Cuenteros afrovenezolanos en acción

DANIEL MATO
(Venezuela)

1. Cuenteros afrovenezolanos en acción: 1.1. Sobre el contexto:

La influencia africana en el arte de los cuenteros venezolanos no se limita a los de las comunidades afrovenezolanas, y en lo que a estas respecta hemos observado el desempeño de narradores en varias comunidades del país (Mato. 1988). Sin embargo, por limitaciones de extensión nos restringiremos a comentar la actividad de los de las poblaciones de El Chino, Farriar, Taria, Aguanegra y Palmarejo (en total aproximadamente 4000 habitantes, según el Censo de 1981), las cuales componen la llamada "zona negra" de Yaracuy. Es una región productora de caña y la mayoría de sus habitantes son jornaleros de ese cultivo o si no, trabajadores de centrales azucareros. "Todavía es posible escuchar cantos de trabajo, cantos negros en este caso, cuando la gente está cortando caña", comentó Dixon Rojas, nuestro principal informante en la zona.

La gente allí es dicharachera, "le gusta contar", "es una manera de hacer más alegre la vida". La gente acostumbra echar "chistes" (así denominan exclusivamente a los "colorados", que también hay quien los llama "cuentos"), "cuentos" (denominación utilizada para las anécdotas más o menos "acomodadas y adornadas", así como para los relatos de Tío Conejo, y los de muertos y aparecidos) e "historias" (relatos más extensos, por ejemplo los de Las Mil y Una Noches y otros de origen europeo como La Cenicienta). Como se observará, pese al carácter afrovenezolano de la comunidad, casi no se narran relatos de origen africano, ello se relaciona con el contacto con las culturas americanas y europeas, lo mismo que las maneras en que estos cuentos se "echan". No obstante, precisamente en estas maneras o rasgos escénicos puede ob-

servarse la influencia africana, más allá de los contenidos verbales de los relatos en cuestión.

Se acostumbra a narrar en velorios, fiestas, casas de familia, bares y en general en todo tipo de reunión formal e informal, incluso en la calle. Según el habla de la zona un cuento no se cuenta, ni se narra, sino que se "echa". Si bien mucha gente acostumbra "echar" cuentos, hay algunos que son "más dados" y que son buscados por el resto de la población; este es el caso precisamente de Esteban Graterol, Melixon Ilarraza y José Isabel García. De ellos se dice que para contar son "gallos" y "gente de calidad". Su arte es valorado por la comunidad; se afirma sobre cualquiera de ellos que: "sabe más cuentos" o "siempre tiene uno nuevo", "tiene gracia", hablándose incluso de "divina gracia", valorando especialmente "el movimiento y los gestos" que cada uno de ellos tiene al contar y aceptando en general que todos ellos tienen "sus truquitos" y "mucho emotividad".

1.2. El evento:

Un sábado, al anochecer, Dixon, Esteban, Melixon (con quienes ya habíamos compartido nuestros cuentos en otras ocasiones) y yo, acompañados por otro vecino, nos acercamos al bar La Ceiba, atendido por José Isabel García. Nos sentamos atrás y pidieron a Isabel —como lo llaman sus amigos— que trajera cerveza"; recién entonces nos presentaron (yo, un "cuentero caraqueño") y le anunciaron a éste que habíamos venido a "echar" unos cuentos, que se acercara,

Isabel continuó atendiendo al bar toda la noche, y acercándose a cada ratito a echar un cuento para, inmediatamente, volver a irse. Entre las ocho y las doce de la noche el

grupo fue creciendo en torno a Esteban y Melixon y en un momento llegó a tener más de veinte personas. Nos sentamos en círculo y algunos de los que se agregaron cada tanto echaban un cuento, pero el evento se centró en las acciones de Esteban, Melixon e Isabel, quien no por atender el bar contó menos que los otros dos. Los cuentos se fueron dando por afinidad de temas y/o personajes y no podría precisar cómo se fue pasando de unos a otros, pero se contaron cuentos de gochos, caraqueños, maracuchos, orientales y uno de Lara a cargo de Isabel que incluyó una representación de tamunangue. También hubo de "maricas", de "chingos", de curas, de Rómulo Betancourt, de Jaimito (algunos muy extensos, de hasta diez minutos), de Jesucristo, de portugueses, cubanos y "neoyorkinos", "colorados" y numerosos "casos", la mayor parte de estos últimos a cargo de Isabel.

Cuando Isabel echaba sus cuentos lo hacía con gran seguridad y sin ninguna prisa, representaba largas escenas de los mismos, confiando en que todo el mundo disfrutaba de ello. Melixon y Esteban también se tomaban su tiempo y gesticulaban abundantemente, pero Isabel poseía un "magnetismo" especial. Dixon comentó espontáneamente: "Su gesto es muy claro, parece que los explicara (los cuentos) y además los vive, Esteban y Melixon también, pero él más."

42

Melixon solía comenzar sus cuentos sentado pausadamente pero, normalmente, los terminaba de pie y repentinamente, imitaba voces con mucha gracia, especialmente las de las viejas. Esteban, por su parte, destacaba por el uso de onomatopeyas y la imitación de ruidos (can boca y manos). Mayormente permaneció sentado durante sus narraciones, su voz ronca le impedía matizar pero a la vez imprimía un particular sello a sus intervenciones. Isabel sobresalió por lo extenso de sus representaciones de personajes, así como por su seguridad y por haber narrado de pie todos los cuentos.

Por lo demás, el desempeño de los tres fue bastante similar: dirigían su mirada alternativamente a diferentes espectadores mientras narraban y a puntos imaginarios en los momentos de representación, utilizaron la voz para imitar personajes, acentos regionales; las variaciones de ritmo, tono, textura (salvo Esteban) y volumen acompañaban las peripecias de los personajes. Al narrar relatos con varios personajes no sólo cambiaban las voces, sino también y muy velozmente, la actitud corporal de los mismos e incluso su situación en el espacio (sobre todo Isabel y Melixon). Sus gestos en ocasiones no poseían un significado preciso y en otras cumplían ora funciones indicativas, ora ilustrativas, en relación con las palabras. Melixon e Isabel se valieron de todo su cuerpo, en

tanto Esteban en esta ocasión sólo involucró tronco, brazos, manos y rostro. Conviene destacar que el desempeño de un cuentero suele variar de un evento a otro y tuvo oportunidad de observar a Esteban en otras ocasiones. La primera de ellas fue precisamente el día en que le conocí, cuando al rato de estar conversando, en medio de la calle principal de Palmarejo, Esteban ya estaba echándose el cuento de "uno que fue a Caracas y...". Me impresionó la facilidad con que se desplazaba por el espacio, parecía un bailarín, se expresaba con todo su cuerpo, imitaba voces, no cesaba de mirarme a los ojos y eventualmente me colocó como interlocutor del personaje principal de su cuento tomándome por el hombro. Un par de amigos suyos que pasaban por allí al verlo en este menester, se acercaron y entonces echó un cuento de un "chingo" y luego una anécdota de un personaje del pueblo, todo ello de manera semejante a como había echado el primero.

1.3. Comentario sobre el desempeño de los cuenteros:

Las descripciones anteriores ponen de manifiesto que el arte de los cuenteros no exhibe tan sólo rasgos "verbales" como la denominación de "literatura oral" induce a pensar y el "discurso social" desarrollado bajo su égida se ha encargado de establecer (Verón, 1976, 1980). Por el contrario, allí puede señalarse la existencia e importancia de otros rasgos expresivos, o clases de signos (como se prefiera); gestuales, vocales (proxémicos y de interacción con el público, así como el recurso o la representación de personajes.

Pero no sólo mi observación y la del público (ya comentada, vid supra) valoran su "gracia". Esteban y Melixon me hablaron de ella y de la importancia de "la mímica" y "los movimientos" en diversas ocasiones. Isabel, por su parte, afirmó que:

No hay cuentas malas, hay unos mejores que otros, pero eso depende de la gracia de cada persona. No se puede echar por echar, hay que ponerle su salsita... (Además, hay gente que tiene "gracia" para contar un cuento, y otros que no la tienen, que les falta un poquito de "sal"...o de "azúcar"... Sal, azúcar, pimienta, no sé. Al cuento hay que ponerle, uno no puede echar un cuento así nomás, por echarlo, rá, rá, rá, rá, al cuento hay que ponerle mano... Me refiero que tiene que tener "gracia", si no la gente no se preocupa por oírlo (y) no toda la gente la tiene... no todo el mundo hace una imitación de voz... además hay cuentos que uno tiene que accionar mucho el cuerpo y si está sentado hasta le sale pararse.

Le preguntamos entonces si un individuo que no hacía eso no era gracioso y afirmó enfáticamente:

—Nooo, como voy a sentarme yo aquí a echar un cuento así (cruza las manos y pone el rostro rígido e inexpressivo comienza contar un cuento, interrumpe la demostración y continúa). ¿Y entonces? ¿Dónde está la gracia de este cuento? ¿.Cómo te ríes tú?, y el otro, y el otro. Tiene que tener sabor.

2. El Problema:

La presencia de rasgos "no verbales" —como suele agrupárseles (y de una vez desestimarse su importancia) desde perspectivas analíticas —que llamaré— "verbocentradas", no es exclusiva del desempeño de estos cuenteros afrovenezolanos, es decir, ella no resulta excepcional en relación con el desempeño de otros cultores del género.

Por el contrario su ocurrencia e importancia la hemos verificado: a través de observaciones de campo en los casos de casi setenta narradores venezolanos de más de treinta comunidades de diversas tradiciones culturales (Mato, 1989), y a través de investigación documental en otras diez comunidades de Venezuela (Mato, 1988). Adicionalmente, y también con esta última modalidad de investigación, hemos comprobado su importancia en más de treinta grupos sociales, correspondientes a diversas demarcaciones culturales y sociales en los cinco continentes (Mato, 1988),

Se nos preguntará entonces ¿qué resulta aquí, lo específicamente africano o afrovenezolano? Y responderemos: ciertos rasgos de estilo cuya importancia es posible observar precisamente a través de la observación del conjunto de rasgos "no verbales" que hemos señalado, más que si la observación se limita a los "verbales" (que eventualmente pueden corresponder a una estructura narrativa no-africana), aunque desde luego no de manera esquemática, ni simplista. Ante todo, debe tenerse en cuenta que en cualquier cultura los desempeños de un mismo narrador varían significativamente de un tipo de evento a otro. Así cabe afirmar —esquemáticamente— que el desempeño gestual y, particularmente, el proxémico suelen variar de manera sensible en relación al espacio físico disponible para la acción del narrador y a la cantidad de público, así como, eventualmente, en relación al carácter más o menos festivo de la reunión y del tipo de relato. Pero, no obstante estas variaciones, es posible reconocer además la existencia de otras: unas de carácter personal y otras de carácter cultural. Más allá, entonces, de las variaciones personales y de las circunstancias contextuales es factible

observar ciertas continuidades en la importancia y magnitud de la expresión corporal, el comportamiento proxémico y la interacción con el público entre los narradores africanos y los afrocaribeños. Lo cual —debe ser claramente establecido— no supone afirmar que todos los narradores afrocaribeños hagan siempre un amplio despliegue corporal y de interacción con el público y que en las tradiciones europeas y americanas los narradores se limiten a decir su relato sentados en una silla e inexpressivamente. Tal tipo de visiones esquemáticas no tiene asidero real: por ejemplo Bertha Vargas (una narradora afrovenezolana del Estado Sucre) cuando narra "historias" a sus nietos, suele hacerlo sentada y en una actitud espiritual y corporal recogida, en tanto años atrás, al echar "cachos" (casos) en un velorio, solía hacerlo de pie, involucrando todo su cuerpo en la representación de personajes y desarrollando escenas en espacios más amplios. Ante la imposibilidad de extendernos sobre la rica diversidad de ejemplos, que impiden cualquier tentación esquemática, nos vemos obligados a sugerir la revisión de nuestras investigaciones anteriores (Mato, 1988 y 1989). Aquí, sólo nos ocuparemos de agregar unos cuantos testimonios de referencia respecto del desempeño de algunos narradores africanos (vid infra).

Pero antes conviene asentar claramente que dichos rasgos "no-verbales" sólo resultan diferenciables analíticamente, ya que para el narrador —tanto como para el espectador— ellos conforman un todo indivisible y la sobrevaloración de los rasgos "verbales" no tiene ninguna justificación empírica, sino que ella es consecuencia de un paradigma teórico (Kuhn, 1975) que ha extendido su influencia hasta constituir un difundido "discurso social" Verón, 1976 y 1980) (Vid: Mato, 1988 y 1988a). Dicho paradigma teórico tiene un punto de partida identificable en la obra de Paul Sebillot (1913) quien introdujo la noción de "literatura oral" hacia 1881 (Da Camara Cascudo, 1972), nos ocuparemos de examinar esta noción.

3. La noción de "literatura oral":

El término "Literatura Oral" fue creado por Paul Sebillot (1846-1918), quien introduce la noción en estos términos:

La literatura oral comprende aquello que para el pueblo que no lee, reemplaza ("remplace", en original en francés) a las producciones literarias. De este modo como su nombre lo indica claramente, ella se manifiesta por la palabra o por el canto, y es bajo estas formas que ella se presenta en los grupos salvajes y dentro de los países civilizados, en los medios rústicos y más o menos iletrados. Ella precede a la literatura es-

crita, y uno la encuentra en todas partes, más o menos viviente, dependiendo del grado de evolución de los pueblos (...) ella no puede ser comparada a las obras escritas, pero ella existe sin embargo. (1913:6).

Resulta interesante observar cómo se introduce el concepto: en primer lugar Sebillot sostiene que: "La literatura oral comprende aquello que, para el pueblo que no lee, reemplaza a las producciones literarias." En realidad, esta afirmación no tiene base cierta, antes podría decirse que: para Sebillot, que lee, la única manera de denominar un conjunto de manifestaciones que, en principio, le resultan extrañas, es con el término "literatura oral". Es decir que, bien vistas las cosas, podríamos afirmar que el término "literatura oral" reemplaza (o designa), para Sebillot y los que leen, a un conjunto diverso de manifestaciones observadas, por el citado autor, entre el pueblo que no lee,

Adicionalmente cabe observar como allí mismo se opera una reducción de acciones expresivas más complejas (en las cuales como lo hemos ilustrado cabe identificar la presencia de rasgos —sólo analíticamente diferenciables— vocales, gestuales, proxémicos, de interacción con el público, de representación de personajes) a "la palabra", a hechos de palabra. Complejidad que testimonian, incluso, algunos textos del mismo Sebillot (1882: V-XII; 1913:15-22). En tercer lugar, puede observarse como, de una vez, se circunscribe cultural y socialmente el concepto, negando la posibilidad de que exista "literatura oral" entre los grupos sociales letrados y no rústicos de los países civilizados. Fundando dicha negación, justamente, en el hecho de que ella reemplaza a las "producciones literarias", que serían las únicas pertinentes entre lectoescritores. Porque, en cuanto un pueblo "accede" a la escritura, resulta que la "literatura escrita" sucede a la "literatura oral", la cual, en esta visión un tanto teleológica, vendría resultando una suerte de estadio primitivo de la literatura. Por último, Sebillot afirma que una y otra literatura no resultan comparables. Pero como no precisa en qué sentido no lo son, nos parece prudente no conjeturar al respecto.

En síntesis, creo que es posible afirmar que la manera en la cual Sebillot introduce este concepto, sugiere la existencia de una dificultad para nombrar o conceptualizar a partir de la personal, experiencia social y cultural del autor, un conjunto de fenómenos que aparentemente no formaban parte de ella, sino de otras, las de los pueblos "salvajes" y las de los "medios rústicos y más o menos iletrados" de su propia sociedad y acaba nombrándolos desde su propia experiencia de "lector".

Como quiera que sea, el concepto, así generado, se convierte en una suerte de equívoco y también, en cierta medida, en una suerte de respuesta antes que pregunta, de "obstáculo epistemológico" (Bachelard, 1972), que hace las veces de momento inicia.' en la constitución de un paradigma (Kuhn, 1975), el cual irá poco a poco decantando un método y las reglas que habrán de perpetuarlo (Mato, 1988). Así, en la investigación de campo, se buscará a los conocedores de "historias" y se los sentará a dictar los textos, ya que se trata de "literatura", en cuya transcripción y eventual traducción habrá de ponerse grandísimo cuidado (Sebillot, 1913:12-13). Pero el investigador no se percatará (y si lo hace sólo le otorgará valor complementario) de todo lo que se pierde cuando reduce la acción expresiva de ese ser al dictado de un texto, el cual, supuestamente, poseería una existencia autónoma a la del narrador en cuestión, le precedería, resultaría así una entidad en sí mismo.

Convendría ocuparnos, complementariamente, de la noción de "cuento folklórico", ya que está sumamente difundida y es afín a la de "literatura oral" o, en realidad, está incluida en esta última y, además, ha tenido incidencia directa en numerosas recopilaciones. Esta noción ha tenido en Stith Thompson, seguramente, a uno de sus mayores teóricos y difusores. En su documentado y concienzudo estudio, Thompson, considera al cuento folklórico o cuento oral como una de las "formas de la literatura oral" (1972: 22) y sostiene que: "Los colectores han estado muy ocupados, en todo el mundo, oyendo a los narradores: con técnicas cada vez mejores, han recogido y publicado lo que han oído" (1972: 21). Nótese la utilización del verbo "oír", para designar la acción de los colectores. Es obvio: la "literatura oral" se oye.

No pretendemos negar la importancia e interés de esta tradición de investigación, centrada en el estudio comparado de ciertos tipos de textos provenientes de los desempeños de narradores, sino sólo señalar que, en ella, el interés en los textos ha perdido de vista que esos textos son parte integrante de fenómenos expresivos más complejos. Thompson no ignora la importancia de los rasgos, que —por no abrir polémicas adicionales— venimos llamando, "no verbales", se refiere colateralmente a ellos en algunas oportunidades (1972: 28, 569, por ejemplo). Sin embargo, insistirá en procedimientos caracterizados por la preocupación exclusiva por recoger fielmente las palabras (1972:517-522), los cuales necesariamente condicionan los medios de ocurrencia del fenómeno. Estos procedimientos, análogos a los de Sebillot, sólo se justifican si se parte de que es una forma de "literatura" y lo que interesa es realizar estudios comparados. Tanto énfasis

en la fidelidad a las palabras acaba resultando en su opuesto. Efectivamente, la fidelidad está puesta sólo en un aspecto, en tanto se obvia este carácter de aspecto, de parcialidad sólo analíticamente existente y, como se la convierte en totalidad, se acaba siendo infiel al original. No hay conciencia de que no se trata sólo de un registro, transcripción y traducción de un texto escrito en una lengua a otra; por el contrario, es mucho más que eso, es una transposición de un lenguaje (complejo, multimedia) a otro (verbal, gráfico).

Los estudios sobre el "cuento folklórico", como los sobre "literatura oral" (poesía y narrativa) han promovido una formidable y valiosa tarea recopiladora en todo el mundo; la cual de ninguna manera pretendemos desmerecer, si no sólo colocar en el lugar que corresponde: son registros de sólo un rasgo analíticamente diferenciable de fenómenos más complejas. Dichos fenómenos complejos no constituyen un mero adorno o aditamento de tal supuesta "literatura", ellos no son "literatura", son una forma expresiva que puede ser incluida simultáneamente en dos agregados mayores (de existencia meramente analítica): las artes verbales y las artes escénicas. En tanto artes verbales, muchos de estos desempeños exhiben atributos estéticos susceptibles de una apreciación y valoración literarias, pero eso no puede llevar a clasificarlos como fenómenos "literarios"; hacerlo es cometer un atropello cultural, es un reduccionismo, porque al hacerlo se suprimen los restantes rasgos expresivos.

Precisamente algunos investigadores que se han dedicado a la "recopilación de relatos en África han dejado interesantes testimonios que en este caso nos interesan, algunos en tanto documentos descriptivos de las modalidades escénicas de los narradores africanos, otros, en cambio, resultan de nuestro interés por constituir documentos acerca de las limitaciones que sintieron en relación con sus tareas de recopilación, los consideraremos en la próxima sección.

4. Narradores africanos en acción:

El propio Sebillot refiere que tanto entre los "Ba-Ronga", como entre las "bosquimanos" la utilización de onomatopeyas y las variaciones de sonidos y pronunciación acompañaban la puesta en escena de distintos animales y que al narrar lo hacían con "gran entusiasmo"; también informa que "la música y el canto muy frecuentemente intervienen en los relatos de los Ba-Ronga y de los Bassoutos (Sebillot, 1913: 15-27).

Pero es interesante considerar in extenso algunos testimonios que precisamente Fernando Ortiz se ha tomado el trabajo de reunir en el capítulo "El Teatro entre los negros"

para ilustrar las páginas de su estudio dedicadas al desempeño de los "griots", agrupadas en un apartado que él denominó "Otros gémenes teatrales en África". Conceptualización sobre la cual volveremos tras considerar los mencionados testimonios:

No hay persona más popular entre los africanos que un buen narrador de cuentos (...) A veces ocurre en medio de la plaza con toda la población sentada en el suelo frente al narrador (...). Con frecuencia el cuentista interrumpe su recitado, rompiendo en un cantar que el público repite una y otra vez como un sonsonete hasta que aquel está dispuesto a referir un nuevo episodio. (Según sostenía en 1912 Robert Milligan) (Ortiz, 1951: 422-3).

Los cuentos y leyendas de los ibos (en Nigeria), dice Basden, no son para ser leídos, sino para oírlos y ver a sus narradores. En el papel, la expresión y la mímica se pierden y estos son precisamente los elementos que hacen viva la narración (...). Los ibos emplean para ilustrar sus cuentos la personificación de pájaros y otros animales (...) imitando sus voces y movimientos típicos. (Ortiz, 1951: 408).

Además, en 1936 Henry Junod observó entre los bantú que los ademanes de los narradores, así como:

(...) su mímica, el juego de su fisonomía, los muchos adverbios descriptivos que introducen en su recitado, la imitación de las voces de los niños, viejos y personajes, todo ello añade interés a la narración. Por otra parte, es indudable que todos estos artistas son más o menos "comediantes" y, en algunos, el arte pantomímico es sobresaliente. (Ortiz, 1951: 424).

En todo caso, respecto de estas diferencias de calidad, Henry Junod observó entre los bantú que:

Como es fácil presumir, no todos los narradores y pantomimas son geniales. En África, como en el resto de la humanidad, el genio es excepcional. Así observa Junod, con referencia a los bantú, que en cuanto a los narradores ellos varían enormemente. Algunos de ellos, los debutantes son flojos, lentos y tediosos, confunden los episodios (u.) Pero otros son llenos de vida y se experimenta un verdadero placer literario en escucharlos (...) (Ortiz, 1951: 423-4).

Entre los yoruba el narrador de historias recibe el nombre de aló, o también: akpaló

y su labor es ir repitiendo sus a ló de tribu en tribu.

Allí los cuentistas forman una casta de arokin (...), presididos por el Ologbó. El arokin es un narrador de las tradiciones de la tribu, a manera de un "hombre-archivo", o "cronista de la corte" y cada rey cuenta con uno en su cortejo como consultor. Análogamente ocurre en los palacios de los reyes bantú y demás naciones negras de África (Ortiz, 1951: 423).

La cita anterior nos coloca ante un tema que merece —a modo de digresión— una mención especial: no todos estos a ló, o sus equivalentes en otros pueblos africanos, son "narradores" en el sentido de "cuenteros", algunos practican, a la vez, o alternativamente, otros oficios expresivos, creadores o de entretenimiento (según se los entienda, de todos modos, no es el tema en esta oportunidad); pero hay otros que cumplen un cierto tipo de funciones que no dejan demasiado espacio para la expresión, ellos sólo deben transmitir una historia y deben hacerlo lo más fielmente posible; son equivalentes culturales, en todo caso, de cronistas e historiadores. Es decir que nos encontramos ante un problema de delimitación analítica dentro del carácter continuo con que se nos presenta la realidad —no es esta la oportunidad para intentar dar respuesta al mismo— pero resulta conveniente señalarlo. (El lector interesado podrá consultar, por ejemplo, la obra de Hampaté Ba, 1982: 204-212).

Pero volviendo al centro de nuestras preocupaciones considérense también estos dos pasajes:

En opinión de H. Junod:

Es imposible expresar por escrito el verdadero estilo de los cuentos folklóricos de los bantú. Los cuentistas viven sus narraciones al par que las declaman. Ellos las recitan y representan como actores y aún cuando el lenguaje escrito sea capaz de reproducir los muy delicados modismos de la palabra oral, es del todo incapaz de captar la verdadera atmósfera del cuento. (Ortiz, 1951: 408).

Análogamente Frobenius, basándose en experiencias de campo, sostenía que:

Lo literal jugaba, pues, un papel significativo. Pero más importante aún eran el gesto y la acentuación (sic). Para los buenos narradores tenía más significado la mise en scene que lo propiamente contado. Lo importante de esta dualidad se aclaró especialmente al repetir yo un día un relato que acababa de recibir y al

declarar el narrador rotundamente no haber contado tal cosa. De una comprobación minuciosa resultó que el sentido de lo escénico (es decir del gesto y de la entonación en el relato) era esencialmente otro que el de las meras palabras en sí. Yo entonces aprendí que una traducción literal no corresponde al valor del sentido de los originales. Le falta lo palpitante, el alma. (Ortiz, 1951: 409).

Estos dos testimonios son tan elocuentes en relación con nuestras afirmaciones respecto de la violencia que supone el tratamiento "literario" de fenómenos expresivo creadores más complejos, que no formularemos más comentarios.

5. Comentarios finales:

Para terminar interesa llamar la atención respecto del tratamiento conceptual dado por Fernando Ortiz a este tipo de fenómenos: Ortiz los ha agrupado como "teatro" —y no come "literatura" (si bien en algún pasaje los considera como tal al igual que algunas de las fuentes que cita— lo cual supone un importante avance ya que esta conceptualización involucra el reconocimiento de los aspectos escénicos habitualmente omitidos. Pero, en segundo lugar, debe verse que al tomar el "teatro" como referencia, este tipo de expresión acaba convirtiéndose para el propio Ortiz en apenas una suerte de "germen del teatro", lo cual ocurre también en el caso de otros autores (por ejemplo: Traoré, 1958:30-32).

En nuestra opinión el "arte de narrar" —como últimamente hemos optado por denominar de manera provisoria al que nos ocupa (Mato, 1988 y 1989)— es una forma expresivo-creadora o, si se prefiere, una práctica significativa (Mato, 1989a) autónoma. Es decir, ni es una variante o germen de la "literatura", ni lo es del "teatro", ya que ninguna de esas denominaciones designan formas expresivas características de todas las culturas (más allá de su relativamente reciente expansión planetaria), si no que, remiten a particulares cristalizaciones de las mismas, histórica y culturalmente acotables, propias, en otras palabras, fundamentalmente de ciertos particulares desarrollos de la —así llamada— "civilización occidental", cuyos valores, representaciones simbólicas y modelos epistemológicos han alcanzado hegemonía a nivel planetario. Pero, entendiéndose bien, hemos dicho "particulares desarrollos" de la "civilización occidental", por cuanto el tipo de forma expresivo creadora del cual venimos ocupándonos tiene equivalentes en otros desarrollos de la "civilización occidental", los cuales sufren la misma violencia conceptual que las variantes africanas y afrovenezolanas arriba comentadas. Al respecto pueden consultarse entre

otros los testimonios del mismo Sebillot sobre los que él denomina "medios rústicos" en Europa (Sebillot, 1913:19).

En nuestra opinión el diverso conjunto de fenómenos que nos ocupan pueden denominarse provisoriamente "arte de narrar" y ellos son analíticamente susceptibles de ser agrupados en agregados mayores como los de artes escénicas y artes verbales simultáneamente, sobre lo cual no podemos extendernos en esta oportunidad. (Vid: Mato, 1985; 1988; 1989; 1989b). Pero, una importante consecuencia de ello es que la influencia africana en América, en lo que a este arte respecta, no puede estimarse sólo en términos de los contenidos verbales y la lengua en que estos son expresados en los desempeños de los narradores americanos, si no que también deberá evaluarse en relación con sus rasgos escénicos: gestuales, vocales, interaccionales y proxémicos.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahams, Roger. The man of words In the West Indies. Performance and the emergence of creole culture. The J. Hopkins University Press, Baltimore. 1983.
- Bachelard, Gaston. La formación del espíritu científico. Contribución a un Psicoanálisis del Conocimiento Objetivo. Siglo XXI. Ed. México. Traducción: José Babini. Original: La formation de l'esprit scientifique. s/f.
- Bascom, William. Folklore. Verbal Art and Culture. En: Journal of American Folklore, V. 88. n. 342. oct.-dec, 1973. pp. 374-381.
- Bauman, Richard. Verbal Art as Performance. En: Richard Bauman et. al. Verbal Art as Performance. Newbury House Publishers. Massachusetts. 1977. pp. 3-58.
- Carvalho-Neto, Paulo, de. El Candombe: una danza dramática del folklore afroargentino. En: Estudios Afros, Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1971. pp. 181-190
- Da Camara Cascudo, L. Diccionario do Folklore Brasileiros. Instituto Nacional do Livro. Ministerio de Educação e Cultura. 3ra. ed. Brasília, 1972.
- Efron, David. Gesto, Raza y Cultura. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970. Traducción: M. Guastavino. Original: Gesture and Environment. 1941
- Elbein, Juana. Introducción. En: Maestre Didi. Xangó. El Guerrero Conquistador y otros cuentos de Bahía. Ed. Silvia Diaz. Buenos Aires. 1987
- Finnegan, Ruth. Oral Poetry. Its Nature. Significance and Social Context University Press. Cambridge (Gr. Br.). 1977
- Hampate Ba, A. La Tradición Viviente. En: Historia General de África. T. 1. Metodología e Historia Africana. cap. 8. Tecnos/ UNESCO. 1982. Madrid-París pp. 185: 222.
- Kuhn, Thomas. La Estructura de las Revoluciones Científicas. México. Fondo de Cultura Económica, 1975. Traducción Agustín Contin. Original: The Structure of Scientific Revolutions, 1962.
- Mato, Daniel. Narración Oral: Fundar un Arte. En: Rudy Mastacero (ed.). Oralidad en la Literatura y Literatura de la Oralidad. Cuadernos de Investigación. enero-junio, Instituto Universitario Pedagógico Experimental. Maturín. Venezuela. 1985. pp. 50-77.
- Mato, Daniel. El arte de narrar y la noción de Literatura Oral. Protopanorama Intercultural y Problemas Epistemológicos. Caracas. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela. 1988.
- Mato, Daniel. La Noción de 'Literatura Oral. Obstáculo Epistemológico para el estudio del Arte de Narrar. VII Simposio sobre el Caribe en la XXXIII Convención Anual de la ASOVAC. Maracay, noviembre., 1988.
- Mato, Daniel. Narradores en acción. Problemas Epistemológicos. Consideraciones Teóricas y Observaciones de Campo en Venezuela. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1989".
- Mato, Daniel. "No sólo palabras. Una aproximación semiótica al arte de narrar". 1er. Encuentro Venezolano de Semiótica. Universidad del Zulia., Maracaibo, abril., 1989.
- Ong, Walter. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. Methuen & Co. New York, 1982
- Ortiz, Fernando. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Publicaciones del Ministerio de Educación. La Habana, 1951.
- Peek, Philip M. The Power of Words in African Verbal Arts. En: Journal of American Folklore, V. 94. n. 371. june- march, 1981. pp. 19-43.
- Ramón y Rivera, Luis F. Teatro Popular Venezolano. Ediciones del IADAP. Quito. 1981.
- Sebillot, Paul. Contes des Marines. G. Charpentier, Paris, 1882.
- Sebillot, Paul. Le Folklore. Literature Orale et Ethnographie Traditionnelle. O. Doin et fils Ed. Paris. 1913.
- Thompson, Stith. El cuento folklórico. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1972. Traducción: Angelina Lemmo. Original: The Folktale, 1946.
- Traore. Bakary. Le Theatre Negro-Africain et ses fonctions sociales. Ed. Presence Africaine. Paris. 1958
- Verón, Eliseo. Ideología y Comunicación de Masas: La Semantización de la Violencia Política. En: E Verón et al. Lenguaje y comunicación social. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976.
- Verón, Eliseo. La Semiosis Social. En: Mario Monteforte Toledo (ed.). El discurso político. UNAM-Nueva Visión. México, 1980
- DANIEL MATO. Venezolano. Universidad Central de Venezuela. Núcleo de Literatura de la AVECA. Autor de numerosos trabajos.