitir las palabras heredadas de los antepasados o de los ancianos. Lo que más valora el África tradicional es todo lo que ha heredado de sus ancestros. Las expresiones: «Lo he sacado de mi Maestro», «Lo he sacado de mi padre», «Lo he chupado de la ubre de mi madre», expresan su apego religioso al patrimonio transmitido.

### Los tradicionalistas

Los grandes depositarios de esta herencia oral son los llamados «tradicionalistas». Memoria viva de África, son los mejores testigos ¿Quiénes son estos maestros?

En bambara, se les llama Doma, o Soma, los «Conocedores», o Donikéba «hacedores de conocimiento». En peul,

<sup>3</sup> Idioma llamado también llamado peul, fulani, pulaar. N.T.

según las regiones, se les llama Silatigi, Gando o Tchiorinké, palabras con el mismo sentido de «conocedor».

Pueden ser Maestros iniciados (e iniciadores) de una rama tradicional particular (iniciaciones del herrero, tejedor, cazador, pescador, etc.) o poseer el conocimiento total de la tradición en todos sus aspectos. Existen así Doma que conocen la ciencia de los herreros, de los pastores, de los tejedores, así como también las grandes escuelas iniciáticas de la sabana, como, por ejemplo, en Mali, el Komo, el Koré, el Nama, le Dô, el Diarrawara, le Nya, el Nyaworolé, etc.

Pero no nos equivoquemos: la tradición africana no corta la vida en rodajas y el Conocedor rara vez es un «especialista». Muy a menudo es un «generalista». El mismo anciano, por ejemplo, tendrá conocimientos tanto en ciencia de las plantas (conocimiento de las propiedades buenas o malas de cada planta) como en «ciencia de las tierras» (propiedades agrícolas o medicinales de los diferentes tipos de tierra), en «ciencia de las aguas», en astronomía, cosmogonía, psicología, etc. Se trata de una ciencia de la vida cuyos conocimientos pueden dar siempre lugar a usos prácticos. Y cuando hablamos de ciencias «iniciáticas» u «ocultas», términos que pueden confundir al lector racionalista, se trata siempre, para el África tradicional, de una ciencia eminentemente práctica consistente en saber entrar en relación adecuada con las fuerzas que subyacen y tienden al mundo visible, que pueden ponerse al servicio de la vida.

Conservador de los secretos del Génesis cósmico y de las ciencias de la vida, el tradicionalista, dotado en general de una memoria prodigiosa, es también el archivero de los acontecimientos pasados transmitidos por la tradición, o de los acontecimientos contemporáneos.

Una historia que se pretenda esencialmente africana deberá pues necesariamente apoyarse en el testimonio insustituible de los africanos cualificados. «No se peina a una persona en su ausencia», dice el adagio.

Los grandes Doma, aquellos cuyo conocimiento es total, son conocidos y venerados, y desde lejos se recurre a su saber y a su sabiduría.

*Ardo Dembo*, que me introdujo en el mundo peul, era un *Doma* peul (un Silatigi). Falleció.

Por el contrario, Ali Essa, otro Silatigi peul, sigue vivo.

*Danfo Siné*, que frecuentaba la casa de mi padre cuando era niño, era un *Doma* casi universal. No solo era un gran Maestro iniciado del Komo, sino que poseía todos los demás conocimientos (históricos, iniciáticos o relacionados con las ciencias de la naturaleza) de su tiempo. Todo el mundo lo conocía en los países que se extienden entre Sikasso y Bamako, es decir, entre los antiguos reinos de Kéné Dougou y de Bélédougou.

*Latif*, su hijo menor, que había seguido las mismas iniciaciones que él, era también un gran *Doma*. Además, tenía la ventaja de ser letrado en árabe y de haber hecho el servicio militar (en las fuerzas francesas) en el Chad, lo que le permitió reunir en la sabana chadiana una multitud de conocimientos que resultaron ser análogos a los enseñados en Malí.

*Iwa*, perteneciente a la casta de los griots, es uno de los más grandes tradicionalistas de Mandé que viven actualmente en Malí, al igual que *Banzoumana*, el gran músico ciego.

Precisemos desde ahora que un griot no es necesariamente un tradicionalista «conocedor», pero que puede serlo si sus aptitudes se prestan. No podrá no obstante tener acceso a la iniciación del Komo de donde están excluidos los griots<sup>4</sup>.

De manera general, los tradicionalistas fueron apartados, si no perseguidos, por la potencia colonial que se esforzaba, por supuesto, por desarraigar las tradiciones locales con el fin de sembrar sus propias ideas porque, según se dice, «no se siembra ni en un campo plantado ni en un barbecho». Por eso la iniciación se refugió con mayor frecuencia en el monte y abandonó las grandes ciudades, llamadas *Tubabudugu*<sup>5</sup> «ciudades de blancos» (entiéndase colonizadores).

Sin embargo, en los diferentes países de la sabana africana que constituyen el antiguo Bafour - y sin duda también en otros lugares - existen todavía «Conocedores» que siguen transmitiendo el tesoro sagrado a quienes acepten aprender y escuchar y se muestran dignos de recibir su enseñanza por su paciencia y discreción, reglas básicas exigidas por los dioses...

En el plazo de diez o quince años, todos los últimos grandes *Doma*, todos los últimos ancianos herederos de las diversas ramas de la Tradición, probablemente habrán desaparecido. Si no nos apresuramos a recoger sus testimonios y su enseñanza, es todo el patrimonio cultural y espiritual de un pueblo que caerá con ellos en el olvido, abandonando a sí misma una juventud sin raíces.

### Autenticidad de la transmisión

Más que cualquier otro hombre, los tradicionalistas-doma, grandes o pequeños, están obligados a respetar la verdad. La mentira, para ellos, no es solo una tara moral, sino una prohibición ritual cuya violación les impediría cumplir su función.

Un mentiroso no puede ser un iniciador, ni un «Maestro del cuchillo», y menos aún un *doma*. Por otra parte, si resultara por extraordinario que un tradicionalista *doma* llegase a mentir, nadie se referiría a él en ningún ámbito y su función desaparecería al mismo tiempo.

En general, la tradición africana aborrece la mentira. Se dice: «Ten cuidado de no separarte de ti mismo. Más vale que el mundo esté apartado de ti que tú de ti mismo.» Pero la prohibición ritual de la mentira afecta más particularmente a todos los «oficiantes» (o sacerdotes, o maestros del cuchillo...<sup>6</sup>) en todos los grados, comenzando por el padre de familia que es el sacerdote u oficiante de su familia, pasando por el herrero, el tejedor o artesano tradicional - el ejercicio del oficio es una actividad sagrada, como veremos más adelante. La prohibición afecta a todos aquellos que, teniendo que ejercer una responsabilidad mágico religiosa y realizar actos rituales, son en cierto modo los intermediarios entre el común de los mortales y las fuerzas tutelares con, en la cima, el oficiante sagrado del país (por ejemplo, el Higon, entre los

<sup>4</sup> Sobre los griots, ver luego.

<sup>5</sup> Pronunciar Toubabou-dougou

<sup>6</sup> Todas las ceremonias rituales no comportan necesariamente el sacrificio de un animal. El «sacrificio» puede consistir en una ofrenda, de mijo, de leche u otro producto natural.

Dogon) y, eventualmente, el rey.

La prohibición de la mentira se basa en el hecho de que si un oficiante mintiera, viciaría los actos rituales. Ya no cumpliría todos los requisitos rituales necesarios para realizar el acto consagrado, siendo la condición esencial ser uno mismo en armonía antes de manipular las fuerzas de la vida. Recordemos, en efecto, que todos los sistemas africanos de magia religiosa tienden a preservar o restablecer el equilibrio de fuerzas, del que depende la armonía del mundo circundante, material y espiritual.

Los *doma* están, más que ningún otro, obligados a esta obligación porque, como Maestros Iniciados, son los *grandes poseedores de la Palabra*, principal agente activo de la vida humana y de los espíritus. Son herederos de las palabras sagradas y encantadas transmitidas por la cadena de los ancestros, y que se remontan a las primeras vibraciones sagradas emitidas por Maa, el primer hombre.

Si el tradicionalista *doma* es dueño de la Palabra, los otros hombres son los depositarios de la conversación...

Citaré el caso de un Maestro del cuchillo Dogon, del país de Pignari (círculo de Bandiagara) que conocí en mi juventud y que un día fue obligado a mentir para salvar la vida de una mujer perseguida que había escondido en su casa. Después de este acontecimiento, se retiró espontáneamente de su cargo, estimando que ya no reunía las condiciones rituales para asumirlo válidamente.

Cuando se trata de las cosas religiosas y sagradas, los grandes maestros tradicionales no temen la opinión desfavorable de las masas y, si llegan a equivocarse, reconocerán públicamente su error, sin excusas calculadas ni falsas evasivas. Confesar sus posibles faltas es para ellos una obligación, porque es una purificación de la falta.

Si el tradicionalista o conocedor es tan respetado en África es porque se respeta a sí mismo primero. Interiormente en orden, ya que nunca debe mentir, es un hombre «bien regulado», maestro de las fuerzas que lo habitan. A su alrededor las cosas se ordenan y los problemas se calman.

Independientemente de la prohibición de mentir, practica la disciplina de la palabra y no la distribuye desconsideradamente. Porque si la palabra, como hemos visto antes, se considera la exteriorización de la vibración de las fuerzas interiores, por el contrario, la fuerza interior nace de la interiorización de la palabra.

Desde esta perspectiva, se comprenderá mejor la importancia que la educación tradicional africana otorga al autocontrol. Hablar poco es el signo de una buena educación y el signo de la nobleza. El joven aprenderá muy pronto a dominar la expresión de sus emociones o de su sufrimiento, a contener las fuerzas que hay en él, a imagen del Maa primordial que contenía en sí mismo, sumisas y ordenadas, las fuerzas del cosmos.

Del Conocedor respetado o del hombre dueño de sí mismo se dirá: «Es un Maa» (o un Neddo, en peul), es decir, un hombre completo.

No hay que confundir a los tradicionalistas-*doma*, que saben enseñar divirtiéndose y poniéndose al alcance de su audiencia, con los trovadores, narradores y animadores pú-

blicos que son en general de la casta de los *Diéli* (griots) o de los Woloso («cautivos de cabaña»)<sup>7</sup>. La disciplina de la verdad no existe para estos últimos y la tradición les reconoce el derecho de disfrazarla o embellecerla, aunque sea groseramente, siempre que logren distraer o interesar a su público, como veremos más adelante. «Se dice que el griot puede tener dos lenguas.»

Por el contrario, a ningún africano de formación tradicional se le ocurriría cuestionar la veracidad de las palabras de un tradicionalista-*doma*, especialmente cuando se trata de transmitir conocimientos heredados de la cadena de los antepasados.

Antes de hablar, el *doma* se dirige, por deferencia, a las almas de los ancianos para pedirles que vengan a asistirlo para que la lengua no le hiera o que se produzca un fallo de memoria que le haga omitir algo.

*Danfo Siné*, el gran *doma* bambara que conocí en mi infancia en Bougouni y que era Cantor de Komo, decía, antes de comenzar un relato o una enseñanza:

¡Oh Alma de mi Maestro Tiemablen Samaké!

O Ames de los viejos herreros y tejedores,

¡Los primeros antepasados del Este!

O Jigi, gran carnero que el primer sople

en el cuerno de llamada del Komo,

llegado en el Jeliba (Níger)!

Vengan todos a escucharme.

Me voy, como tú me lo encomiendas,

a contarle a mi público

cómo fueron las cosas,

de tu pasado en nuestro presente

para que esto se conserve

y fielmente se transmita

a los hombres de mañana

que serán nuestros hijos

y los hijos de nuestros hijos.

¡Sujetad bien (Oh Ancestros) las riendas de mi lengua!

Guíen la salida de mis palabras,

para que sigan y respeten

su orden natural.»

Y luego añadía lo siguiente:

Yo, Danfo Siné, del clan de Samaké (elefante macho),

<sup>7</sup> Los Woloso (literalmente «nacidos en la casa») o «cautivos de choza» eran sirvientes o familias de servidores unidos desde generaciones a una misma familia. La tradición les reconocía una libertad total de gestos o de palabras, así como grandes derechos materiales sobre los bienes de sus maestros.



lo voy a contar como lo aprendí, ante mis dos testigos Makoro y Manifin<sup>8</sup>.

“Ambos conocen la trama,<sup>9</sup> como yo. Me servirán a la vez de supervisores y de seres. »

Si el contador comete un error o tiene un fallo, su testigo lo repite: «¡Hombre! Vaya manera de abrir tu boca. » A lo que respondía: «Perdón, fue mi lengua fogosa la que me traicionó.

Un tradicionalista- doma no herrero de nacimiento pero que conozca las ciencias relativas a la forja, por ejemplo, dirá, antes de hablar de ello: “Esto se lo debo a Fulano de Tal, quien se lo debe a Fulano de Tal, etc. » Rendirá homenaje al antepasado de los herreros poniéndose de pie, en señal de lealtad, en cuclillas con la punta del codo derecho apoyada en el suelo, con el antebrazo levantado.

El *doma* también puede citar a su maestro y decir: «Rindo homenaje a todos los intermediarios hasta *Nunfayri...* »<sup>10</sup> sin tener que dar nombres.

Siempre hay una referencia a la cadena de la que el propio *doma* es solo un eslabón.

En todas las ramas del conocimiento tradicional, la cadena de transmisión tiene una importancia primordial. Si no hay transmisión regular, no hay «magia», sino solamente charla o cuento. Entonces la palabra es inoperante. La palabra transmitida por la cadena debe transmitir, desde la transmisión original, una fuerza que la haga operante y sacramental.

Es esta noción de «respeto de la cadena» o de «respeto de la transmisión» la que hace que, en general, el africano no aculturado tienda a contar un relato en la misma forma en que lo habrá escuchado, ayudado en esto por la memoria prodigiosa de los analfabetos. Si se le contradice, se contentará con responder: «¡Tal como me lo han enseñado ! », citando siempre su fuente.

Aparte del valor moral propio de los tradicionalistas-*doma* y de su vinculación a una «cadena de transmisión», se proporciona una garantía de autenticidad suplementaria mediante el control permanente de sus pares o de los ancianos que los rodean, que velan celosamente por la autenticidad de lo que transmiten y lo recuperan al menor error, como hemos visto con el ejemplo de *Danfó Siné*.

Durante sus salidas rituales a la selva, el cantor del Komo puede añadir sus propias meditaciones o inspiraciones a las palabras tradicionales que ha heredado de la «cadena» y que canta para sus compañeros. Sus palabras, nuevos eslabones, vienen a enriquecer las de sus predecesores, pero advierte: Esta es mi adición, este es mi decir. No soy infalible, puedo equivocarme. Si me equivoco, recuerde que, como tú, vivo de un puñado de mijo, de un sorbo de agua y de una bocanada de aire. ¡El hombre no es infalible!

Los iniciados y los neófitos que lo acompañan aprenden estas nuevas palabras, de tal manera que todos los cantos del Komo son conocidos y conservados en las memorias.

<sup>8</sup> Makoro y Manifin eran sus dos discípulos.

<sup>9</sup> Un relato tradicional posee siempre una trama, o una base inmutable que nunca debe ser modificada, sino a partir de la cual se pueden bordar desarrollos o adornos, según su inspiración o la atención del auditorio.

<sup>10</sup> Ancestros de los herreros.

El grado de evolución del adepto del Komo se mide no por la cantidad de palabras aprendidas, sino por la conformidad de su vida a estas palabras. Si un hombre posee solamente diez o quince palabras del Komo y las vive, entonces él se convierte en un adepto válido del Komo dentro de la asociación. Para ser cantor del Komo, por lo tanto Maestro-iniciado, hay que conocer la totalidad de las palabras heredadas, y vivirlas.

La enseñanza tradicional, sobre todo cuando se trata de conocimientos relacionados con una iniciación, está vinculada a la experiencia e integrada en la vida. Por ello, el investigador, europeo o africano, deseoso de acercarse a los hechos religiosos africanos, se condenará a permanecer en el borde del tema si no acepta vivir la iniciación correspondiente y aceptar sus reglas, lo que presupone, como mínimo, el conocimiento de la lengua. En efecto, hay cosas que no se «explican» sino que se experimentan y se viven.

Recuerdo que en 1928, mientras estaba de servicio en Tougan, un joven etnólogo llegó al país para hacer una investigación sobre la gallina sacrificial con motivo de la circuncisión. El comandante francés se dirigió al jefe del cantón indígena pidiendo a este último que hiciera todo lo posible para que el etnólogo obtuviera satisfacción, e insistiendo en «que se le diga todo».

A su vez, el jefe de cantón reunió a los notables. Les expuso los hechos repitiéndoles las palabras del comandante.

El decano de la asamblea, que era el Maestro del cuchillo del lugar, responsable de las ceremonias de la circuncisión y de la correspondiente iniciación, preguntó:

¿Quiere que le digamos todo?

- Sí, respondió el jefe de cantón.

- ¿Pero ha venido a circuncidarse?

- No, ha venido a informarse. »

El decano apartó la cara al jefe.

¿Cómo decirle todo -dijo-, si no quiere ser circuncidado? Sabe bien que no es posible. Tiene que vivir la vida de los circuncidados para que podamos enseñarle todas las lecciones.

- Ya que estamos obligados a dar satisfacción a la fuerza -replicó el jefe de cantón-, depende de ustedes encontrar la manera de sacarnos de este problema.

- ¡Muy bien! -exclamó el anciano. Lo rechazaremos sin que aparezca gracias a la fórmula de “poner en la paja”. »

Este procedimiento de «poner en la paja», que consiste en proporcionar a alguien una invención improvisada cuando no se le puede decir la verdad, fue inventado en el momento en que la autoridad colonial envió a sus agentes o representantes para hacer investigaciones etnológicas sin aceptar vivir las condiciones requeridas. Muchos etnólogos fueron más tarde víctimas inconscientes... Sin llegar tan lejos, muchos de ellos se imaginaron haber comprendido todo de una cosa, cuando no la habían vivido, no podían conocerla realmente.

Aparte de la enseñanza esotérica impartida en las grandes escuelas iniciáticas - como el Komo o las citadas anterior-



mente - la enseñanza tradicional comienza, de hecho, en cada familia donde el padre, la madre o los ancianos son a la vez maestros y educadores y constituyen la primera célula de tradicionalistas. Son ellos quienes imparten las primeras lecciones de la vida, no sólo mediante la experiencia, sino mediante cuentos, fábulas, leyendas, máximas, adagio, etc. Los proverbios son las misivas legadas por los antepasados a la posteridad. Los hay infinitos.

Algunos juegos infantiles han sido elaborados por iniciados con el fin de transmitir, a través de las edades, ciertos conocimientos esotéricos «cifrados». Por ejemplo, el juego del *Banangolo*, en Malí, basado en un sistema numérico relacionado con los 266 *siqiba*, o signos, que corresponden a los atributos de Dios.

Además, la enseñanza no es sistemática, sino vinculada a las circunstancias de la vida. Esta forma de proceder puede parecer caótica, pero de hecho es práctica y muy viva. La lección dada con ocasión de un acontecimiento o de una experiencia se graba profundamente en la memoria del niño.

Durante un paseo por el monte, el encuentro de un hormiguero dará al viejo maestro la ocasión de dispensar conocimientos variados, en función de la naturaleza de su auditorio. O hablará del animal mismo, de las leyes que rigen su vida y de la «clase de ser» a la que pertenece, o dará una lección de moral a los niños mostrándoles cómo la vida de la colectividad se basa en la solidaridad y el olvido de sí mismo, O, si siente que su audiencia puede acceder a ellos, obtendrá un mayor conocimiento. Así, cada incidente de la vida, cada pequeño acontecimiento puede dar siempre la ocasión de múltiples desarrollos, de contar un mito, un cuento, una leyenda. Cada fenómeno encontrado puede permitir remontarse hasta las fuerzas de las que procede y evocar los misterios de la unidad de la Vida, toda animada por la *Sé*, Fuerza sagrada primordial, ella misma aspecto del Dios Creador.

En África, todo es «historia». La gran Historia de la vida comprende la Historia de las Tierras y de las Aguas (la geografía), la Historia de los vegetales (la botánica y la farmacopea), la Historia de los «Hijos del seno de la Tierra» (la mineralogía, los metales), la Historia de los astros (astronomía, astrología), Historia del agua, etc.

En la tradición de la sabana, y especialmente en las tradiciones bambara y peul, el conjunto de las manifestaciones de la vida en la tierra se divide en tres categorías, o «clases de seres», subdivididas en tres grupos:

— En la parte inferior de la escala, los seres inanimados, llamados «mudos», cuyo lenguaje se considera oculto, incomprensible o inaudible para el común de los mortales. Esta clase de seres contiene todo lo que descansa en la superficie de la tierra (arena, agua, etc.) o reside en su interior (minerales, metales, etc.).

Entre los inanimados mudos se encuentran los inanimados sólidos, líquidos y gaseosos (literalmente «humeantes»).

— En el grado medio, los «animados inmóviles», seres vivos pero que no se mueven. Es la clase de las plantas, que pueden extenderse o desplegarse en el espacio pero cuyo pie no puede moverse.

Entre los animados inmóviles se encuentran los vegetales

rastreros, trepadores y verticales, estos últimos constituyendo la clase superior.

- Finalmente, los «animados móviles», incluyen todos los animales, hasta el hombre.

Los animados móviles incluyen animales terrestres (incluyendo animales sin huesos y con huesos), animales acuáticos y animales voladores.

Por lo tanto, cualquier cosa existente puede estar relacionada con una de estas categorías<sup>11</sup>.

Entre todas las «Historias», la más grande y más significativa es la del Hombre mismo, simbiosis de todas las «Historias» ya que, según el mito, se compuso de una parcela de todo lo que existió antes de él. Todos los reinos de la vida se encuentran en él (mineral, vegetal y animal), combinados con fuerzas múltiples y facultades superiores. Sus enseñanzas se basarán en los mitos de la cosmogonía, determinando su lugar y su papel en el universo, y revelarán su relación con el mundo de los vivos y los muertos. Se explicará el simbolismo de su cuerpo como la complejidad de su psique: «Las personas de la persona son numerosas en la persona», dicen las tradiciones bambara y peul. Se enseñará cuál debe ser su comportamiento con respecto a la naturaleza, cómo respetar su equilibrio y no perturbar las fuerzas que la animan y de las que sólo es la apariencia visible. La iniciación le hará descubrir su relación con el mundo de las fuerzas y lo llevará poco a poco hacia el dominio de sí, la finalidad restante de convertirse, como Maa, en un «hombre completo», interlocutor de *Maa Ngala* y guardián del mundo vivo.

### Los oficios tradicionales

Los oficios artesanales tradicionales son grandes vectores de la tradición oral.

En la sociedad tradicional africana, las actividades humanas comportan a menudo con frecuencia un carácter sagrado u oculto, y en particular las que consisten en actuar sobre la materia y transformarla, ya que cada cosa se consideraba viva.

Cada función artesanal se relacionaba con un conocimiento esotérico transmitido de generación en generación y que tiene su origen en una revelación inicial. La obra del artesano es sagrada porque «imita» la obra de *Maa Ngala* y completaba su creación. La tradición bambara enseña, en efecto, que la creación no está terminada y que *Maa Ngala*, al crear nuestra tierra, ha dejado cosas inacabadas para que *Maa*, su Interlocutor, las complete o las modifique con vistas a llevar la naturaleza hacia su perfección. La actividad artesanal, en su operación, estaba destinada a «repetir» el misterio de la creación. Por tanto, «focalizaba» una fuerza oculta que no se podía acercar sin respetar condiciones rituales particulares.

Los artesanos tradicionales acompañan su trabajo con cantos rituales o palabras rítmicas sacramentales, y sus gestos se consideran un lenguaje. En efecto, los gestos de cada oficio reproducen, en un simbolismo propio, el misterio de la creación primordial vinculada a la potencia de la Palabra, como se ha indicado anteriormente. Y la gente dice:

<sup>11</sup> Cfr. A Hampaté Bá, 1972, pp.23 ss.

El herrero forja la Palabra,  
el tejedor la teje,  
el zapatero la alisa puliéndola.

Tomemos el ejemplo del tejedor, cuyo oficio está vinculado al simbolismo de la Palabra creadora que se despliega en el tiempo y en el espacio.

El tejedor de casta (*Maabo*, entre los peules) es depositario de los secretos de las 33 piezas que componen la base fundamental del telar y de las cuales cada una tiene un sentido. La estructura, por ejemplo, está formada por 8 maderas principales: 4 maderas verticales que simbolizan no solo los cuatro elementos madre (tierra, agua, aire, fuego), sino los cuatro puntos cardinales, y 4 maderas transversales que simbolizan los cuatro puntos colaterales. El tejedor, situado en el centro, representa al hombre primordial, *Maa*, situado en el corazón de las ocho direcciones del espacio. Con su presencia se obtienen nueve elementos que recuerdan los nueve estados fundamentales de la existencia, las nueve clases de seres, las nueve aberturas del cuerpo (puertas de las fuerzas de la vida), las nueve categorías de hombres entre los peules, etc.

Antes de comenzar su trabajo, el tejedor debe tocar cada pieza del oficio pronunciando palabras o letanías correspondientes a las fuerzas de la vida que encarnan.

El vaivén de sus pies elevándose y bajando para accionar los pedales recuerda el ritmo original de la Palabra creadora, vinculado al dualismo de todo y a la ley de los ciclos. Se supone que sus pies obedecen lo que expresa el siguiente lenguaje:

¡Fonyonko! ¡Fonyonko! ¡Dualismo! ¡Dualismo!

Cuando uno sube, el otro baja.

Hay muerte del rey y coronación del príncipe,

muerte del abuelo y nacimiento del nieto,

disputas de divorcio mezcladas con los ruidos de fiesta de un matrimonio...

Por su parte, el transbordador afirma:

Soy la barca del destino.

Paso entre los arrecifes de los hilos de cadena que representan la Vida.

Del borde derecho paso al borde izquierdo

desviando mi intestino (el hilo)

para contribuir a la construcción.

De nuevo, desde el borde izquierdo paso al borde derecho desviando mi intestino.

La vida es un vaivén perpetuo,

una entrega permanente de sí.

La banda de tela que se acumula y se envuelve alrededor de un palo que descansa sobre el vientre del tejedor representa el pasado, mientras que el rollo de los hilos de tejer, sin

desplegar, simboliza el misterio del mañana, lo desconocido del devenir. El tejedor siempre dirá: «¡Oh, mañana! ¡No me reserves una desagradable sorpresa!»

En total, el trabajo del tejedor representa ocho movimientos de vaivén (por sus pies, sus brazos, la lanzadera y el cruce rítmico de los hilos de trama) que corresponden a los ocho palos y a las ocho patas de la mítica araña que enseñó su ciencia a los ancestros de los tejedores.

Los gestos del tejedor que accionan su oficio son la creación en acción; sus palabras que acompañan estos gestos, son el canto mismo de la Vida.

El herrero tradicional es el depositario del secreto de las transmutaciones. Es por excelencia el «Maestro del Fuego». Su origen es mítico y, en la tradición bambara, se llama «Primer Hijo de la Tierra». Sus conocimientos se remontan a *Maa*, el primer hombre, a quien su creador *Maa Ngala* enseñó, entre otros, los secretos de la «herrería». Por eso la forja se llama Fan, del mismo nombre que Fan, el huevo primordial del que salió todo el universo y que fue la primera forja sagrada.

Los elementos de la forja están ligados a un simbolismo sexual, que es la misma expresión, o el reflejo, de un proceso cósmico de creación.

Así, los dos fuelles redondos, accionados por el asistente del herrero, son asimilados a los dos testículos masculinos. El aire del que se llenan es la sustancia de vida enviada, a través de una especie de tobera que representa el falo, en el foco de la forja, que representa la matriz donde opera el fuego transformador.

El herrero tradicional no debe entrar en la fragua sino después de un baño ritual de purificación preparado con la decocción de ciertas hojas, cortezas o raíces de árboles, elegidas en función del día. En efecto, los vegetales (como los minerales y los animales) se dividen en siete clases que corresponden a los días de la semana y están vinculados por la ley de «correspondencia analógica»<sup>12</sup>. Luego el herrero se vestirá de una manera particular, no puede penetrar en la forja revestido de cualquier traje.

Cada mañana purificará la forja con fumigaciones especiales con base a plantas conocidas por él.

Terminadas estas operaciones, limpiado de todos los contactos que tuvo con el exterior, el herrero se encuentra en un estado sacramental. Vuelve a ser puro y asimilado al herrero primordial. Solo entonces, en imitación a *Maa Ngala*, puede «crear» modificando y dando forma a la materia. (El nombre del herrero en peul es baylo, palabra que significa literalmente «transformador».)

Antes de comenzar su trabajo, invoca los cuatro elementos madre de la creación (tierra, agua, aire, fuego) que están obligatoriamente representados en la forja. En efecto, siempre hay una marmita llena de agua, el fuego en el hogar de la fragua, el aire enviado por los fuelles y un pequeño montón de tierra al lado de la forja.

Durante su trabajo, el herrero pronuncia palabras espe-

<sup>12</sup> Sobre la ley de correspondencia analógica, Cfr. A. HAMPATE BA: Aspectos de la civilización africana, Présence africaine, 1972, pp. 120 ss.

ciales tocando cada herramienta. Tomando su yunque, que simboliza la receptividad femenina, dice: No soy Maa Ngala, soy el representante de Maa Ngala. Es él quien crea, y no yo». Luego toma agua o un huevo, y lo arroja al yunque diciendo: «He aquí tu dote.»

Toma su maso, que simboliza el falo, y da algunos golpes sobre el yunque para «sensibilizarlo». Una vez establecida la comunicación, puede empezar a trabajar.

El aprendiz no debe hacer preguntas. Solo debe mirar y soplar. Es la fase «muda» del aprendizaje. A medida que avanza en el conocimiento, soplará con ritmos cada vez más complejos, cada ritmo tendrá un significado. Durante la fase oral del aprendizaje, el Maestro transmitirá poco a poco todos sus conocimientos a su alumno, entrenándolo y corrigiéndolo hasta que adquiriera la maestría. Después de una «ceremonia de liberación», el nuevo herrero puede dejar a su amo e instalar su propia fragua. En general, el herrero envía a sus propios hijos a aprender a otro herrero. El refrán dice: Las esposas y los hijos del Maestro no son sus mejores alumnos.

Así, el artesano tradicional, imitando a *Maa Ngala*, «repetiendo» con sus gestos la primera creación, realiza no un «trabajo» en el sentido puramente económico de la palabra, sino una función sagrada que pone en juego las fuerzas fundamentales de la vida y la compromete en todo su ser. En el secreto de su taller o de su fragua participa en el misterio renovado de la creación eterna.

Los conocimientos del herrero deben abarcar un amplio sector de la vida. Ocultista famoso, su dominio de los secretos del fuego y del hierro le vale ser el único autorizado para practicar la circuncisión y, como hemos visto, el gran «Maestro del cuchillo» en la iniciación del Komo es siempre un herrero. No solo es sabio en todo lo relacionado con los metales, sino que conoce perfectamente la clasificación de las plantas y sus propiedades.

El herrero de alto horno, a la vez extractor del mineral y fundidor, es el más avanzado en conocimiento. A todos los conocimientos del herrero fundidor, une el conocimiento perfecto de los «Hijos del seno de la Tierra» (la mineralogía) y de los secretos del monte y de las plantas. En efecto, conoce la población vegetal que recubre la tierra cuando contiene un metal particular, y sabe detectar un yacimiento de oro sólo examinando las plantas y las piedras.

Conoce los encantamientos a la tierra y los encantamientos a las plantas. Al considerar la naturaleza viva y animada de fuerzas, todo acto que la altere debe ir acompañado de un «saber-vivir ritual» destinado a preservar y salvaguardar su equilibrio sagrado, porque todo está unido, todo repercute en todo lo demás, y cualquier acción sacude las fuerzas de la vida y trae consigo una cadena de consecuencias de las que el ser humano sufre las réplicas.

La relación del hombre tradicional con el mundo es, pues, una relación viva de participación y no una relación puramente utilitaria. Se comprende que, en esta visión global del universo, el lugar del profano es débil.

En el antiguo país de Baoulé, por ejemplo, el oro, en cuya tierra era abundante, se consideraba un metal divino y no era objeto de una explotación excesiva. Servía sobre todo para confeccionar objetos reales o culturales e incluía también

un rol de moneda de cambio, como regalo. Cada uno podía extraerlo, pero no se podía guardar para sí una pepita que superase un cierto tamaño. Toda pepita que superaba el peso corriente era entregada al dios e iba a engrosar «el oro real», depósito sagrado del que los reyes mismos no tenían derecho a sacar. Algunos tesoros reales se transmitieron así, intactos, hasta la ocupación europea. Como se suponía que la tierra pertenecía a Dios, ningún hombre era propietario de ella y sólo se tenía derecho a su «usufructo».

Volviendo al artesano tradicional, es el ejemplo típico de la encarnación de sus conocimientos no solo en sus gestos y actos, sino en toda su vida, ya que está obligado a respetar un conjunto de prohibiciones y obligaciones vinculadas a su función, que constituye un verdadero código de conducta tanto para la naturaleza como para sus semejantes.

Hay así lo que se llama la «Vía de los herreros» (*Numu-Sira* o *numuya*, en bambara), la «Vía de los agricultores», la «Vía de los tejedores», etc. y, en el plano étnico, la «Vía de los peules» (*Lawol fufulde*), verdaderos códigos morales, sociales y jurídicos propios de cada grupo, fielmente transmitidos y respetados por la tradición oral.

Se puede decir que el oficio, o la función tradicional, esculpe el ser del hombre. Toda la diferencia entre la educación moderna y la tradición oral está ahí. Lo que se aprende en la escuela occidental - por útil que sea - no siempre se vive en tanto que el conocimiento heredado de la tradición oral se encarna en el ser entero.

Los instrumentos o herramientas del oficio que materializan las Palabras sagradas, el contacto del aprendiz con el oficio lo obliga, con cada gesto, a vivir la Palabra.

Por eso la tradición oral, tomada en su conjunto, no se reduce a la transmisión de relatos o de ciertos conocimientos. Es generadora y formadora de un tipo particular de hombre. Podemos decir que existe la civilización de los herreros, la civilización de los tejedores, la civilización de los pastores, etc.

Me he limitado a profundizar aquí el ejemplo de los tejedores y herreros, particularmente típico, pero cada actividad tradicional constituye, en general, una gran escuela iniciática o mágica-religiosa, una vía de acceso a la Unidad de la que es, según los iniciados, un reflejo o una expresión particular.

Para conservar dentro del linaje los conocimientos secretos y los poderes mágicos derivados de ellos, cada grupo tuvo que observar, en la mayoría de los casos, prohibiciones sexuales rigurosas contra personas ajenas al grupo, y practicar la endogamia. Ésta no se debe, pues, a una idea de intocabilidad sino al deseo de conservar en el grupo los secretos rituales. Se ve, pues, cómo estos grupos estrechamente especializados y correspondientes a «funciones sagradas» desembocaron poco a poco en la noción de «casta», tal como existe hoy en el África de la sabana. «Es la guerra y el noble que han hecho el cautivo, dice el adagio, pero es Dios quien ha hecho el artesano (el nyamakala).»

Por consiguiente, la noción de superioridad o inferioridad respecto de las castas no se basa en una realidad sociológica tradicional. Apareció con el tiempo, en algunos lugares solamente, probablemente como resultado de la aparición de algunos imperios donde la función guerrera reservada a los nobles les confirió una especie de supremacía. En tiempos re-



motos, por otra parte, la noción de nobleza no era sin duda la misma y el poder espiritual tenía precedencia sobre el poder temporal. En aquella época, eran los Silatigi (Maestros-iniciados peul) y no los Ardo (jefes, reyes) los que dirigían las comunidades peul.

Contrariamente a lo que algunos han escrito o han creído entender, el herrero en África es mucho más temido que despreciado. «Primer hijo de la Tierra», maestro del Fuego y manipulador de fuerzas misteriosas, se teme sobre todo su poder.

De todos modos, la tradición obligó a los nobles a mantener las clases «casteadas», o clases de *nyamakala* (en bambara) - (*nyeenyo*, pl. *nyeeybe*, en peul). Estas clases gozaban de la prerrogativa de poder solicitar bienes (o dinero) no como retribución de un trabajo, sino como reclamación de un privilegio que el noble no podía rechazar.

En la tradición Mandé, cuyo territorio corresponde a Malí pero que abarca más o menos todo el territorio del antiguo Bafour (es decir, la antigua África occidental francesa, con excepción de las zonas de bosque y del este del Níger), las «castas “o nyamakala, incluyen:

- los herreros (*numu* en bambara, *baylo* en peul);
  - los tejedores (*maabo*, en peul como en bambara);
  - los trabajadores de la madera (a la vez leñadores y ebanistas; *Saki* en bambara, *labbo* en peul);
  - los trabajadores del cuero (Garanké; en bambara, *sakké* en peul). ;
- animadores públicos (*diéli* en bambara. Se les designa, en peul, con el nombre general de *nyeeybe: nyamakala*). Más conocidos en francés como «griots».

Aunque no hay «superioridad» propiamente dicha, las cuatro clases de nyamakala-artesanos tienen precedencia sobre los griots porque corresponden a iniciaciones y a un conocimiento, el herrero está en la cima, seguido del tejedor, siendo su oficio más iniciático. Los herreros y tejedores pueden tomar indistintamente mujer en una u otra casta, ya que son alfareros tradicionales y dependen de la misma iniciación femenina.

En la clasificación de Mandé, los *nyamakala*-artesanos se ordenan por tres:

Hay tres herreros (*numu* en b., *baylo* en p.):

- el herrero de mina (o de alto horno), que extrae el mineral y que funde el metal. Los grandes iniciados entre ellos pueden trabajar también en la forja;
- el herrero del hierro negro, que trabaja en la forja pero no extrae el mineral;
- el herrero de los metales preciosos, o joyero, que es generalmente cortesano y, como tal, instalado en el vestíbulo de los jefes o de los nobles.

Tres tejedores (*maabo*):

- el tejedor de lana, que es el más iniciado. Los motivos que aparecen en las mantas son siempre simbólicos y se rela-

cionan con los misterios de los números y de la cosmogonía. Cada dibujo tiene un nombre;

— el tejedor de *kerka*, que teje enormes mantas, mosquiteros o tapices de algodón de hasta seis metros de largo y con infinitud de motivos. He visto 165 patrones. Cada patrón tiene un nombre y un significado. El propio nombre es un símbolo que significa muchas cosas;

- el tejedor ordinario, que fabrica simples telas blancas y no corresponde a una gran iniciación.

A veces los nobles tejen telares ordinarios. Así, algunos bambara confeccionan telas blancas sin ser tejedores de castas. Pero no son iniciados y no pueden tejer ni *kerka*, ni lana, ni mosquiteros.

Hay tres trabajadores de la madera (*saki* en b., *labbo* en p.):

— el que realiza los morteros, pilones y estatuas sagradas. El mortero, en el que se apilan los remedios sagrados, es un objeto ritual y no está hecho con cualquier madera. Al igual que la fragua, simboliza las dos fuerzas fundamentales: el mortero representa, como el yunque, el polo femenino, mientras que el pilón representa, como la masa, el polo masculino.

Las estatuillas sagradas son ejecutadas por encargo de un iniciado-doma, que las «cargará» de energía sagrada para un uso particular. Independientemente del ritual de la «carga», la elección y el corte de la madera deben realizarse también en condiciones particulares, cuyo secreto tiene el leñador.

El mismo artesano de la madera corta la madera que necesita. Por lo tanto, también es un leñador y su iniciación está relacionada con el conocimiento de los secretos de la selva y las plantas. El árbol se considera vivo y está habitado por otros espíritus vivos, por lo que no se le abate ni se le corta sin las precauciones rituales particulares conocidas por el leñador;

- el que realiza los utensilios o muebles de casa de madera; - el que fabrica las piraguas. El piragüista debe ser iniciado, además, en los secretos del agua.

En Malí, los Somono, que se convirtieron en pescadores sin pertenecer a la etnia Bozo, empezaron a fabricar también piraguas. Son los que se ven trabajando entre Koulikoro y Mopti a orillas del Níger.

Hay tres trabajadores del cuero (*garanké*; en b. y *sakké*; en p.): - los que fabrican los zapatos;

- los que fabrican los arneses;
- los talabarteros, o guarnicioneros.

El trabajo del cuero también es una iniciación y los *garanké* a menudo tienen una reputación de brujos.

Los cazadores, pescadores y agricultores no son castas, sino más bien etnias. Sus actividades están entre las más antiguas de la sociedad humana: la «recolección» (agricultura) y la «caza» (incluidas las «dos cacerías»: en tierra y en el agua) representan también a grandes escuelas de iniciación, porque no importa cómo las aborda fuerzas sagradas de la Madre Tierra o los poderes del monte donde viven los animales. Como el herrero de alto horno, el cazador conoce en general



todos los «encantamientos del monte» y debe poseer a fondo la ciencia del mundo animal.

Los curanderos (por las plantas o por el «don de la palabra») pueden pertenecer a cualquier clase o etnia. Son a menudo doma.

Cada pueblo posee generalmente en herencia dones particulares, transmitidos por iniciación de generación en generación. Los dogones de Malí son famosos por conocer el secreto de la lepra, que saben curar muy rápidamente sin dejar rastro, y el secreto de la curación de la tuberculosis. Son, además, excelentes «arregla huesos» y saben volver a colocar los huesos rotos incluso en caso de fracturas muy graves.

### Los animadores públicos o “Griots” (Diéli, en Bambara)

Si las ciencias ocultas y esotéricas son patrimonio de los «maestros del cuchillo» y de los cantores de los dioses, la música, la poesía lírica, los cuentos que animan las recreaciones populares, y a menudo también la historia, corresponden a los griots, especie de trovadores o juglares que recorren el país o están vinculados a una familia.

A menudo se ha pensado erróneamente que son los únicos «tradicionalistas» posibles. ¿Quiénes son ellos?

Pueden dividirse en tres categorías:

— los griots *músicos*, que tocan todos los instrumentos (monocorde, guitarra, Cora, tam-t, etc). A menudo maravillosos cantantes, conservan y transmiten la música antigua; al mismo tiempo son compositores;

— los griots «*embajadores*» y cortesanos, encargados de mediar entre las grandes familias cuando existen diferencias. Siempre están unidos a una familia real o noble, a veces a una sola persona;

- los griots *genealogistas*, historiadores o poetas (o los tres a la vez) que son también generalmente contadores y grandes viajeros, y no necesariamente vinculados a una familia.

La tradición les confiere una condición especial en la sociedad. En efecto, a diferencia de los Horon (nobles), tienen derecho a ser irónicos y gozan de una gran libertad de palabra. Pueden mostrarse sin vergüenza, incluso descarados, y a veces bromean con las cosas más serias o las más sagradas sin que esto tenga consecuencias. No están obligados ni a la discreción ni al respeto absoluto de la verdad. A veces pueden mentir con aplomo y nadie tiene derecho a reprochárselo. ¡Es el dicho del dieli! No es, pues, la verdad verdadera, pero así la aceptamos». Esta máxima muestra hasta qué punto la tradición admite, sin dejarse engañar, las fantasías de los diéli que, añade, tienen «la boca desgarrada».

En toda la tradición del Bafour, al noble, o al jefe, no solo se le prohíbe la práctica de la música en las reuniones públicas, sino que está obligado a la moderación en la expresión o la palabra. «Hablar demasiado sienta mal en la boca de un Horon», dice el proverbio. Así pues, los griots unidos a las familias se ven obligados naturalmente a desempeñar un papel de casamentero, o incluso de embajador, cuando surgen problemas, pequeños o grandes. Son «la lengua» de su maestro.

Cuando están vinculados a una familia o a una persona, se encargan generalmente de las comisiones de costumbre y, en particular, de los trámites matrimoniales. Un joven noble, por ejemplo, no se dirigirá directamente a una mujer para hablarle de su amor. Le encargará a su griot que se ponga en contacto con la muchacha o con la criada de ésta para hablarle de los sentimientos de su amo y encomiarle sus méritos.

Dado que la sociedad africana se basa fundamentalmente en el diálogo entre los individuos y en el discurso entre comunidades o etnias, los dieli o griots son los agentes activos y naturales de estas palabras. Autorizados a tener «dos lenguas en su boca», pueden eventualmente dedicarse sin que se les imponga, lo que no podría hacer un noble al que no se le permite revocar inesperadamente su palabra o una decisión. Los griots pueden incluso asumir una falta que no han cometido para corregir una situación o salvar la cara de los nobles.

Corresponde a los ancianos sabios de la comunidad, que se sientan en secreto, el pesado deber de «mirar las cosas por la ventanilla adecuada», pero a los griots les corresponde hacer pasar lo que los sabios han decidido.

Entrenados para informarse e informar, son los grandes vectores de las noticias, pero también, a menudo, los propagadores de los chismes.

Su nombre en bambara, *diéli*, significa «sangre». Como la sangre en efecto, circulan en el cuerpo de la sociedad, que pueden curar o enfermar, según que atenúen o aviven sus conflictos con sus palabras y con sus cantos.

Sin embargo, debemos apresurarnos a decir que se trata de características generales y que no todos los griots son necesariamente descarados o desvergonzados. Por el contrario, entre ellos hay hombres llamados *Diéli-faama*: «griots-rois». Estos no ceden en nada a los nobles en materia de valor, moralidad, virtudes y sabiduría, y nunca abusan de los derechos que les concede la costumbre.

Los griots fueron un gran agente activo del comercio humano y de la cultura.

Con frecuencia dotados de una gran inteligencia, desempeñaron un papel muy importante en la sociedad tradicional del Bafour debido a su influencia sobre los nobles y los jefes. En toda ocasión, también ahora, estimulan y excitan el orgullo clánico del noble con sus cantos, unas veces para obtener regalos de él, pero a menudo también para animarlo en una circunstancia difícil.

Durante la noche anterior a la circuncisión, por ejemplo, animan al niño o al joven para que, con su impasibilidad, sepa mostrarse digno de sus antepasados. «Tu padre<sup>13</sup> fulano, que murió en el campo de batalla, se tragó la «papilla de hierro ígnea» (las balas) sin pestañear. Espero que mañana no tengas miedo del cuchillo afilado del herrero», cantan los Peul. En la ceremonia del bastón, o Soro, entre los Peuls Bororo de Níger, son los griots los que sostienen con sus cantos al joven que debe demostrar su valor y su paciencia recibiendo sin parpadear, con la sonrisa, los golpes de palos más cruentos en el pecho.

Los griots participaron en todas las batallas de la historia al lado de sus amos, cuyo valor avivan recordando su

<sup>13</sup>«Tu padre», en lenguaje africano, este puede ser también un tío, un abuelo o un ancestro. Es toda la línea paterna, comprendida la línea colateral.

genealogía y las hazañas de sus padres. Tanto es grande la potencia de la evocación del nombre para el africano. Es por la repetición del nombre de su linaje que se saluda y alaba a un africano.

La influencia ejercida por los *diéli*, a lo largo de la historia, fue buena o mala según sus palabras excitaban el orgullo de los jefes y los empujaban a superar los límites, o según los recordaban, como a menudo sucede, al respeto de sus deberes tradicionales.

Como se ve, la historia de los grandes imperios de África de Bafour es tan inseparable del papel de los *Diéli* que merecería, por sí solo, un estudio profundo.

El secreto del poder y la influencia de los *Diéli* sobre los *Horon* (nobles) reside en el conocimiento de su genealogía y la historia de su familia. Algunos de ellos han hecho de este conocimiento una verdadera especialidad. Esta clase de griots no suele pertenecer a ninguna familia y recorre el país en busca de informaciones históricas cada vez más extensas. De este modo, están seguros de poseer un medio casi mágico de provocar el entusiasmo de los nobles a los que vienen a declarar su genealogía, sus divisas y su historia, y a cambio de ello recibir automáticamente importantes regalos. Un noble es capaz de despojarse de todo lo que posee sobre sí mismo y en su casa para regalarlo a un griot que ha sabido tocar su cuerda sensible. Dondequiera que vayan, estos griots genealogistas están seguros de encontrar ampliamente su subsistencia.

Sin embargo, no habría que creer que se trata de una «retribución». La idea de retribución por un trabajo es contraria a la noción tradicional de derecho de los *nyamakala* sobre las clases nobles<sup>14</sup>. Cualquiera que sea su fortuna, los nobles, incluso los más pobres, están obligados tradicionalmente a dar a los *diéli*, como a todo *nyamakala* o *woloso* («cautivo de choza»)<sup>15</sup>, aunque el solicitante sea infinitamente más rico que el donante. En general, la casta de los *Diéli* es la que más pide. Pero no importa lo que gane, el *diéli* siempre es pobre porque gasta sin reservas, contando con los nobles para vivir.

«¡Oh! — cantan los griots mendigos — la mano del noble no se pega a su cuello por codicia, sino que siempre está lista para sumergirse en su bolsillo para dársela al mendigo”. Y si por casualidad el regalo no llega, ¡cuidado con las fechorías de «el hombre con la boca desgarrada», cuyas «dos lenguas» pueden estropear muchos asuntos y reputaciones!

Desde el punto de vista económico, la casta de los *Diéli*, como todas las clases de *nyamakala* y de *woloso*, está totalmente a cargo de la sociedad, y especialmente de las clases nobles. La transformación progresiva de las condiciones económicas y de las costumbres ha afectado en cierta medida a este estado de cosas, de antiguos nobles o antiguos griots que acceden a funciones retribuidas. Pero la costumbre sigue viva y la gente se arruina incluso, con ocasión de las fiestas de bautismo o de matrimonio, para dar regalos a los griots que acuden a animar estas fiestas de sus cantos. Algunos gobiernos modernos han intentado poner fin a esta costumbre, pero que yo

<sup>14</sup> «Noble» es una traducción muy aproximada para *Horon*. De hecho, es *Horon* cualquier persona que no pertenezca ni a la clase de los *nyamakala* ni a la clase de los *Jon* (o «cautivos»), clase nacida a partir de antiguas tomas de guerra. Los *Horon* tienen el deber de asegurar la defensa de la comunidad, dar su vida por ella y asegurar el mantenimiento de las otras clases.

<sup>15</sup> *Woloso*, o, «cautivo de choza», cfr. Nota 6

sepa no han tenido éxito.

Los *diéli*, siendo *nyamakala*, deben, en principio, casarse en las clases de *nyamakala*.

Vemos cómo los griots genealogistas, especializados en el conocimiento de la historia familiar y con frecuencia dotados de una memoria prodigiosa, pudieron convertirse, con toda naturalidad, en cierto modo, en los archiveros de la sociedad africana y, a veces, en grandes historiadores. Pero recordemos que no son los únicos con este conocimiento. Por lo tanto, podemos, estrictamente hablando, llamar a los griot-historiadores “tradicionalistas”, pero con la salvedad de que se trata de una rama puramente histórica de la tradición, que también incluye muchas otras.

El hecho de haber nacido griot (*diéli*) no convierte necesariamente al *diéli* en historiador, pero lo predispone a ello, y tampoco lo convierte, ni mucho menos, en un estudioso de las cuestiones tradicionales, en un “conocedor”. En términos generales, la casta *Diéli* es la más alejada de los dominios iniciáticos, que requieren silencio, discreción y dominio del habla.

Sin embargo, la posibilidad de convertirse en “Conocedores” no les está prohibida, como tampoco a nadie. Así como un tradicionalista *doma* (el “Conocedor tradicional” en el verdadero sentido del término) puede ser un gran genealogista e historiador al mismo tiempo, un griot, como cualquier miembro de cualquier categoría social, puede convertirse en un tradicionalista *-doma* si sus aptitudes lo permiten y si ha experimentado las iniciaciones correspondientes (a excepción, sin embargo, de la iniciación del *Komo* que le está prohibida).

Hemos citado, durante este estudio, el ejemplo de dos griots “conocedores” que viven actualmente en Malí: Iwa y Banzoumana, este último a la vez un gran músico, historiador y tradicionalista *-doma*.

El griot, que es al mismo tiempo un tradicionalista *-doma*, constituye una fuente de información enteramente digna de confianza, porque su calidad de iniciado le confiere un alto valor moral y le obliga a no mentir. Se convierte en otro hombre. Es este “griot-rey”, del que hablé anteriormente, que es consultado por su sabiduría y su saber y que, sabiendo entretener, nunca abusa de sus derechos consuetudinarios.

Cuando un griot cuenta una historia, generalmente uno pregunta: “¿Es esta la historia del *diéli* o la historia de la *doma*?” “. Si se trata de “la historia de los *diéli*”, respondemos: “¡Es el dicho de los *diéli*!” y esperamos algunos embellecimientos de la verdad, destinados a resaltar el papel de tal o cual familia, lo que un tradicionalista *doma*, preocupado sobre todo por la transmisión veraz, no haría.

Aquí habría que hacer una diferenciación aquí. Cuando estás en presencia de un griot historiador, es importante saber si es un griot ordinario o un griot *-doma*. Debe reconocerse, sin embargo, que la base de los hechos rara vez se transforma; sirve de trampolín a una inspiración poética o panegírica, que aunque no los desvirtúa realmente, al menos la «decora»..

Conviene disipar un malentendido cuyas secuelas aún aparecen en ciertos diccionarios franceses. Creemos, en efec-

to, que el griot (*diéli*) es un “brujo”, lo que no corresponde a ninguna realidad. Puede ocurrir que un griot sea *Korté-tigui*, “lanzador de mala suerte”, como puede ocurrir también que un griot sea *doma*, “conocedor tradicional”, y esto no ocurre porque haya nacido griot, sino porque habrá sido iniciado y habrá adquirido su maestría, buena o mala, en la escuela de un maestro del arte.

El malentendido sin duda proviene de la ambivalencia del término “griot” que, en francés, designa a veces al conjunto de los *nyamakala* –de los que forma parte el *diéli*– y, más frecuentemente, sólo a la casta *diéli*.

Ahora bien, la tradición declara que los *nyamakala* son todos *Subaa*, término que designa a un hombre versado en los conocimientos ocultos conocidos de los únicos iniciados, un «ocultista» en cierto modo. Por otra parte, excluye de esta designación a los *dieli*, que no siguen una vía iniciática propia. Son los *nyamakala*-artesanos los que son *subaa*. Entre estos últimos, se encuentra que el *garanké*, trabajador del cuero, goza de una reputación de *Subaga*: brujo, en el mal sentido de la palabra.

No estoy lejos de creer que los primeros intérpretes europeos confundieron los dos términos *subaa* y *subaga* (cercaños en la pronunciación) y que la ambivalencia del término «griot» hizo el resto.

La tradición que declara que «Todos los *nyamakala* son *subaa* (ocultistas)», habrán comprendido: «Todos los *nyamakala* son *subaga* (brujos)», lo que, dado el doble uso, colectivo o particular, de la palabra griot: «Todos los griots son brujos». De ahí el malentendido.

Sea como fuere, la importancia del *dieline* no reside en sus posibles virtudes hechiceras, sino en su arte de manejar la palabra, que es también otra forma de magia.

Antes de dejar los griots, señalemos algunas excepciones que pueden producir confusiones. Podemos encontrarnos con algunos tejedores que han dejado de practicar el oficio tradicional para convertirse en músicos de guitarra. Los peul los llaman *Bammbaado*, literalmente “cargados en la espalda”, porque su carga es siempre soportada por un hombre o por la comunidad. Estos *Bammbaado*, que siempre son cuentistas, también pueden ser poetas, genealogistas e historiadores.

Algunos leñadores también pueden cambiar sus herramientas por la guitarra y convertirse en excelentes músicos y genealogistas. Bokar Ilo e Idriss Ngada, quienes, que yo sepa, se encuentran entre los grandes genealogistas del Alto Volta, fueron leñadores que se convirtieron en músicos. Pero estas son excepciones.

Algunos nobles caídos también pueden convertirse en animadores y animadores públicos —aunque no en músicos<sup>16</sup>— y llevar el nombre de *Tiapourta* (en Bambara como en peul). Son entonces más descarados y desvergonzados que el más descarado de los griots, y nadie se toma en serio sus palabras. Piden regalos a los griots, hasta el punto de que éstos huyen cuando ven a uno...

Si la música es, en general, la gran especialidad de los *diéli*, existe, además, la música ritual interpretada por iniciados y que acompaña a las ceremonias o danzas rituales. Los ins-  
<sup>16</sup> Recordemos que los Horons (nobles), peul o bambara, no tocan nunca música, al menos en público. Los *Tiapourta* han conservado en general esta costumbre.

trumentos de esta música sagrada son entonces verdaderos objetos de culto, que permiten comunicarse con las fuerzas invisibles. Según sean de cuerda, viento o percusión, se relacionan con los elementos: tierra, aire y agua.

La música adecuada para “encantar” a los espíritus del fuego es prerrogativa de la asociación de comedores de fuego, llamada *Kursi-kolonin* o *Donnga-soro*.

### ¿Cómo se deviene tradicionalista?

Como ya hemos indicado, todo el mundo, en África del Bafour, puede llegar a ser tradicionalista-*doma*, es decir, «Conocedor» en una o varias materias tradicionales. El conocimiento está al alcance de todos (la iniciación está presente en todas partes, de una forma u otra forma) y su adquisición depende únicamente de las aptitudes de cada uno.

El conocimiento es tan valorado que prima todo y confiere nobleza. Así, el Conocedor, en cualquier materia, puede formar parte del Consejo de ancianos encargado de la administración de la comunidad, cualquiera que fuese su categoría social, *horon* (noble), *nyamakala* o *woloso* («cautivo de choza»). «El conocimiento no conoce ni la raza ni la «puerta paterna» (el clan). Ennoblecere a su hombre», dice el proverbio.

La educación africana no es sistemática como la europea. Se imparte a lo largo de toda la vida. La vida misma es educativa.

Hasta la edad de 42 años, en el Bafour el hombre debía estar en la escuela de la vida y no tenía «derecho a la palabra» en las asambleas, sino excepcionalmente. Se supone que está todavía «en la escucha», y en la etapa de profundizar en los conocimientos que ha recibido desde su iniciación a los 21 años.

A partir de los 42 años, se supone que ha asimilado y profundizado las enseñanzas recibidas desde su juventud, adquirido el derecho a la palabra en las asambleas y se convierte a su vez en instructor para devolver a la sociedad lo que había recibido. Pero esto no le impide, si así lo desea, seguir instruyéndose con sus mayores y solicitando su consejo. Un anciano siempre encuentra a un hombre mayor, o más sabio que él, para pedirle más información o una opinión. «Todos los días, se dice, el oído escucha lo que no había oído todavía». La educación puede durar toda la vida.

Después de haber aprendido su oficio y seguido la iniciación correspondiente, el joven *nyamakala*-artesano, dispuesto a volar con sus propias alas, suele viajar de aldea en aldea para aumentar sus conocimientos con nuevos maestros. «Quien no ha viajado no ha visto nada», dicen las personas. Por eso va de taller en taller dando una vuelta por el país ampliar lo más posible su conocimiento. ¡Los de la montaña bajan a la llanura, los de la llanura van a la montaña, los de Bélédougou vienen a Mandé, etc.

Para hacerse reconocer, el joven herrero en viaje lleva su fuelle colgado sobre su hombro, el leñador su hacha o su pala; el tejedor llevaba en su espalda su telar desmontado pero porta sobre el hombro su lanzadera o su polea; el zapatero sostiene sus botes de colores. Cuando el joven llega a una gran aldea donde las corporaciones están agrupadas por barrios, se le envía automáticamente al barrio de los zapateros o teje-



dores, etc.

Durante sus viajes e investigaciones, la adquisición de una masa de conocimientos más o menos grande depende de su destreza, de la calidad de su memoria y, sobre todo, de su carácter. Si es cortés, amable y servicial, los viejos le dan secretos que no entregan a los demás, porque se dice: «El secreto de los viejos no se paga con dinero, sino con buenos modales.»

El joven *horon* pasa su infancia en el patio de su padre y en el pueblo, donde asiste a todas las reuniones, escucha los relatos de cada uno y retiene todo lo que puede. En las sesiones vespertinas de su «asociación de edad», cada niño relata los cuentos que ha escuchado, ya sean históricos o iniciáticos - pero en este último caso sin comprender todo su alcance. A partir de los siete años, forma automáticamente parte de la sociedad de iniciación de su aldea y comienza a recibir las enseñanzas, de las que hemos hablado anteriormente y que conciernen a todos los aspectos de la vida.

Cuando un anciano relata un cuento iniciático en una asamblea, desarrolla su simbolismo según la naturaleza y la comprensión de su auditorio. Puede convertirlo en un simple cuento maravilloso para niños, con un sentido moral educativo, o una profunda lección sobre los misterios de la naturaleza humana y de su relación con los mundos invisibles. Cada uno retiene o comprende según sus aptitudes.

Lo mismo ocurre con los relatos históricos que animan las reuniones, en los que se evocan con todo detalle los hechos y gestos de los ancianos o de los héroes del país. El extranjero de paso hará oír las historias de países lejanos. Así, el niño se impregna de un ambiente cultural particular que se impregna en función de las cualidades de su memoria. Historia, cuentos, fábulas, proverbios y máximas jalonan sus días.

En general, el joven *horon* no se expatria, cuando se le destina a la defensa del país. Participa en los trabajos de su padre, que puede ser agricultor, sastre o ejercer cualquier otra actividad reservada a la clase *horon*. Si es peul, sigue el campamento de sus padres, aprende muy pronto a mantener a los rebaños solos en pleno monte, tanto de noche como de día, y recibe la iniciación peul ligada al simbolismo de los bóvidos.

En general, no se llega a ser tradicionalista-*doma* permaneciendo en su pueblo.

Un curandero que quiera profundizar sus conocimientos tendrá que viajar para conocer los diferentes tipos de plantas y aprender de otros Conocedores en la materia.

El hombre que viaja descubre y vive otras iniciaciones, registra las diferencias o las semejanzas, amplía el campo de su comprensión. Dondequiera que pasa, participa en las reuniones, escucha relatos históricos, se detiene con un transmisor cualificado en iniciación o en genealogía, y toma así contacto con la historia y las tradiciones de los países que atraviesa.

Se puede decir que quien se ha convertido en tradicionalista-*doma* ha sido, toda su vida, un investigador y un interrogador, y que nunca deja de serlo.

El africano de la sabana viajaba mucho. El resultado era un intercambio y una circulación de conocimientos. Por ello, la memoria histórica colectiva en África rara vez se limita a un solo territorio. Se relaciona más bien con los linajes o et-

nias que han emigrado a través del continente.

Numerosas caravanas atravesaban el país, recorriendo una red de carreteras especiales protegidas tradicionalmente por los dioses y los reyes, rutas en las que se estaba seguro de no ser asaltado ni atacado. Lo contrario, sería exponerse a un ataque o a violar sin saberlo alguna prohibición local y habría pagado caro las consecuencias. Al llegar a un país desconocido, los viajeros iban a «confiar su cabeza» a un notable que se convertía así en su garante, porque «tocar al “extranjero” de alguna manera es tocar al propio huésped».

El gran genealogista, sin embargo, siempre es necesariamente un gran viajero. Si un griot puede contentarse con conocer la genealogía de la familia a la que está unido, el verdadero genealogista - sea o no griot - tendrá necesariamente, para ampliar sus conocimientos, que circular por todo el país para informarse sobre las principales ramificaciones de una determinada etnia, y luego viajar al extranjero para informarse sobre la historia de las ramas emigradas.

Así, Molom Gaolo, el genealogista más grande que he conocido, poseía la genealogía de todos los peul de Senegal. Como su edad ya no le permitía desplazarse, envió a su hijo, Mamadou Molom, a continuar su investigación entre las familias peul emigradas a través del Sudán (Malí) con al-Hādjdj Umar. En el momento en que conocí a Molom Gaolo, había podido reunir y retener la historia pasada de unas cuarenta generaciones.

Tenía la costumbre de asistir a todos los bautizos o funerales en las familias importantes, con el fin de registrar las circunstancias de los nacimientos y de las defunciones, que añadía a las listas depositadas en su memoria fabulosa. Por eso podía declarar a cualquier personaje peul: «Eres hijo de fulano, nacido de fulano, descendiente de fulano, descendiente de fulano, etc. muertos en un lugar determinado, por tal razón, enterrados en un lugar determinado, etc. o bien: «Fulano ha sido bautizado tal día, a tal hora, por tal marabú...». Por supuesto, todos estos conocimientos eran, y siguen siendo, transmitidos oralmente y registrados solo por la memoria del genealogista. No podemos hacernos una idea de lo que la memoria de un «analfabeto» puede almacenar. Un relato escuchado una sola vez está grabado como en una matriz y resurgirá de la primera a la última palabra cuando la memoria lo solicite.

Molom Gaolo murió a la edad de 105 años, creo que alrededor de 1968. Su hijo, Mamadou Gaolo, que ahora tiene 50 años, vive en Malí, donde prosigue el trabajo de su padre, por los mismos medios puramente orales, siendo él mismo analfabeto.

Wahab Gaolo, contemporáneo de Mamadou Gaolo y todavía vivo, prosiguió por su parte una investigación sobre las etnias fulfuldephones (Peul y Toucouleur) en el Chad, Camerún, la República Centroafricana y hasta el Zaire, para informarse sobre la genealogía y la historia de las familias emigradas en estos países.

Los Gaolo no son *dieli* (griots); sino una etnia fulfuldephone asimilada a la clase *nyamakala* y que goza de las mismas prerrogativas. Más habladores y declamadores que músicos (excepto sus esposas que cantan acompañados de instrumentos rudimentarios), pueden ser narradores y actores y cuentan entre ellos muchos genealogistas.



Entre los Marka (etnia de Mandé), los genealogistas se llaman «Guesséré», por el nombre de su etnia vinculada a los Marka.

Quien dice genealogista dice, por ello mismo, historiador, porque un buen genealogista conoce la historia y los hechos y gestos de cada uno de los personajes citados, al menos los más destacados. Esta ciencia está en la base misma de la historia de África, porque si nos interesa tanto la historia, no es por las fechas, sino por la genealogía, para poder rastrear el despliegue, a través del tiempo y el espacio, de una familia, de un clan o de una etnia dadas.

Por eso todo el mundo es siempre un poco genealogista en África y capaz de remontarse bastante lejos en su propio linaje. De lo contrario, estaría como privado de «documento de identidad». En el pasado, en Malí, no había nadie que no conociera al menos a diez o doce generaciones de sus antepasados. Entre todos los viejos Toucouleur que vinieron a Macina con al-Ḥādīdj Umar, no había ninguno que no conociera su genealogía en Fouta-Senegal (país de origen) y que no supiera cómo conectarse con las familias que se quedaron allí. A ellos acudió Mamadou Molom, hijo de Molom Gaolo, en Mali, para continuar la investigación de su padre.

La genealogía es, pues, a la vez sentimiento de identidad, medio de exaltar la gloria familiar y recurso en caso de litigio. Un conflicto por un terreno, por ejemplo, puede resolverse gracias al genealogista que precisa qué abuelo había desbrozado, luego cultivado ese terreno, a quién lo había dado, en qué condiciones, etc.

En la población, todavía hoy, hay muchos conocedores de genealogía e historia, que no pertenecen ni a la clase de los griots ni a la de los Gaolo. Esta es una fuente importante de información para la historia de África, al menos durante algún tiempo.

Cada patriarca es un genealogista para su propio clan, y a menudo es con ellos que los griots o gaolo vienen a preguntar para completar su información.

En general, cada anciano, en África, es siempre «conocedor» de una u otra materia, histórica o

Griots y gaolo no tienen pues la exclusividad del conocimiento genealógico, sino que sólo ellos tienen como especialidad la «declamación» ante los nobles para obtener donaciones.

### Influencia del Islam

Las particularidades de la memoria africana y las modalidades de su transmisión oral no se han visto transformadas por la islamización que ha afectado en gran parte a los países de la Sabana o del antiguo Bafour. En efecto, dondequiera que se ha difundido, el Islam no ha adaptado la tradición africana a su propio pensamiento, sino que se ha adaptado a la transmisión africana desde el momento - o que ocurría a menudo - en que ésta no violaba sus principios fundamentales. La simbiosis realizada es tan grande que a veces es difícil desentrañar lo que pertenece a una u otra tradición.

Cuando la gran familia árabe-bereber de los kounta islamizó el país, mucho antes del siglo XI, desde el momento en

que los autóctonos aprendieron árabe, comenzaron a utilizar las tradiciones ancestrales para transmitir y explicar el islam.

De este modo, las grandes escuelas islámicas puramente orales pudieron enseñar el islam en las lenguas indígenas, con excepción del Corán y de los textos que forman parte de la oración canónica.

Entre muchas otras, citaré la escuela oral del Djelgodji (llamado Kabé), la escuela de Barani, la de Amadou Fodia en el Farimaké (círculo de Niafounké, en Malí), la de Mohamed Abdoulaye Souadou, de Dilli (círculo de Nara, Mali), la escuela de Cheusikdio en Nigeria y Níger, donde toda la enseñanza se impartía en peul. Más cerca de nosotros, la Zaiya de Tierno Bokar Salif, en Bandiagara, y la escuela de Sheikh Salah, gran marabú Dogon, todavía vivo.

Para dar una idea de las capacidades de la memoria africana, digamos que la mayoría de los niños que salían de las escuelas coránicas eran capaces de recitar el Corán enteramente de memoria, en árabe y en la salmodia deseada, ¡sin entender su sentido!

En todas estas escuelas, los principios básicos de la tradición africana no eran repudiados, sino utilizados y explicados a la luz de la revelación coránica. Tierno Bokar, que era a la vez tradicionalista en materia africana y en islam, se ilustró en la aplicación profunda de este método de enseñanza.

Independientemente de una visión sacra común del universo y de una misma concepción del hombre y de la familia, se hallaba, en ambas tradiciones, la misma preocupación por citar siempre sus fuentes (*isnad*, en árabe) y no cambiar nada las palabras del maestro, el mismo respeto de la cadena de transmisión iniciática (*Silsila*, o «cadena», en árabe) y el mismo sistema de vías iniciáticas (las grandes congregaciones sufíes, o *tariqa* (plural *tourouk*), cuya «cadena» se remonta hasta el propio Profeta) permite profundizar, por experiencia, los datos de la fe.

A las categorías conocidas de los «conocedores» tradicionales se sumaron las de los Marabouts (letrados en árabe o en jurisprudencia islámica) y los grandes jeques del sufismo, mientras que las estructuras de la sociedad (castas y oficios tradicionales) se conservaban, incluso en los ambientes más islamistas, y seguían transmitiendo sus iniciaciones particulares. El conocimiento en materia islámica constituyó una nueva fuente de ennoblecimiento. Así Alfa Ali, muerto en 1958, gaolo de nacimiento, era la mayor autoridad en materia islámica del círculo de Bandiagara, así como toda su familia antes de él, y su hijo después de lui<sup>17</sup>.

### Historia de una cosecha

Para dar una ilustración práctica de cómo los relatos históricos u otros viven y se conservan con una fidelidad rigurosa en la memoria colectiva de una sociedad con tradición oral, contaré cómo se me dio la oportunidad de reunir, solo a partir de la tradición oral, los elementos que me permitieron escribir la historia de *El Imperio peul del Macina al siglo XVII*<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> En general, la islamización, procedente del norte y del este, ha afectado más especialmente a los países de la sabana, mientras que la cristianización, procedente del mar, ha afectado más a las regiones forestales de la costa. No puedo hablar del encuentro entre tradición y cristianismo, no estoy informado sobre el tema.

<sup>18</sup> Amadou Hampaté Bá y J. Daget, 1962.

Perteneciente a la familia de Tidjani, jefe de provincia, me encontré desde mi infancia en las mejores condiciones para escuchar y retener. En efecto, la casa de mi padre Tidjani, en Bandiagara, nunca estaba vacía. Allí se celebraban grandes reuniones, tanto de día como de noche, en las que todos trataban las más diversas materias de la tradición.

Como la familia de mi padre estaba íntimamente implicada en los acontecimientos de la época, los relatos se referían a menudo a la historia y cada uno contaba un episodio conocido de una batalla o de un acontecimiento notable. Siempre presente en estas reuniones, no perdía una palabra y mi memoria, como una cera virgen, registraba todo.

Allí, desde mi infancia, conocí a Koulel, el gran narrador, genealogista e historiador fuldephone. Lo seguía por todas partes y aprendí de él muchos cuentos y relatos que luego me enorgullecía de llevar a mis pequeños camaradas de mi edad, así que me apodaron «Amkoulel», lo que significa «Koulel pequeño».

Circunstancias ajenas a mi voluntad me llevaron, siguiendo a mi familia, a visitar muchos países donde pude estar siempre en relación con grandes tradicionalistas. Así, cuando mi padre fue obligado a residir en Bougouni, donde Koulel nos había seguido, conocí al gran *Doma* bambara Danfo Sine, luego a su hermano menor Latif.

Posteriormente, en Bamako como en Kati, la corte de mi padre Tidjani estaba casi reconstituida y los tradicionalistas de todos los países venían a reunirse en su casa, sabiendo que allí encontrarían a otros “Conocedores” cerca de los cuales podrían controlar o incluso ampliar su propio conocimiento, porque uno siempre encuentra más sabio que uno mismo.

Ahí es donde comencé a aprender mucho sobre la historia del Imperio peul de Macina, tanto en la versión Macinanké (es decir, gente de Macina y partidarios de Sheikou Amadou) como en la versión de los Toucouleur, sus antagonistas, e incluso otras etnias (Bambara, Marka, Sarakollé, Songhaï, etc.) que participaron o presenciaron los hechos.

Partiendo de una base personal bien sólida, emprendí posteriormente la recopilación sistemática de información. Mi método fue registrar primero todas las historias, sin preocuparme por su veracidad o posible exageración. Luego comparé las historias de los Macinanké con las de los Toucouleur u otros grupos étnicos interesados. Así, en cada región siempre se pueden encontrar grupos étnicos cuyas historias permiten comprobar las declaraciones de los principales interesados.

Fue un trabajo de largo aliento. La recolección de esta información me tomó más de quince años de trabajo y desplazamientos que me llevaron de Fouta-Djalón (Senegal) a Kano (Nigeria) para rehacer todos los viajes y el camino recorrido tanto por Sheikou Amadou como por al-ḥādjī ‘Umar.

De esta manera registré los relatos de al menos mil informantes y no retuvimos más que las declaraciones concordantes, las que se encontraban conformes tanto con las tradiciones macinanké y toucouleur como con las de las demás etnias de interés, y cuyas fuentes he citado en el libro.

Pude constatar que, en general, mis mil informantes habían respetado la verdad de los acontecimientos. La trama

de la narración era la misma en todas partes. Las diferencias, que solo se referían a pequeños detalles, se debían a la calidad de la memoria o al tono particular del recitador. Según su origen étnico, podía tender a minimizar algunas derrotas o tratar de darles una excusa, pero no transformaba los datos básicos. Podía suceder que un narrador, bajo la influencia de una música de acompañamiento, se dejara llevar un poco por su entusiasmo, pero el lienzo seguía siendo el mismo: los lugares, las batallas, las victorias y las derrotas, las entrevistas y las palabras intercambiadas, las palabras de los personajes principales, etc.

Esta experiencia me ha demostrado que la tradición oral es plenamente válida desde el punto de vista científico. No sólo es posible, como he hecho yo, comparar las versiones de diferentes etnias para ejercer el control, sino que la propia sociedad ejerce un autocontrol permanente. Ningún narrador podría, en efecto, permitirse transformar los hechos, ya que en su entorno habría siempre compañeros o ancianos que señalarían inmediatamente el error y le echarían en cara la injuria grave de mentiroso.

El profesor Montet me citó un día para ofrecerme historias del Imperio Macina Peul que su padre había recogido cincuenta años antes, y de las que no había cambiado ni una palabra. Esto da una idea de la fidelidad conservación de datos en la tradición oral.

### Características de la memoria africana

Entre todos los pueblos del mundo se ha constatado que los que no escriben poseen la memoria más desarrollada.

He dado el ejemplo de los genealogistas capaces de retener una masa increíble de elementos, pero podríamos citar también el ejemplo de algunos comerciantes analfabetos (todavía conozco a muchos) que hacen negocios a veces por decenas de millones, prestando dinero a muchas personas durante sus viajes, y teniendo en cuenta la contabilidad más precisa de todos estos movimientos de mercancías y dinero, sin ninguna nota escrita y sin cometer el más mínimo error.

El dato a retener se graba en la memoria del tradicionalista de inmediato, como en una cera virgen, y permanece constantemente disponible, en su totalidad<sup>19</sup>.

Una de las particularidades de la memoria africana es que reproduce el acontecimiento o el relato, memorizándolo *en su totalidad*, como una película que se desarrolla desde el principio hasta el final, y lo devuelve al presente. No se trata de una remembranza, sino de la entrega al presente de un acontecimiento pasado en el que todos participan, recitan y escuchan.

La maestría del narrador reside en su capacidad no solo de relatar un suceso reciente, sino de transportarnos a él, *convirtiéndolo a sus oyentes* en testigos vivos y activos. En la cultura

<sup>19</sup> Se podría explicar este fenómeno al hecho de que las facultades sensoriales del hombre están más desarrolladas dondequiera que éste se vea obligado a utilizarlas intensamente, y se atrofian en la vida moderna. El cazador africano tradicional, por ejemplo, es capaz de oír e identificar ciertos ruidos que vienen de varios kilómetros. Su percepción es particularmente aguda. Algunos son capaces de «sentir» el agua, como los zahoríes. Los tuaregs del desierto poseen un sentido de la orientación que se deriva del milagro, etc. Mientras que, sumergido en todas partes por el ruido y las informaciones, el hombre moderno ve cómo sus facultades se atrofian progresivamente. Se ha demostrado médicamente que el hombre de las ciudades escucha cada vez peor.

ra africana, la narración es una habilidad innata. Cuando un forastero llega a una aldea, lo saludan con la frase: “Yo soy tu extranjero”, a lo que se responde: “Esta casa está abierta para ti. Entra en paz”. Luego, le piden que comparta sus noticias. El forastero narra entonces su viaje desde su partida, relatando lo que vio, oyó y experimentó, de tal manera que sus oyentes se convierten en partícipes de su travesía, reviviéndola junto a él. Es por ello que el modo verbal presente impera en la narración africana.

La memoria africana, en general, captura toda la escena con gran detalle: el escenario, los personajes, sus diálogos e incluso la vestimenta. En los relatos de guerra de los Toucouleur, se detalla con precisión el tipo de boubou bordado que llevaba el gran héroe Oumarel Samba Dondo en una batalla determinada, su función como mozo de cuadra y su posterior ascenso, el nombre de su caballo y su destino. Estos detalles enriquecen la narración y dan vida a la escena.

Por eso el tradicionalista no puede, o muy difícilmente, «resumir». Si se le pide que resuma una escena, para él eso equivale a escamotearla. Ahora bien, no tiene tradicionalmente el derecho. Cada detalle tiene su importancia para la verdad del cuadro. Cuenta el acontecimiento en su totalidad o no lo cuenta. A tal petición responderá: «Si no tienes tiempo de escucharme, lo contaré otro día.»

De la misma manera, nunca tendrá miedo de repetirse. Nadie se cansará de oírle contar la misma historia, en los mismos términos, tal como la ha contado quizás muchas veces. Cada vez es toda la película la que se desarrolla de nuevo. El acontecimiento está allí, restituido. El pasado se convierte en presente. La vida no se resume.

Podemos, en caso de necesidad, acortar una historia para niños, recortando ciertas secuencias, pero entonces no la tomaremos como cierta. Cuando se trata de adultos, se cuenta un hecho o no se cuenta.

Esta peculiaridad de la memoria africana tradicional vinculada a un contexto de tradición oral, es ya en sí misma una garantía de autenticidad.

En cuanto a la memoria de los tradicionalistas, y en particular de los tradicionalistas-*doma* o «conocedores», que abarca vastos ámbitos del conocimiento tradicional, constituye una verdadera biblioteca en la que los archivos no están «clasificados» sino totalmente inventariados.

Para una mente moderna, es un caos, pero para los tradicionalistas, si hay caos, es como las moléculas de agua que se mezclan en el mar para formar un todo vivo. En este mar, evolucionan con la facilidad de un pez en el agua.

Las fichas inmateriales de la tradición oral son las máximas, proverbios, cuentos, leyendas, mitos, etc. que constituirán, bien un esbozo a desarrollar, bien una entrada en materia para un relato didáctico antiguo o improvisado. Para los cuentos por ejemplo, y especialmente los cuentos iniciáticos, hay una trama básica que nunca varía, pero a partir de la cual el narrador puede añadir adornos, desarrollos o enseñanzas apropiadas a la comprensión de su audiencia. Lo mismo ocurre con los mitos, que son condensados de conocimientos en una forma sintética que el iniciado siempre puede desarrollar o profundizar para sus alumnos.

Conviene estar atentos al contenido de los mitos y no «catalogarlos» demasiado rápido. Pueden abarcar realidades de orden muy diverso e incluso, a veces, ser escuchados a varios niveles al mismo tiempo.

Si algunos se refieren a conocimientos esotéricos y «velan» el conocimiento al mismo tiempo que lo transmiten a través de los siglos, otros pueden tener relación con acontecimientos reales. Un ejemplo es *Thianaba*, la mítica serpiente peul, cuya leyenda narra las aventuras y la migración a través de la sabana africana, desde el océano Atlántico. El ingeniero Belime, que fue encargado, hacia 1921, de construir la presa de Sansanding, tuvo la curiosidad de seguir las indicaciones geográficas de la leyenda que le había enseñado Hammadi Djengoudo, gran conocedor peul. Se sorprendió al descubrir el trazado del antiguo cauce del río Níger.

## Conclusión

La época actual es, para África, la de la complejidad y del movimiento. Mundos, mentalidades y tiempos diferentes se superponen en ella, interfiriendo unos con otros, influyendo a veces, no comprendiéndose siempre. El siglo XX se codea con la Edad Media, Occidente se codea con Oriente, con el cartesianismo, forma particular de «pensar» el mundo, junto al «animismo» forma particular de vivirlo y experimentarlo con todo su ser.

Los jóvenes dirigentes «modernos» administran, con mentalidades y sistemas de ley, o ideologías, directamente heredados de modelos extranjeros, pueblos y realidades que dependen de otras leyes y mentalidades. Por ejemplo, en la mayoría de los territorios de la antigua África occidental francesa, el código jurídico elaborado luego de la independencia por nuestros jóvenes juristas, recién salido de las universidades francesas, se basa pura y simplemente en el Código Napoleónico. De ello se deduce que la población, gobernada hasta entonces por costumbres sagradas heredadas de los antepasados y que habían asegurado la cohesión de su sociedad, no comprende por qué se la juzga y condena en nombre de una «costumbre» que no es la suya, que no conoce y que no corresponde a las realidades profundas del país.

Todo el drama de lo que yo llamaría «África de base» es que frecuentemente está dirigida por una minoría intelectual que ya no la comprende, y sigue principios que no le corresponden.

Para la nueva intelligentsia africana, formada en las disciplinas universitarias europeas, muy a menudo la Tradición ha dejado de vivir. ¡Estas son «historias de viejos»! Sin embargo, conviene decir que una parte importante de la juventud culta siente cada vez más, desde hace algún tiempo, la fuerte necesidad de orientarse hacia las tradiciones ancestrales y de extraer sus valores fundamentales, para encontrar sus propias raíces y el secreto de su identidad profunda.

Por el contrario, en el «África de base», que vive con mayor frecuencia lejos de las grandes ciudades - islotes de Occidente - la tradición ha seguido viva y todavía se puede encontrar, como he indicado anteriormente, un gran número de sus representantes o de sus depositarios. ¿Pero por cuánto tiempo?

El gran problema del África tradicional es, en efecto, *el de*



### *la ruptura en la transmisión.*

La primera gran ruptura, en las antiguas colonias francesas, tuvo lugar con la guerra de 1914, cuando la mayoría de los jóvenes fueron reclutados para ir a combatir en Francia, de donde muchos no volvieron. Estos jóvenes abandonaron el país en la época en que debían someterse a las grandes iniciaciones y profundizar sus conocimientos bajo la dirección de los mayores.

El envío obligatorio de los hijos de notables a las «escuelas de blancos» para separarlos de la tradición favoreció también este proceso. La preocupación principal del poder colonial, y esto es comprensible, era, en efecto, desbrozar lo más posible las tradiciones indígenas para plantar en su lugar sus propias concepciones. Las escuelas, laicas o religiosas, fueron los instrumentos esenciales de esta obra de destrucción.

La educación «moderna» recibida por nuestros jóvenes desde el final de la última guerra terminó el proceso y creó un verdadero fenómeno de aculturación.

La iniciación, huyendo de las grandes ciudades, se refugia en el monte donde los «ancianos» encuentran cada vez menos a su alrededor, debido a la atracción de las grandes ciudades y a las nuevas necesidades, los «oídos dóciles» a los que transmitir su enseñanza, porque éste no puede darse, según la expresión consagrada, más que «de la boca odorífica al oído dócil bien curado» (es decir, bien receptivo).

Nos encontramos, pues, ante *la última generación de los grandes depositarios* en todo lo que concierne a la tradición oral. Por tanto, el esfuerzo de cosecha debe intensificarse en



los próximos diez o quince años, después de lo cual habrán desaparecido los últimos grandes monumentos vivos de la cultura africana, y con ellos los tesoros insustituibles de una enseñanza particular, a la vez material, psicológico y espiritual, fundado en el sentimiento de la unidad de la vida y cuya fuente se pierde en la noche de los tiempos.

Para llevar a cabo este trabajo de cosecha, el investigador deberá armarse con mucha paciencia y recordar que debe poseer «un corazón de tórtola, una piel de cocodrilo y un estómago de avestruz».

«Un corazón de tórtola», para no enfadarse ni emocionarse nunca, aunque le digan cosas desagradables. Si rechazas tu pregunta, no hace falta insistir, más vale ir a instalarte en otra rama. Una discusión aquí provocará repercusiones en otra parte. Mientras que una salida discreta hará que te arrepientas y a menudo te llamen.

«Piel de cocodrilo», para poder tumbarse en cualquier lugar, en cualquier cosa, sin modales.

Finalmente «un estómago de avestruz» para poder comer cualquier cosa sin ser trastornado ni disgustado.

Pero la condición más importante es saber renunciar a juzgar todo según el propio criterio. Para descubrir un mundo nuevo, hay que saber olvidar el propio mundo, de lo contrario sólo llevas tu mundo contigo y no estás «escuchando».

El África de los viejos iniciados, por boca de Tierno Bokar, el sabio de Bandiagara, advierte al joven investigador:

Si quieres saber quién soy,

Si quieres que te enseñe lo que sé,

deja de ser momentáneamente lo que eres

y olvida lo que sabes.



# Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente:

Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado ad hoc con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: [entreletras@gmail.com](mailto:entreletras@gmail.com)

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

# Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista Entreletras remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de Entreletras que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: *blog Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, [http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=4303823&i](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i) (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: <http://>

dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3:30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

#### 8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)

- Id. (Idem): "Del mismo autor". Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.

- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

#### Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

\* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

\* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

# Autores

**Celso Medina.** Poeta, crítico y profesor universitario. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Maturín.

**Ramón Ordaz.** Poeta, crítico y editor de revistas. Dirigió las revistas *En Ancas*, *Trizas de Papel* y *Poda*. Profesor de la Universidad de Oriente.

**Gustavo Díaz Solís.** (Güiria, estado Sucre, Venezuela, 1920 - Caracas, Venezuela 2012) Fue escritor, ensayista y traductor .

**Jesús Medina Guilarte.** Investigador y docente del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Profesor de literatura de habla inglesa.

**Luis Gonzaga Álvarez León.** Escritor, docente e investigador del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", del Instituto Pedagógico de Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

**Carolina Brito.** Magíster en Lingüística (UPEL-Caracas). Especialización en Lexicografía (UCAB-Caracas, Casa Nacional Andrés Bello). Actualmente realiza una investigación sobre el Léxico perniano y Léxico en batalla, en el marco del Bicentenario de nuestra independencia. Es directora de la Fundación Claudio Perna.

**Carmen Alicia Castillo.** Profesora e investigadora en el área de literatura. Pertenece al equipo del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", del Pedagógico de Caracas.

**Julio Cortez.** Profesor e investigador de la literatura venezolana, de la Universidad de Oriente, en su Departamento de Filosofía y Letras.

**Sor Elena Salazar.** Sor Elena Salazar. Profesora de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Nueva Esparta. Investigadora del teatro venezolano. Actualmente es directora de la Academia de la Historia del Estado Nueva Esparta.

**Jesús Antuárez.** Sociológico y periodista. Cronista, humorista y hombre de radio.

**Amadou Hampaté Bá** (1901-1991). Escritor y etnólogo malí, defensor de la tradición oral, sobre todo peule. Estuvo en el Consejo Ejecutivo de la Unesco de 1962 a 1970. Recopiló los cuentos y relatos iniciáticos de los pastores peule en Koumen (1961) y Kaidara (1969) (África). También redactó sus memorias, *Amkoullel l'enfant peul* y *Oui mon commandant!*, que se publicaron luego de su muerte.