

De la palabra viva  
a la escrita

UNESCO

El Correo

AGOSTO 1985 - 7 francos franceses (España: 175 pesetas)



Foto © Peter Frey, Paris

## La hora de los pueblos

37 Brasil

Oro a cielo abierto

En el siglo XVIII el oro y los diamantes dominaban la economía brasileña. La explotación de los yacimientos auríferos y de otros metales fue el origen del desarrollo de las *Minas gerais* (o “minas generales”), estado del sudeste del país que sigue siendo su principal región minera.

Hoy Brasil es el cuarto productor de oro del mundo. En la foto, la mina de Sierra Pelada, a cielo abierto, situada a 400 km al sur de Belem, capital del estado de Pará, en la desembocadura del Amazonas. Unos 20.000 obreros trabajan en esta mina que produce una tonelada de oro al mes.

## Este número

Es tal la importancia adquirida por la literatura escrita en la época moderna que hoy damos a ésta por descontado como un fenómeno universal. Aunque sepamos que son muchas las culturas que no se organizan ni se transmiten por medio de la escritura sino de la oralidad, el pensamiento contemporáneo propende aun marcadamente a reducir las literaturas orales al rango de manifestaciones de un folclore objeto a lo más de condescendencia.

Con este número queremos contribuir a corregir esta engañosa visión de las relaciones entre la palabra viva y la escritura. Oponer una y otra radicalmente, tanto en el plano de la civilización como en el de la forma, se nos aparece hoy cada vez más patentemente como resultado de un análisis insuficiente, incluso esquemático, de la realidad cultural. Entre ambas formas de expresión la frontera ha sido siempre, como muestra Paul Zumthor en su artículo de introducción, muy porosa y el intercambio constante. Incluso en las sociedades occidentales, que son las que más han contribuido a realzar el valor de la escritura en detrimento de la oralidad, esa interdependencia entre una y otra ha tenido más vigencia de lo que se supone en la historia de sus literaturas y de su sensibilidad. Y quizá este Occidente fascinado por la escritura está asistiendo en nuestros días a un vigoroso retorno de la voz reprimida.

Como muestra de ese poder y ese vigor de la palabra presentamos aquí unos cuantos grandes textos que son epopeyas nacionales y, al mismo tiempo, poemas universales. Cada uno de ellos ofrece en su génesis o en su historia una variedad original de la relación entre palabra y escritura, pero todos tienen como característica primordial ser textos fundacionales con los que todo un pueblo se identifica, cuando no son, como en el caso de la *Relación de Michoacán*, el último testimonio de una civilización, su memoria postrera.

Hay casos, como el del mundo árabe, el japonés, el vasco, el chino o el indio, en que una síntesis, un ejemplo revelador o un recuerdo dan cuenta de la atracción espiritual, de la fuerza de inspiración que posee una obra que, transmitida primero oralmente y después por la escritura e incluso por la imagen, resuena constantemente en la conciencia de los individuos y late en el corazón de la colectividad, como algo perennemente vivo.

Pero ese tesoro espiritual, que forma parte del patrimonio de la humanidad, está amenazado. A protegerlo contribuye la Unesco con un afán redoblado por ser, como es, factor capital de identidad cultural. Pero, por esenciales que sean, la transcripción de ese tesoro oral y su grabación sonora no resultan suficientes. De ahí la necesidad de proceder a una redefinición de la comunicación cultural, reconociendo a la palabra viva, a la voz humana articulada en palabras, su valor creador en el seno de toda comunidad.

Nuestra portada: Foto Michel Claude, Unesco

Jefe de redacción: Edouard Glissant

## Agosto 1985

Año XXXVIII

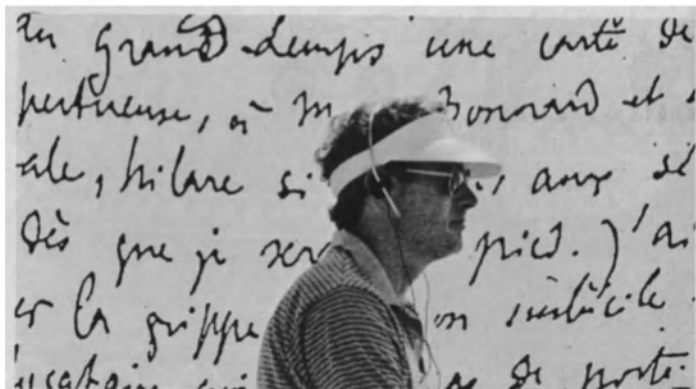


Foto Richard Frieman © Rapho, París

### 4 Permanencia de la voz

por Paul Zumthor

### 9 El Kalevala

Génesis de la epopeya finlandesa  
por Lauri Honko

### 11 El país de los héroes

### 12 El Kalevala y el arte finés

por Heikki Kirkinen

### 14 La Relación de Michoacán

El testamento de un pueblo  
por J.M.G. Le Clezio

### 17 El Cantar de la hueste de Igor

por Igor I. Shkliarevski

### 19 Shaka el Grande

por Mazisi Kunene

### 21 La oralidad esencial de lo árabe

por Salah Stétié

### 24 Los relatos de los Heiké

Una gran epopeya en la pequeña pantalla  
por René Sieffert

### 26 El Mahabharata y el tendero de té

por Lokenath Bhattacharya

### 28 Liu Jingting, rey de los cuentistas

por Yao Zhenren

### 30 La epopeya tibetana de Ge-sar

por Mireille Helffer

### 32 Hir y Ranjha, los amantes del Punjab

por Hakim Mohammed Said

### 33 La literatura oral del País Vasco

por Juan Mari Lekuona

### 34 Latitudes y longitudes

### 2 La hora de los pueblos

BRASIL: Oro a cielo abierto

Revista mensual publicada en 32 idiomas por la Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura  
7, Place de Fontenoy, 75700 Paris.

Español  
Francés  
Inglés  
Ruso  
Alemán  
Arabe  
Japonés

Italiano  
Hindi  
Tamul  
Hebreo  
Persa  
Portugués  
Neerlandés

Turco  
Urdu  
Catalán  
Malayo  
Coreano  
Swahili  
Croata-servio

Esloveno  
Macedonio  
Servio-croata  
Chino  
Búlgaro  
Griego  
Cingalés

Finés  
Sueco  
Vascuence  
Tai

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés, francés y coreano.

ISSN 0304-310 X  
Nº 8 - 1985 - OPI - 85 - 3 - 425 F



Foto © P. F. Mele, Museo del Bardo, Túnez

# Permanencia de la voz

por Paul Zumthor

**P**ESE a haber sido durante largo tiempo ignorada por historiadores casi exclusivamente atentos a los documentos escritos, hoy nadie discute la importancia del papel que la voz desempeña en la conservación de las sociedades humanas. En cada grupo social eso que llamamos sus tradiciones orales constituyen una red de intercambios vocales vinculados con comportamientos más o menos estrictamente cifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la continuidad de una percepción de la vida y de una experiencia colectiva sin las cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad, si no a su desesperación.

La cosa nos parece evidente cuando se trata de civilizaciones arcaicas, o de determinadas culturas marginales del mundo contemporáneo. En cambio, mucho más difícil nos resulta reconocer que efectivamente nuestra cultura occidental de este final del siglo XX, con su racionalidad y su tecnología, está también impregnada de tradiciones orales y que malamente podría subsistir sin ellas. Voy a limitarme aquí al ámbito de la poesía. Por ella hemos de entender, en su más amplia acepción, ese arte espontáneamente surgido del lenguaje y cuya perpetuación es una de las constantes de la historia, hasta el punto de que podría incluirse entre los elementos de una definición del hombre. Ahora bien, a todos nos parece natural que las etnias africanas o amerindias posean una rica poesía de tradición oral; en cambio, tenemos que hacer un esfuerzo de imaginación para detectar entre nosotros, no ya simplemente las huellas de esa poesía sino, más allá de un folclore sobreviviente, su aun activa presencia. Hacia 1980 se publicó una estadística según la cual sólo en Francia se componen anualmente diez mil can-

ciones; a tres minutos como promedio por canción, ello supone un total de quinientas horas de audición, es decir una hora veinte minutos al día, ¡cada día! Aun descontando los mamarrachos, los fracasos y los efectos de la selección antes de que se interpreten en público, queda una *masa* considerable; y utilizo aquí deliberadamente la palabra, tan patente es que se trata de un fenómeno de "cultura de masa", de la principal forma viva y colectivamente funcional de poesía en nuestro mundo de los años 80. Y nada indica que Francia sea en eso una excepción.

Empaparnos de que así es puede exigirnos algún esfuerzo. En efecto, hace ya mucho tiempo que se extinguió en nuestras sociedades occidentales la pasión de la palabra viva, progresivamente expulsada del ámbito de intereses de nuestros intelectuales y, según la expresión al uso, de nuestra "personalidad básica". Desde hace siglos domina en la mente y los gustos occidentales un prejuicio en virtud del cual sólo admitimos en su forma escrita los productos de las artes del lenguaje (apenas si hacemos una excepción en lo que atañe al teatro). De ahí nuestra dificultad para reconocer la validez estética de lo que, por su intención o efectivamente, escapa de la esfera de lo escrito. Durante quinientos o seiscientos años, primero en Europa y después en América, pero también, aunque partiendo de otras premisas, en Asia, hemos refinado hasta tal punto las técnicas de la escritura que a nuestra sensibilidad espontáneamente le repele la aparente inmediatez del funcionamiento del aparato vocal.

¿Trátase de una mera coyuntura histórica que afecta sólo a la superficie de las cosas o bien de un desplazamiento de las estructuras profundas que rigen nues-

**"Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don (...). En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada: gracias al dominio de sí mismo que ella muestra, la voz sola basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las Sirenas."**  
**En la foto, Ulises y las Sirenas, ilustración de un episodio célebre de la Odisea (Canto 12) del poeta épico griego Homero. Desde su isla las Sirenas atraían a los navegantes por la dulzura de su voz. Para escapar de esa atracción Ulises hizo que le ataran al mástil de su nave y que taparan a sus compañeros los oídos con cera. En la Antigüedad solía representarse a las Sirenas como monstruos medio mujeres medio aves, según puede verse en este mosaico del Museo del Bardo, en Túnez.**

tras percepciones y el talante de nuestro pensamiento? Ya en 1962 se planteaba la cuestión el canadiense Marshall McLuhan quien, en un libro resonante (*La galaxia Gutenberg*), abrió a la reflexión sociológica y filosófica un nuevo horizonte que luego han explorado eficazmente varios investigadores. Sabido es de qué principio parten éstos: un mensaje no se reduce a su contenido manifiesto sino que entraña otro, latente, el cual emana de la naturaleza misma del *medium* que lo transmite. Por consiguiente, la introducción y la difusión de la escritura en una sociedad corresponde a una mutación mental, económica e institucional de la misma. Así, entre la oralidad y la escritura, se oponen globalmente, según la perspectiva mcluhiana, dos tipos de civilización. En el universo de la oralidad el hombre, directamente vinculado con los ciclos naturales, interioriza sin conceptualizarla su experiencia de la historia y concibe el

tiempo según los esquemas circulares de un eterno retorno; con ello, su comportamiento se halla imperiosamente determinado por normas colectivas. En cambio, el uso de la escritura entraña una separación entre el pensamiento y la acción, una abstracción que origina el debilitamiento del poder propio del lenguaje, el predominio de una concepción lineal del tiempo, el individualismo, el racionalismo, la burocracia...

Para los investigadores actuales, semejante dicotomía no puede mantenerse de manera muy general, en teoría, sino en la medida en que arroja una luz matizada sobre la realidad concreta, que generalmente se sitúa en un espacio intermedio entre los extremos. Estos últimos establecen unas diferencias que, en la práctica, no suelen ser más que de grado, ya que cada situación cultural entraña una combinación original de los diversos rasgos en cuestión. Y aun así esas oposiciones, por atenuadas que estén en la realidad, tienen un carácter menos histórico que categorial: en la mayoría de las sociedades conviven y colaboran en cada época hombres de la voz y hombres de la escritura. Bien es cierto —o al menos eso se dice— que hubo culturas que ignoraban la escritura. Pero seguramente fueron menos numerosas de lo que parece, porque ¿qué es la escritura? Las marcas simbólicas, las máscaras, los tatuajes, los emblemas sociales diversos... ¿son o no son escritura? El catálogo no está completo.

Hechas estas salvedades, cabe esbozar una tipología general de las "situaciones de oralidad" en nuestro mundo. En efecto, la multiplicidad de esas situaciones, a veces su carácter equívoco, puede reducirse a cuatro especies:

— una oralidad *primaria*, sin contacto con forma alguna de escritura;

— una oralidad *mixta*, que coexiste con la escritura en un contexto sociológico en que la influencia de esta última es de carácter parcial, externo y retardado;

— una oralidad *secundaria* que en realidad se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura) en un ámbito donde, tanto en la práctica social como en la imaginación, predomina lo escrito sobre la autoridad de la voz;

— una oralidad *mediatizada*, la que hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación.

La oralidad primaria sólo se desarrolló plenamente en comunidades arcaicas ya hace tiempo desaparecidas y, todavía hoy, en las llamadas culturas primitivas que subsisten, en vías de desaparición, en las regiones ecuatoriales del planeta. Los res-

***Entre los antiguos egipcios la escritura tenía un origen divino y era oficio sagrado de una casta privilegiada, los escribas. Abajo a la izquierda, el Escriba sentado del Museo del Louvre, París, estatua egipcia en callza pintada del Antiguo Imperio (V Dinastía, hacia 2494-2345 a.C.). Los tuaregs, pastores nómadas africanos, utilizan corrientemente una escritura tradicional, el tiffinagh. Pero su historia y su literatura han sido y son de tradición oral. Abajo a la derecha: esta joven tuareg tocadora de imzad (violín de una sola cuerda), de Argelia, celebra las hazañas de los antepasados, conservando y transmitiendo así la memoria de su pueblo.***

tos que de ellas recogen los etnólogos apenas tienen para nosotros más que un valor de testimonios, sin duda conmovedores pero parciales y problemáticos. La oralidad mixta y la secundaria se diversifican en una infinidad de matices, tantos como grados hay, según las sociedades y los niveles de cultura, en la difusión y el uso de lo escrito. En cuanto a la oralidad mediatizada, hoy coexiste con la tercera o la segunda, e incluso, en algunas remotas regiones, con la primera.

Idealmente, la oralidad primaria fundamenta una civilización de la voz viva. Esta constituye una fuerza fundadora que desempeña una función a la vez creadora y preservadora de valores comunes. Se han escrito varios libros sobre este papel de la acción vocal, particularmente en las culturas tradicionales africanas; pero el hecho es universal. Las formas poéticas producidas en tal sistema se distinguen de la poesía escrita en que no ofrecen ni a su público ni a los historiadores documentos manipulables, aptos para inscribirse en nomenclaturas y en categorías cerradas. Cuando un etnólogo procede a realizar una grabación, con o sin intención de publicarla en libro, el hecho mismo de grabar modifica en cierto modo lo grabado, como la fotografía modifica un rostro vivo.

Mientras en una sociedad se propaga la escritura, la oralidad primaria subsiste y puede continuar aun por largo tiempo evolucionando según sus propias leyes; buen ejemplo de ello es también África, que a lo largo de su historia hubo de pasar al menos dos veces por tal experiencia: con la islamización y la introducción del alfabeto árabe en los círculos cultos a partir del siglo X y con la colonización europea en el XIX. En un sentido más general, ►



Foto © Museo del Louvre, París



Foto © Museo del Hombre, París



Dibujo © Eudeba, 1962, Buenos Aires

“Desde siempre fue porosa la frontera que parece separar poesía oral y poesía literaria-escrita (...) Podrían citarse fácilmente innumerables relatos, poemas y canciones compuestos por escrito (...) pero que pasaron a la tradición oral y en ella se perpetuaron a veces hasta el punto de perderse de vista su origen.” *Poema nacional argentino y clásico de la literatura hispanoamericana*, Martín Fierro de José Hernández (1834-1886), publicado en 1872, es la obra maestra de la literatura gauchesca. Obra “cultura” escrita y de inspiración popular, entró fragmentariamente en el repertorio de los “payadores”, cantores ambulantes de la región del Río de la Plata que improvisan poemas llenos de aforismos y sentencias acompañándose con la guitarra. Esta ilustración de una edición del libro de José Hernández es obra del artista argentino contemporáneo Juan Carlos Castagnino.

« Bien es cierto —o al menos eso se dice— que hubo culturas que ignoraban la escritura. Pero seguramente fueron menos numerosas de lo que parece, porque ¿qué es la escritura? Las marcas simbólicas, las máscaras, los tatuajes, los emblemas sociales diversos... ¿son o no son escritura? El catálogo no está completo. » En la foto, pintura simbólica sobre corteza de árbol, obra del aborigen australiano Daodi, en la que se ilustra cómo encendieron el fuego el hombre-lagarto y el hombre-cocodrilo y cómo lo robó después éste (véase El Correo de la Unesco de enero de 1980).

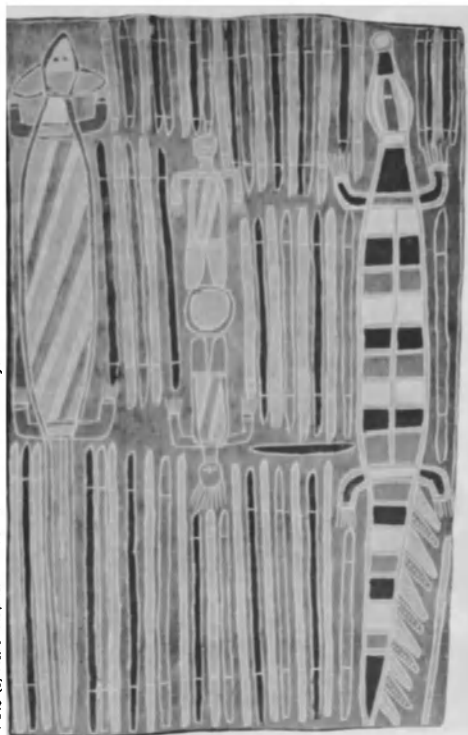


Foto © Karel Kupka — Australian National Gallery, Canberra

► ocurre hoy que en una comunidad donde coexisten una lengua nacional provista de escritura y unas lenguas locales o dialectos que han conservado o recuperado su carácter oral surgen tensiones entre una literatura nacional escrita, una poesía oral más o menos ligada al habla regional o local y los intentos, fomentados por algún movimiento regionalista, encaminados a crear una variedad literaria (y, por consiguiente, escrita) del idioma local. En Francia el ejemplo de la lengua occitana da fe desde hace siglo y medio de la importancia de las consecuencias de todo tipo que entraña semejante evolución; pero la situación es aun más dramática en vastas regiones de Africa, Asia e incluso América que pasan por la misma experiencia.

Así pues, el hecho de poner por escrito cuentos o poemas (o incluso géneros poéticos como tales) que hasta ahora eran de tradición oral no pone obligatoriamente término a ésta. Al contrario, puede producirse un desdoblamiento, en virtud del cual poseemos un texto (o un modelo textual) de referencia, propio para engendrar una literatura escrita, y, paralelamente, la serie de versiones orales que continúan sucediéndose en el tiempo y en el espacio. Seguramente desde la antigua Grecia, la historia de las culturas europeas ofrece numerosos ejemplos de ese proceso. Cuando en 1835 Elias Lönnrot publicó el *Kalevala*, la tradición oral se mantuvo viva, de tal modo que quince años después un segundo *Kalevala* vino a duplicar el volumen del primero. Las *bilinas* rusas, las baladas angloescocesas y el Romancero español, pero también el *Heiké* japonés, han pasado de uno u otro modo por el mismo proceso. Un notable ejemplo moderno es el del ciclo africano de Shaka. Este adalid africano, fundador del imperio zulú a comienzos del siglo XIX, se convirtió en el héroe de una serie de cantos épicos cuya tradición oral ha llegado hasta nuestros días; pero en 1925 se escribió a base de ellos una novela de la que se derivó una tradición literaria panafricana a la que debemos varias obras importantes en inglés, en francés e incluso en lengua vernácula, aparecidas en las más diversas

regiones, desde la República Sudafricana hasta Zambia, el Congo, Guinea, Senegal y Malí.

De paso, ocurre que los poetas orales sufran la influencia de determinados procedimientos estilísticos o tendencias temáticas pertenecientes a la tradición escrita. Tales intercambios son normales en nuestros días; pero desde siempre fue porosa la frontera que parece separar poesía oral y poesía literaria-escrita, hasta el punto de que a menudo no separaba nada. Podrían citarse fácilmente innumerables relatos, poemas y canciones compuestos por escrito y apoyados en una sólida tradición literaria pero que, en virtud de la intención misma de sus autores o del puro azar histórico, pasaron a la tradición oral y en ella se perpetuaron a veces hasta el punto de perderse de vista su origen. Así ocurrió con la mayoría de las llamadas canciones “populares” o folclóricas en Europa y en América. Sabido es que, inversamente, algunos de los más importantes escritores de todo el mundo se vincularon a una tradición “popular” oral de la que su arte obtenía una parte de su savia. Ello hace que, cuando la obra así producida pertenece al pasado, lleva en sí una ambigüedad que historiadores y lingüistas difícilmente consiguen resolver. Tal es el caso, por citar algunos textos ilustres, del *Cantar de la hueste de Igor* ruso o del *Canto de los Nibelungos* alemán... y seguramente también de la mayor parte de nuestra “literatura” medieval.

Aunque nos parezcan inextricables, tales interferencias dejan subsistir una diferencia esencial e irreductible. Tal texto está destinado al consumo visual (en principio solitario y silencioso) por medio de la lectura; tal otro está destinado a la audición (por tanto, a la percepción de efectos sonoros y así, en principio, abocado a un cierto consumo colectivo). El primero se presenta como un objeto: hoja de papel, libro...; el segundo, como una acción vocal. Si, como creo, hay que situar en el instante mismo de la comunicación de la obra su acabamiento, su perfección propia, reveladora de su carácter más íntimo y del designio inicial (quizá poco consciente pero



Foto © profesor Jean Bazin, Paris

determinante) de su autor, en tal caso, según que se lea o *se interprete* el texto, estaremos en presencia de dos obras totalmente diferentes; y ello sigue siendo cierto cuando un texto es objeto a la vez de lectura y de interpretación, en cuyo caso se escinde en dos obras a las que sólo les queda de común la forma de las palabras. Medio siglo después de la muerte de Dante, la *Divina comedia*, obra destinada a la lectura, podía oírse en labios de la gente del pueblo que cantaba las *terzine* en las calles de Florencia. ¿Se trataba de la misma “obra”? Evidentemente, no.

Y es que, en efecto, la escritura entraña unos valores propios, a los que justamente ha dedicado lo mejor de sus reflexiones la crítica europea y americana. Pero la voz implanta y promueve otros valores, que en el momento de la ejecución se integran al sentido del texto transmitido, lo enriquecen y lo transforman, hasta el punto de que a veces hacen que signifique lo que no dice. La voz, efectivamente, desborda a la palabra. A aquella no cabe reducirla a su función de portadora del lenguaje, porque en realidad éste, más bien que ser llevado, transita por la voz cuya existencia física se nos impone con la fuerza del choque de un objeto material. La voz es una cosa cuyas cualidades mensurables (tono, timbre, amplitud, registro..) podemos describir. A cada una de esas cualidades han asignado un valor simbólico la mayoría de las civilizaciones, y en la práctica ordinaria de las relaciones interpersonales a una persona se la juzga por su voz, aplicándose ese juicio (a veces con mala conciencia) ▶

**“Al no existir entonces escritura en todas las regiones de Africa, hubo que confiar a un grupo social la tarea de contar la Historia y de desempeñar así el papel de memoria del pueblo africano. Para transmitir esa historia fue preciso encontrar un soporte musical. Correspondió pues a la comunidad de griots, casta de músicos, transmitir la historia oralmente (...). Se trata de comediantes, poetas, bailarines y mimos que emplean en sus representaciones todas las artes en que se han especializado.” Estas palabras están tomadas de una reciente entrevista del griot senegalés Lamine Konte con el musicólogo francés Marc Kerjean. En la foto, el Kama-blon, casa sagrada de Kangaba (Mali); cada siete años se reconstruye su techo, ocasión en la cual se reúnen gran número de personas para oír contar a los griots los orígenes de Malí y las hazañas del soberano Sundiata Keita, verdadero héroe de epopeya. La Unesco contribuye activamente a la preservación del patrimonio cultural, inclusive en sus aspectos no físicos, objetivo que figura en uno de sus grandes programas. Precisamente en Malí se ha emprendido un proyecto experimental con miras a imprimir un nuevo dinamismo al saber oral tradicional a fin de convertirlo en instrumento del desarrollo al servicio de las comunidades de las cuales es expresión.**

**Lat Dior (1842-1886), soberano de Cayor (en el Senegal actual), combatió hasta la muerte la conquista colonial. Cantado por la tradición oral, Dior ha entrado en la historia escrita del Africa. En la foto, un sello de correos de Senegal con la efígie del héroe.**



Foto © Alpha Diallo, Senegal

► al valor de lo que se pronuncia. Tratándose de poesía oral, esos encadenamientos determinan en quien escucha la percepción estética. Pero hay más: no cabe duda de que, en el inconsciente humano, la voz constituye una forma arquetípica, imagen primordial y creadora, energía y configuración de rasgos que a cada cual nos predisponen a unas experiencias, unos sentimientos y unos pensamientos determinados. Al interpretarse un texto la audición reactiva en nosotros, más o menos confusamente pero a veces con extrema violencia (como ha podido observarse en

**"El vigoroso retorno de la voz desborda la tecnología de los medios de comunicación; en efecto, a través de éstos (...) estamos asistiendo a una resurrección de las energías vocales de la humanidad, en este final de una era en que la opinión pública las había menospreciado." En la foto, un paseante solitario con un walkman (aparato tocacasetes portátil).**

ciertos festivales de *rock*), esa energía. Ante mí está un cuerpo que me habla, representado por la voz que de él emana. Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella. En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada; gracias al dominio de uno mismo que ella muestra, la voz sola basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las Sirenas.

Todo esto era cierto todavía ayer. Pero ¿qué ocurre hoy? Los vestigios son sin duda numerosos; en muchos de nosotros alienta una nostalgia y en otros una voluntad de redescubrir, en claro desafío frente a la escritura aun reinante, unos valores quizá perdidos. Conocido es el movimiento que desde comienzos de siglo impulsa a algunos poetas a intentar realizar oralmente su poesía. Pero es sobre todo en nuestros días, en sus formas mediatizadas,

cuando nos llega la palabra poética. De ello nace una cierta ambigüedad. La audición sigue siendo (al escuchar un disco o la radio, al contemplar la televisión) el acto creador de la "obra". Pero el *medium*, el instrumento de comunicación, se ha desplazado y ocupa un espacio aparte a la vez respecto de la escritura y de la palabra viva. En efecto, los medios de comunicación electrónicos son comparables a la escritura por tres de sus rasgos:

- cancelan la presencia del portador de la voz;
- escapan al puro presente de la ejecución, puesto que el mensaje vocal que transmiten es indefinidamente repetible de manera idéntica;
- como resultado de las manipulaciones que permiten nuestros sistemas de grabación más perfeccionados, propenden a suprimir las diferencias espaciales de la voz viva y recomponen artificialmente el medio en que ésta actúa.

En cambio, esos mismos medios de comunicación difieren de la escritura por otro rasgo, éste capital: lo que transmiten es percibido por el oído y, por consiguiente, no puede ser *leído*, es decir descifrado como signos del lenguaje. De ahí la idea que viene propagándose desde hace unos años de que el triunfo de los medios electrónicos de comunicación representa una especie de desquite de la voz, tras siglos de estar reprimida bajo el dominio de la escritura. De todos modos, hay que señalar que ese vigoroso retorno de la voz desborda la tecnología de los medios de comunicación; en efecto, a través de éstos, y quizá en virtud de la idea falsa que de ellos se hacen la mayoría de nuestros contemporáneos, estamos asistiendo a una resurrección de las energías vocales de la humanidad, en este final de una era en que la opinión pública las había menospreciado. Por doquier se observan los signos de esa resurrección; por sólo citar dos, recuérdense el desdén de muchos jóvenes por la lectura y la boga universal del arte de la canción en los últimos 30 o 40 años.

¿Qué pensar de todo ello a largo plazo? De todos modos, lo que con los medios de comunicación modernos se ha perdido definitivamente es la *corporeidad*, el peso, el calor, el volumen real del cuerpo del que la voz es sólo expansión. De ahí que en aquel a quien se dirige el medio de comunicación (y quizá en la persona misma cuya voz transmite) se produzca una alienación particular, una des-encarnación de la que tal vez sólo se da cuenta de manera muy confusa pero que no puede dejar de grabarse de algún modo en el inconsciente. Cabe imaginar qué internas explosiones engendra ya esa represión, sin que lo sepamos. Yo diría que la voz viva experimenta una necesidad vital de *volver a tomar la palabra*, nunca mejor dicho. Y ello es, sin duda alguna, la más segura garantía de supervivencia y de recuperación para las tradiciones, hoy tan amenazadas, de la voz poética viva.

**PAUL ZUMTHOR**, nacido en Ginebra, Suiza, reside actualmente en Montreal, Canadá. Notable especialista en literaturas medievales, se dedica desde hace algunos años al estudio de la poesía oral en el mundo contemporáneo. Entre sus numerosas obras destacan *Introducción à la poésie orale* y *Essai de poétique médiévale*.

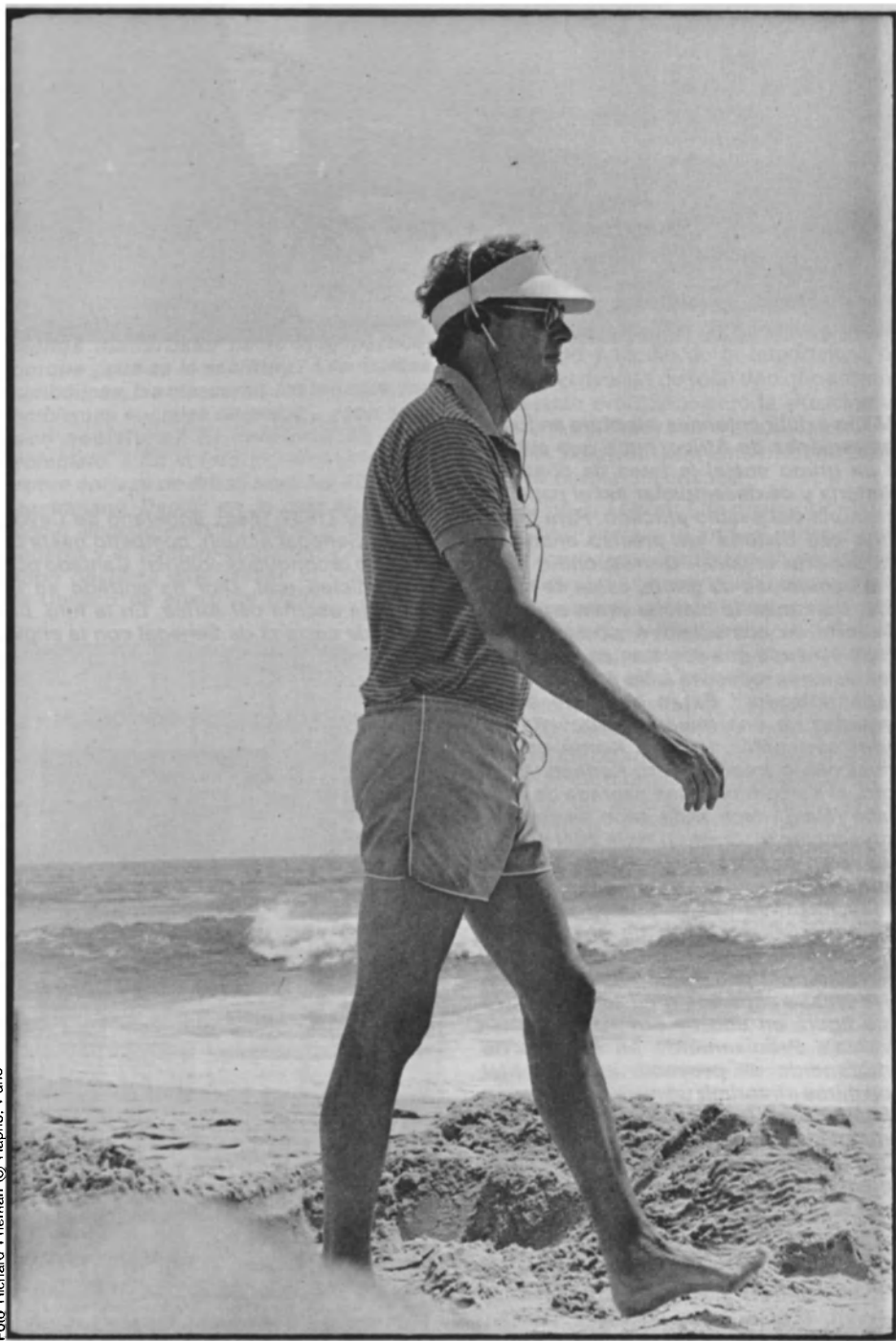


Foto Richard Freeman © Rapho, Paris



## El *Kalevala*

por Lauri Honko

**L**A génesis de las epopeyas basadas en la poesía popular suele estar rodeada de misterio. De ahí que sólo podamos suponer cómo se originaron tesoros de la literatura tales como el *Mahabharata*, las epopeyas de Homero y la de Virgilio, el *Beowulfo* anglosajón, el *Canto de los Nibelungos* y los *Eddas* escandinavos. El *Kalevala*, epopeya nacional de Finlandia, publicada por primera vez en 1835, constituye una singular excepción.

Sabemos en efecto que el *Kalevala* (nombre de la tierra mítica donde transcurre la acción de la epopeya) fue compilado y publicado por Elias Lönnrot (1802-1884) quien, tras ejercer durante veinte años su profesión de médico en Kajaani, en el noreste de Finlandia, fue profesor de lengua y literatura finesas en la Universidad de Helsinki.

Sabemos asimismo que las fuentes del *Kalevala* son esos poemas populares —que conocemos verso por verso— que Lönnrot recopiló en once viajes que hizo a las provincias orientales y septentrionales de Finlandia entre 1828 y 1844, así como los que recogieron decenas de personas y que se incluyeron en la segunda y definitiva edición del libro, en 1849.

Sabemos también cuáles eran los métodos de trabajo de Lönnrot. Por ejemplo, sus relaciones de viaje y artículos de prensa arrojan luz sobre su tarea de compilación y utilización de la “materia prima” poética y sobre las cinco etapas por las que pasó la obra antes de la edición de su versión final. Gracias a haberse conservado y publicado, entre 1908 y 1948, los poemas originales en los 33 volúmenes que integran los *Suomen kansan vanhat runot* (Poemas antiguos del pueblo finlandés) y a la existencia de muchos otros documentos, podemos seguir, paso a paso, la obra del compilador de la epopeya, como si por sobre su hombro le miráramos trabajar en su escritorio.

La historia del *Kalevala* comienza en el decenio de 1760, cuando Henrik Gabriel Porthan, profesor de la Academia Turku, comenzó a publicar su tratado sobre poesía finesa (*Dissertatio de poesi fennica*, 1766-1778). Sólo entonces, y en gran parte gracias a él, empezó a considerarse que la poesía popular oralmente transmitida constituía una parte del patrimonio literario en lengua finesa mucho más valiosa que cualesquiera de las formas literarias que la precedieron, predominantemente de carácter religioso y económico.

Otro momento culminante de esta historia fue la firma del Tratado de Hamina en 1809, por el que se rompían los lazos que durante siete siglos habían unido a Suecia con Finlandia y se anexaba esta última, como Gran Ducado autónomo, al Imperio Ruso.

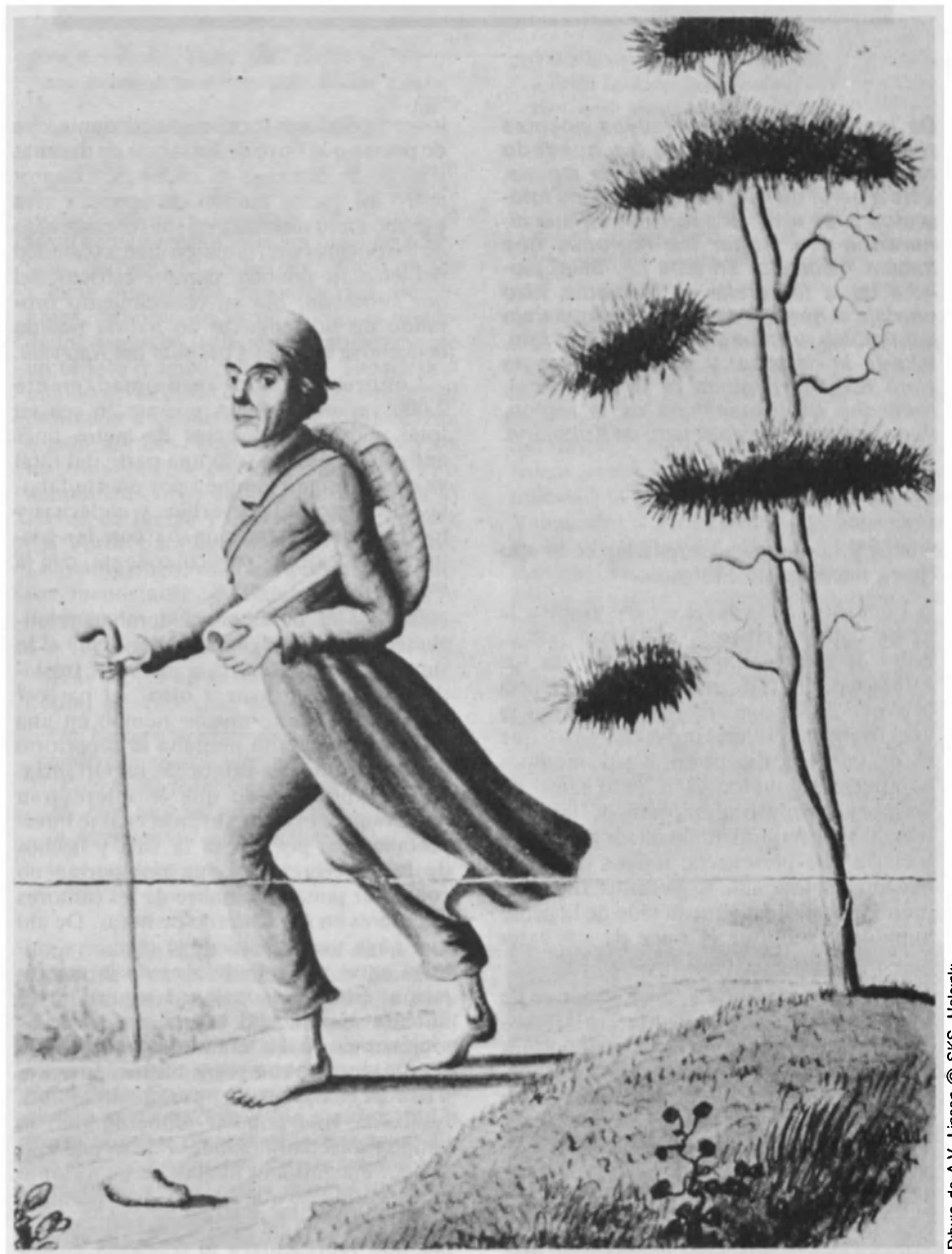
Así se ponía fin al avanzado proceso de integración de Finlandia con Suecia y se

abrían las puertas a las tribus ugrofinesas de Europa oriental. La primera Dieta vino a imprimir en el espíritu de los fineses la imagen de Finlandia como algo más que unas cuantas provincias pertenecientes a Suecia o a Rusia.

Se produjo entonces una crisis de identidad en el país. La minoría ilustrada, que hablaba sueco, tuvo que optar entre volcarse hacia la cultura rusa o identificarse con la lengua y la cultura naciente de la mayoría. La elección de esta última solución entrañó un dramático cambio de lengua y la difícil tarea de forjarse una nueva

identidad. Había que sacar al finés del estado de degradación a que había llegado y transformarlo en una lengua culta. Había asimismo que crear una literatura finesa y compilar el material necesario para establecer una nueva visión de la historia de Finlandia.

En el otoño de 1822 tres estudiantes — J.V. Snellman, J.L. Runeberg y Elias Lönnrot— se inscribieron en la Academia Turku. Nadie podía prever entonces que Snellman iba a ser el principal ideólogo del movimiento nacionalista, Runeberg el más importante poeta finlandés de habla



Esta caricatura de 1847 representa a Elias Lönnrot, autor del *Kalevala*, recorriendo incansable el país para recoger las viejas canciones de su pueblo.



**De los grandes bardos cuyos poemas recogía Lönnrot no nos ha quedado retrato o representación gráfica alguna. Sólo a partir de 1890 comenzaron los fotógrafos y los artistas a reconstruir sus itinerarios y a visitar las regiones que habían recorrido. En 1894 I.K. Inka, pionero de la fotografía en Finlandia, hizo un viaje al noreste de Carelia del que trajo admirables retratos y paisajes. En la foto, Inka (a la derecha) y su compañero de viaje K.F. Karjalainen (a la izquierda), rodeados de campesinos de la región, durante un alto junto al lado de Kuitijärvi.**

- sueca y Lönnrot el compilador de la epopeya nacional de Finlandia.

Lönnrot representaba en ese grupo a la gente común. Hijo de un sastre pobre, hubo de interrumpir frecuentemente sus estudios por falta de dinero. Su inteligencia le ayudó a salir adelante, su perseverancia le permitió emprender proyectos en los que otros habrían fracasado y sus modales humildes le ganaron el respeto tanto de las personas ilustradas como de las más sencillas. Su natural modo de ser y el medio social a que pertenecía, unidos a su formación profesional, le permitieron comprender profundamente la vida de la gente humilde y soportar el rigor de sus extenuantes jornadas como médico.

Reinhold von Becker, profesor suyo de lengua fina en la Academia Turku, despertó su interés por la poesía popular y Lönnrot comenzó sus viajes de recopilación de cantos en 1828. Fue primero a la Carelia finlandesa y luego a la de Arkan-gelsk, al otro lado de la frontera, donde el dialecto careliano era muy semejante al finés.

¿Qué hizo Lönnrot en esos viajes? Descubrió poemas, encontró a quienes los cantaban y conoció el entorno humano en que aquellos constituían una pausa en medio de las faenas cotidianas y una culminación de las festividades. Las variantes que conocemos ahora gracias a los manuscritos de

los recopiladores forman una corriente viva de poesía que fluye de los labios de decenas y luego de centenas de cantores. Lönnrot entró así en un mundo de epopeya viva y grabó en su memoria no sólo el contenido de los poemas sino también la rica variedad del lenguaje poético, siempre estricto, del que brotaban. Sin su conocimiento profundo de tal lenguaje no habría podido concebirse la génesis peculiar del *Kalevala*.

Lönnrot recogió aproximadamente 2.000 variantes de los poemas, o sea en total unos 40.000 versos de metro finés antiguo. Y esto es sólo una parte del total ya que consignó también por escrito fábulas, adivinanzas, proverbios y endechas y todo cuanto se relacionaba con las costumbres locales y, particularmente, con la lengua.

Los viajes de Lönnrot duraban relativamente poco: algunas semanas o, a lo sumo, unos meses, casi siempre trasladándose de un lugar a otro. Al parecer jamás permanecía mucho tiempo en una misma localidad ni anotaba el repertorio entero de un solo cantor de importancia. No hay pruebas de que le interesaran mayormente el contexto en el cual se interpretaban los poemas ni la vida y hechos de los intérpretes. Tenía por norma no consignar jamás el nombre de los cantores populares en su cuaderno de notas. De ahí que haya una considerable distancia cultural entre éstos y el autor de la compilación. El hecho de que Lönnrot no se hubiera identificado con ninguna de las regiones o de las comunidades que iba encontrando es comprensible e importante a la vez: comprensible, porque no le interesaba la vida popular moderna sino la antigua sociedad finlandesa de la que aún podían encontrarse huellas, e importante en el sentido de que tal actitud le permitía la libertad de crear un mundo poético propio que representara la tradición entera tal como él la concebía y no como un sistema de tradiciones concebido por un cantor o por una sola familia de cantores.

Si juzgamos su labor según las normas actuales, los métodos empleados por Lönn-

rot pueden parecernos empíricos. Sin embargo, sabía él, inconscientemente, que el proceso de integración de su obra requería tiempo. En sus relaciones con los cantores más importantes de poemas Lönnrot mantuvo casi hasta el final una actitud de aprendiz, o sea hasta la publicación de la primera edición del *Kalevala*.

Desde el punto de vista de la literatura épica comparada, la autenticidad del *Kalevala* plantea algunas cuestiones de interés. Por ejemplo, ¿hasta qué punto retoma la obra los poemas populares preservados mediante la tradición oral, es decir qué grado de autenticidad tiene como poesía épica colectiva? ¿Qué se proponía Lönnrot al compilar el *Kalevala* y qué logró con el material poético de que disponía? Los esfuerzos de los cantores tradicionales por combinar los cantos o cuentos de Väinämöinen, por ejemplo, dieron origen a unos cuantos ciclos de épica menores, que podrían llamarse épica popular, aunque tengan en total menos de 1.000 versos. Pero nada permite suponer que no sucediera lo mismo en siglos anteriores ni que los poemas formaran originalmente parte de un todo mayor. De modo que la unidad y la estructura del *Kalevala* representan la solución que Lönnrot encontró al problema que tal vez más le había preocupado durante la compilación, a saber cuál era la secuencia temporal de los acontecimientos descritos en los poemas narrativos. Su interpretación no supone una reconstitución histórica sino una recreación poética.

Por otra parte, según estudios especializados, Lönnrot aportó a la obra muy pocos versos de su propia cosecha: se ha calculado que la proporción de éstos en relación con el total es del tres por ciento. Esto indica que trabajó fundamentalmente con los materiales que él y otros compiladores habían encontrado; o sea que si el criterio determinante es el de la autenticidad de cada uno de los versos, cabe decir que el *Kalevala* es una genuina epopeya de elaboración y tradición populares.

Pero ¿proviene el 97 por ciento restante directamente de los poemas originales? Es indudable que Lönnrot cambió la ortografía, la lengua o la métrica de un 50 por ciento de los versos del *Kalevala*. Desde el comienzo mantuvo el criterio de que no había que fastidiar al lector con las diferencias dialectales o de otro orden puesto que la obra no estaba destinada a un público de eruditos sino al país entero. El 14 por ciento de los versos no tienen un equivalente exacto en los poemas sino que resultan de la combinación de diversos elementos populares hechapor Lönnrot. Finalmente, el 33 por ciento corresponde exactamente a las versiones originales.

Estas estadísticas demuestran que Lönnrot jamás aspiró a ejercer una libertad absoluta en cada verso. Sus "licencias poéticas" las ejerció en otro nivel. Debido a su método de trabajo el *Kalevala* contiene muy pocas de las secuencias de versos más largas que existían en las variantes originales. De ahí que el contexto de la mayoría de ellos sea distinto: no forzosamente menos auténtico sino diferente del que tenían en la tradición oral. Esto significa también que los poemas no provienen de un lugar determinado ya que en ellos se han combinado versos de variantes encontradas en regiones distintas. Semejante téc-

nica poética contribuyó a la creación de una epopeya panfinlandesa y no puramente regional. Ignórase si tal era el propósito consciente de Lönnrot, pero el resultado de la libertad con que actuó fue que el argumento adquirió forma.

Al trabajar con los materiales relativos al argumento, Lönnrot se permitió a sí mismo todas las libertades que los cantores tradicionales parecen haberse tomado cuando recitaban el mismo poema de dis-

tintas maneras y en ocasiones diferentes. Pero la elaboración de la estructura general de la epopeya era una tarea mucho más compleja que la mera recitación. Para ello nuestro autor se dejó guiar tanto por su opinión personal como por el punto de vista científico de la época cada vez que los hechos descritos en los poemas constituían parte integrante del antiguo modo de vida finlandés.

Quiso también Lönnrot situar geogra-

ficamente la epopeya y para ello escogió el sur del mar Blanco de donde, según una creencia de la época, provenían los finlandeses. Sin embargo, tal hipótesis suponía que la acción transcurría en un lapso de casi mil años. Al esbozar esta visión cuasicientífica de la antigüedad, Lönnrot terminó por penetrar en el mundo del *Kalevala* más profundamente de lo que podemos suponer. Como erudito, quería tener en cuenta el resultado de todas las inves-

## El país de los héroes

**E**L *Kalevala* es una monumental antología de la poesía popular de Finlandia. Su versión definitiva comprende un total de 22.795 versos distribuidos en 50 poemas que Elias Lönnrot recogió pacientemente entre 1828 y 1849 de labios de los bardos populares de Carelia, apartada región del norte de Finlandia donde las viejas canciones folclóricas finesas habían conservado toda su riqueza y autenticidad.

La antigua poesía finesa carece de rima pero exige la aliteración y ante todo el paralelismo, es decir que cada pensamiento debe repetirse en términos diferentes en dos o más versos consecutivos. Tales procedimientos estilísticos, que se encuentran a menudo en la tradición oral, contribuyen a dar al *Kalevala* una suerte de encantadora fluidez de la que da fe el siguiente fragmento del primer canto de la epopeya, que comienza con una descripción de los cantores populares que solían recitar sus poemas sentados frente a frente, tomándose las manos y balanceándose lentamente de atrás hacia adelante:

*Amado hermano, compañero querido,  
hermoso camarada de la juventud,  
ven pronto a cantar conmigo,  
acércate a mí para recitar  
puesto que estamos nuevamente jun-  
tos, (...)  
pon tu mano cerca de la mía,*

*pon tus dedos entre mis dedos  
para entonar nuestros más bellos can-  
tos  
y recitar nuestros mejores cuentos.*

Vienen luego el relato de la creación del mundo y la presentación de los héroes cuyas hazañas y pasiones constituyen el tema de la epopeya. Son los hijos de Kalevala, "la tierra de los héroes", lugar mítico y cuna del pueblo finlandés. Los personajes, reminiscencia de antiguas divinidades paganas, luchan por apoderarse de un objeto mágico, el Sampo. Tapadera o molino de virtudes mágicas, el Sampo está destinado a Louhi, señora de Pohjola, fría región nórdica, tierra de los magos y de las tinieblas. A este lugar acuden Väinämöinen, viejo bardo cuya sabiduría es fuente de fuerza y que se sirve del poder del Verbo para hechizar a los elementos, Lemminkäinen, valeroso guerrero y seductor inconstante, e Ilmarinen, herrero dinámico y audaz, todos ellos aspirantes a la mano de la hermosísima hija de Louhi.

Tras acoger en su morada a Ilmarinen, Louhi, la señora de Pohjola, le dice:

*Oh herrero Ilmarinen,  
poderoso martillador eterno!  
¿Podrás tú forjar un Sampo? (...)  
Mi hija será tu salario,  
la recompensa a tus esfuerzos  
y el herrero responde:*

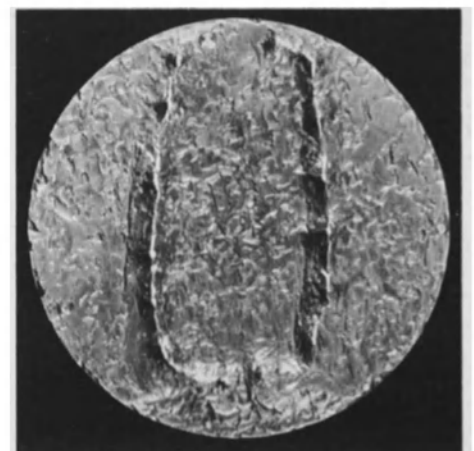
*Yo puedo forjar un Sampo,  
labrar la tapa adornada  
con una pluma de cisne.  
la leche de una vaca estéril,  
un grano de una espiga de cebada  
y algunas fibras de una piel de cordero,  
porque ya forjé antaño el cielo  
y batí la tapadera del aire  
sin disponer de material alguno,  
ni del más mínimo trozo de alambre.*

Ilmarinen fabrica pues el Sampo y contrae matrimonio con la "virgen de Pohjola". Mas tras la muerte de ésta el Sampo, objeto de una lucha encarnizada entre los pueblos de Kalevala y de Pohjola, se quiebra durante una furiosa batalla naval. Sus trozos van a proporcionar prosperidad y felicidad al pueblo de Kalevala cuyo jefe Väinämöinen debe sin embargo defenderla de los vengativos hechizos de la señora de Pohjola. Pero junto a semejantes cantos épicos se encuentran numerosos episodios mitológicos o folclóricos tales como el robo del sol, de la luna y del fuego y otras intrigas paralelas a los personajes tan vívidos y atractivos como el infortunado Kullervo, condenado por la venganza y el odio a una vida de servidumbre. En el canto final del poema Väinämöinen se esfuma frente a un héroe mesiánico milagrosamente concebido por una virgen y se va, dejando a los finlandeses su "hermosa cítara", el *kantele*. □



Fotos © El Correo de la Unesco

**Esta medalla de bronce, obra del artista finlandés Pekka Pitkänen, fue acuñada este año por iniciativa del Comité para la celebración del 150º aniversario del Kalevala y se concede a las personas que han contribuido a dar a conocer la cultura finlandesa. En una de sus caras se representan la mandíbula y los dientes de un lucio, alusión directa a la epopeya. En efecto, con ese hueso de pez fabrica Väinämöinen, el personaje central del Kalevala, el primer kantele, especie de cítara que es el instrumento nacional de la poesía lírica finesa.**



# El Kalevala y el arte finés

por Heikki Kirkinen

► tiguaciones que podían esclarecer el pasado de Finlandia; como poeta, se proponía contar de nuevo el pasado en el lenguaje de un poema popular, como si pusiera por testigos de su obra a los cantores del pueblo, los primeros en recibir el mensaje poético del pasado. Para Lönnrot los tiempos antiguos del *Kalevala* eran una etapa de la historia real.

Desde este punto de vista resulta fácil comprender el hecho de que Lönnrot se refiera a veces al *Kalevala* como una obra de investigación científica que arroja luz sobre la vida en la antigua sociedad finlandesa. Ello indica que subestimaba la importancia de su propio aporte y sobrestimaba en cambio el valor del *Kalevala* como fuente de información histórica y etnográfica.

Ningún poeta puede anunciar de antemano que va a compilar una epopeya nacional. Sólo el público lector puede decidir si una obra constituye o no el canto épico de una nación. Sin embargo, las expectativas que suscitó el *Kalevala* fueron tales que fue elogiado como epopeya nacional aun antes de que se distribuyera a las librerías. Y nadie encontró razones para arrepentirse de semejantes elogios; la obra fue rápidamente considerada, en Finlandia y en el extranjero, como una valiosa contribución a la literatura finesa a la par que a la universal. Los creadores de la nueva identidad nacional finlandesa reafirmaron su fe en el futuro gracias a la epopeya que parecía restaurar tanto la literatura como la historia del país.

Naturalmente, el entusiasmo se centró más en el futuro que en el pasado. El *Kalevala* fue objeto de comentarios y de traducciones aun antes de que la gente hubiera podido estudiarlo a fondo. En realidad, no había necesidad alguna de saber qué contenía; bastaba con saber qué era.

Fue sólo a mediados del decenio de 1870 cuando comenzaron las investigaciones críticas sobre la poesía popular; se negó entonces que el *Kalevala* fuera una fuente histórica y se emprendió el estudio de los poemas originales que le sirvieron de base. Las investigaciones realizadas para escribirlo entraron a formar parte de las que ahora se iniciaban sobre la literatura finesa y la literatura épica en general.

Sin embargo, como símbolo de una identidad nacional, el *Kalevala* pertenece ya a la historia del pensamiento occidental y a la historia de la cultura. El mensaje que Elias Lönnrot quiso transmitir a la nación con su epopeya hay que ir a buscarlo en el misterio del Sampo, ese objeto mágico que asegura "la siembra, la cosecha" y otras formas de prosperidad material y cuya posesión la gente se disputa, pero que, gracias a Lönnrot, en el *Kalevala* se convierte en el símbolo del desarrollo cultural de la humanidad.

**LAURI HONKO**, finlandés, es profesor de folclore y de religión comparada en la Universidad de Turku y director del Instituto Nórdico de Folclore. Es presidente de la Sociedad de Literatura Finesa así como de la Sociedad Internacional de Investigaciones sobre la Narración Popular. Ha escrito gran número de libros que versan sobre etnomedicina, religión popular, poesía elegíaca y metodología de las investigaciones sobre la tradición.

**E**L *Kalevala* nació en el ambiente europeo de los romanticismos nacionales, estimulado por las luchas por la autonomía nacional. En la época en que se publicó Finlandia era un Gran Ducado del Imperio Ruso. La lengua oficial era el sueco, legado de más de seis siglos de dominio de Suecia antes de que Rusia invadiera Finlandia en 1809. El finés no era lengua de enseñanza en escuela alguna y pocas personas instruidas lo entendían. Más del 80% de la población, que en esa época era de un millón y medio de personas, hablaba el finés, pero la literatura en esta lengua consistía principalmente en prosa religiosa e himnos.

Al principio el *Kalevala* era muy admirado aunque poco leído. Los 500 ejemplares de la primera edición, publicada en 1835, se vendieron en 12 años. Durante el siglo XIX se publicaron ocho ediciones mientras que en el presente siglo se han hecho más de 60, incluyendo seis en la Unión Soviética y cuatro en los Estados Unidos.

La belleza poética del *Kalevala*, sus elementos dramáticos, la descripción de sus personajes populares aunque épicos, han sido una permanente fuente de inspiración para artistas y poetas.

Los temas que más han interesado a los artistas han sido la creación del mundo, las pruebas de los poderes mágicos del gran sabio Väinämöinen, la forja y robo del amuleto mágico, el Sampo, las vicisitudes, muerte y resurrección de Lemminkäinen, el amante infiel, y el destino trágico de Kullervo, que fuera criado como esclavo.

Durante el decenio de 1850 las primeras pinturas y esculturas sobre temas del *Kalevala* eran de estilo romántico y obra de artistas suecos. R.W. Ekman pintó imágenes idealizadas de Väinämöinen y de otros temas del *Kalevala*, mientras que J. Takanen recurría al lirismo refinado del neoclasicismo en sus esculturas. Las escuelas estilísticas de Italia y Francia ejercieron igualmente su influencia en los finlandeses que empezaron a abandonar el clasicismo para volverse hacia el realismo. Hasta los años de 1890 el arte del *Kalevala*, al igual que la cultura finlandesa en general, buscaba sus propias formas de expresión.

La misma búsqueda se manifestaba también en literatura y música. Temas extraídos de poemas folclóricos o del *Kalevala* se encontraban ya en la literatura de lengua sueca de principios del siglo XIX, pero la utilización intensiva del espíritu del *Kalevala* en literatura empezó más tarde. En el año 1869 se representó la obra de teatro

de Z. Topelius *Princessan av Cypern* (La princesa de Chipre), que combinaba las aventuras de los héroes del *Kalevala* con el mundo de la antigua Grecia. La obertura que para tal obra compusiera F. von Schantz es una de las primeras composiciones para orquesta inspiradas en el *Kalevala*.

Aleksis Kivi, que iba a ser el escritor nacional de la lengua finesa, ganó el premio más prestigioso con su obra de teatro *Kullervo*, pero críticos conservadores pidieron que se hicieran en ella algunos cambios y no fue representada hasta 1885. La lengua y la métrica del *Kalevala* fueron un acicate para la poesía de Kivi, aunque su prosa está considerada como realista. H.J. Erkkö y muchos otros poetas utilizaron de preferencia temas del *Kalevala*, pero, en general, con la aparición de las cuestiones políticas e idiomáticas disminuyó transitoriamente el interés por esta obra.

Un momento importante en el desarrollo cultural del país se produjo en 1885, año del 50º aniversario de la publicación del *Kalevala*, que coincidió con la publicación de la *Suomalaisen kirjallisuuden historia* (Historia de la literatura finlandesa) de J. Krohn, en la que el *Kalevala* ocupaba una posición central.

Luego de un período de maduración, el *Kalevala* y la tradición cultural que entrañaba alcanzaron su punto culminante como fuente de cultura nacional entre los años de 1890 y la independencia, en 1917. Durante ese período la cultura finlandesa alcanzó fama tanto en Europa como en América, en gran parte gracias al artista Akseli Gallen-Kallela (1865-1933), al compositor Juan Sibelius (1865-1957) y al poeta Eino Leino (1878-1926).

Gallen-Kallela, que había estudiado en Francia, inició su carrera como pintor realista pero tras su larga luna de miel en Carelia, en la región de las canciones folclóricas, elaboró un nuevo estilo de representación del *Kalevala*, introduciendo elementos decorativos y simbólicos junto a un vigor monumental en la representación realista de la naturaleza y de los héroes míticos.

La Exposición Universal de París de 1900 hizo que internacionalmente se cobrara conciencia de la voluntad de independencia de Finlandia y de su cultura. Gallen-Kallela pintó cuatro frescos inspirados en el *Kalevala* para el Pabellón Finlandés, cuyos arte monumental y mensaje ideológico causaron sensación en el mundo. Finlandia había creado su propia



Foto A. O. Vasanen, 1915 © SKS, Helsinki

**Retrato de un anciano ciego tocando el kantele, especie de cítara que es el instrumento de la poesía lírica finesa. La foto se tomó en 1915 en la aldea de Hanhiselkä, al norte del lago Ladoga.**

cultura y la defendió como si fuera el *Sampo* de la buena suerte de la autonomía finlandesa contra los ataques de la Madre Rusia. Este mensaje fue luego confirmado por el poema sinfónico *Finlandia* de Sibelius, interpretado también durante la exposición universal de 1900.

Sibelius estudió en Europa central, pero antes había crecido íntimamente ligado a la inspiración del *Kalevala*. El compositor visitó al gran cantante de runas Larin Paraske para aprender cómo se cantaban los poemas tradicionales del folclore. También hizo algunos viajes a Carelia. En 1892 dirigió la primera ejecución de su sinfonía *Kullervo*, que mostraba hasta qué punto se había compenetrado con el espíritu mítico del *Kalevala*, gracias a su original lenguaje tonal. Confirman esta impresión sus suites *Karelia* y *Lemminkäinen*.

Eino Leino era originario de Carelia y se había inspirado en el *Kalevala* ya en sus años de estudiante. Desarrolló los temas y principios estilísticos de su poesía siguiendo el espíritu del neorromanticismo, el simbolismo y la veneración de los héroes. Uno de sus primeros poemas, *Tarina suuresta tammesta* (Historia del gran roble), es una descripción simbólica de cómo la nación finlandesa se había ido creando desde las tinieblas de la dominación extranjera hasta su plena eclosión.

El *Kalevala* brilla en su colección de poemas *Hekavirsia* publicada en 1903. Adaptando de manera refinada la métrica del poema folclórico, describe Leino en sus baladas los personajes míticos como reflejo de las tendencias ideológicas y de las ambiciones de su propia época. Los poemas están impregnados del dolor de sentirse amenazado y del deseo de venganza pero también de un hálito amoroso. El segundo volumen del *Hekavirsia* amplía sus temas a las concepciones humanistas

e incluso cósmicas de la libertad, del espíritu humano y de los límites de la vida.

Finlandia alcanzó su independencia en 1917 en medio del torbellino de la Revolución Rusa. El gran sueño se había vuelto realidad, iniciándose así una nueva etapa de reconstrucción material y cultural. Típicos del estilo de los temas del *Kalevala* son las esculturas de W. Aaltonen, las litografías de M. Visanti para el *Kalevala*, la suite para orquesta *Kalevala* de U. Klami y la composición de L. Madejota *Väinämöisen soitto* (Vainamoinsen) tocando la cítara. La celebración del centenario del *Kalevala* en 1935 representó el punto álgido de la consolidación de su importancia en la épica nacional.

En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, Finlandia perdió parte de las regiones de Carelia, cuna del *Kalevala*, reasentó a los evacuados en Finlandia y comenzó a desarrollar una sociedad industrializada sobre bases democráticas. Los artistas empezaron a experimentar con el uso de nuevas premisas estilísticas en el tratamiento de los temas del *Kalevala*. U. Alanko pintó una imagen de Aino y J. Sievanen una figura abstracta de la madre de Lemminkäinen. T. Sakki ganó el concurso de esculturas *Kalevala* con una obra ondulante que representa el metro rítmico del *Kalevala*.

En poesía la influencia de la epopeya nacional finesa se manifestó inicialmente

**Sala de lectura de los Archivos del Folclore de Helsinki. Este centro, especializado en el acopio, el estudio y la publicación del patrimonio oral, posee más de tres millones de manuscritos y unas 10.000 horas de grabación sonora. Los Archivos forman parte de la Sociedad de Literatura Finesa, centro de investigación nacional muy activo fundado en 1831. De 1964 a 1972 el director de los Archivos fue el folclorista finlandés Urpo Vento.**



Foto © Sammallahti, 1974



Foto Natalia Linsen, 1892 © SKS, Helsinki

**La célebre cantante Larin Paraske, conocida con el nombre de Paraskeva Nikitín, de cuyo rico repertorio de cantos se han recogido unos 32.000 versos. El retrato data de 1892.**

en una búsqueda indiscriminada de las riquezas de la lengua a través de nuevas formas; se produjo así una yuxtaposición de los temas del *Kalevala* con los modernos al mismo tiempo que se utilizaba la métrica del poema épico en poemas de corte moderno. L. Viita la introdujo en el rudo ritmo de *Betonimyllari* (Hormigonera) y S. Selja en sus poemas de espíritu sensiblemente femenino. M. Rossi escribió una delicada canción de cuna empleando la métrica del *Kalevala* y A. Turtiainen la empleó en sus poemas de corte social idealista *Leivan sampo* (El Sampo portador de pan), dedicado a los obreros metalúrgicos.

El renacimiento del *Kalevala* en las artes culminó con los trabajos de P. Haaviko. Su colección de poemas *Kaksikymmentä ja yksi* (Uno y Veinte, 1974) utiliza la métrica del *Kalevala* junto a formas modernas de versificación relatando una historia ficticia en la que unos finlandeses viajan de Rusia a Bizancio para robar la máquina de fabricar dinero de la Emperadora, el Sampo. Luego de dedicarse por un tiempo a temas modernos, Haaviko escribió *Rauta-aika* (La Edad de Hierro, de 1982), que es un análisis profundo e individual de los principales acontecimientos del *Kalevala*. Los temas de éste han sido también utilizados en obras de teatro. En 1985, para celebrar su sesquicentenario, la epopeya completa será puesta en escena en Carelia.

**HEIKKI KIRKINEN, finlandés, es profesor de historia de la Universidad de Joensuu. Sus investigaciones giran en torno a la historia cultural de Carelia y de Rusia. De 1971 a 1981 fue rector de la referida universidad y en 1984-1985 ha sido profesor asociado en el Centro de Estudios Ugrofineses de la Universidad de París.**

Relaçion de las Cerimonias y ritos y poblacion y go-  
bierno de los yndios de la provincia de mechuacan hecha  
al yllustrisimo s.<sup>r</sup> don antonio de mendoca virrey y go-  
bernador de esta nueva espana por su m.<sup>r</sup> e g.<sup>r</sup>.

1541

Jv. C. 3.



**Entrega al virrey de la Nueva España de la Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los Indios de la Provincia de Mechuacán redactada por los ancianos del reino "y por mí mismo, en su nombre, no como autor sino como intérprete". Esta ilustración y las demás del presente artículo están tomadas de una reproducción en facsímil de un manuscrito de 1541 que se conserva en El Escorial.**

Fotos Jean-Loup Charmet © Real Biblioteca de El Escorial y Ediciones Aguilar, Madrid.

Michoacán, en nahuatl "lugar de los peces", era en el siglo XVI el nombre de la ciudad indígena de Tzintzuntan, capital de los porhepechas. Esta civilización de la América Central habría desaparecido de la memoria humana sin dejar huellas de no ser por la Relación de Michoacán, verdadero testamento de una cultura, escrito en español hacia 1540, donde se consignan la historia, la fe, las creencias y el nombre de los dioses y los héroes de ese pueblo. Escrita a solicitud del virrey

de la Nueva España por un escriba desconocido al dictado de los últimos señores porhepechas en visperas de la muerte de su civilización, la Relación es un libro enteramente indígena cuya fuerza oral y poética lo sitúa a la altura de las más grandes epopeyas de la literatura universal. El escritor francés J.M.G. Le Clézio, que ha traducido al francés la Relación de Michoacán, evoca a continuación este relato legendario de la memoria colectiva de los indios de Mesoamérica.

# La Relación de Michoacán

## El testamento de un pueblo

por J.M.G. Le Clézio

Las grandes narraciones históricas son otros tantos Génesis: nos hablan de la creación de la Tierra, de sus primeros pobladores y del advenimiento de los dioses y de sus criaturas. Y lo cuentan con sencillez, como si el mundo fuera únicamente ese territorio vinculado con un pueblo y más allá de sus fronteras hubiera otra vida, otro tiempo, irreal y peligroso como los sueños.

Igual sucede con los primeros relatos del pueblo persa, con la epopeya del gigante Gilgamesh, con los del asentamiento del pueblo de Israel e inclusive con las leyendas griegas o escandinavas. La historia no puede comenzar sino con esos textos sagrados que vinculan la aparición de una nación, de una lengua, de una religión o de un gobierno con los mitos más antiguos. Son asimismo textos sobre la primera creación del mundo puesto que nos revelan cómo se fue dando nombre a los lugares, acto mediante el cual los hombres arrebatando a la nada las montañas, los ríos, las fuentes y las selvas y descubrían en ellos el emplazamiento de las ciudades y de los templos futuros. Ese acto de apropiación de la tierra es la verdadera fuente de la historia al inventar, como por ensalmo, el instante en que hombres y dioses se encontraron. La *Relación de Michoacán* es uno de esos raros textos que, al igual que los libros de *Chilam Balam* de los mayas de Yucatán o el *Popol Vuh* de los mayas quichés, nos dan a conocer esa génesis. Texto en el que, gracias a la escritura occidental, se ha fijado la magia verbal del fabuloso pasado del pueblo de Michoacán, cuando, tras siglos de errar y en medio de guerras tribales, comienza a urdirse el destino de una nación que iba a desempeñar un papel importante entre las civilizaciones de América Central.

Sin embargo, en este caso la escritura es algo secundario. Sirve sólo para transmitir un mensaje a la posteridad y es lo que comunica al texto su carácter extraño, casi onírico, de testamento que un pueblo nos deja antes de morir y del que sólo podemos comprender algunos fragmentos. La escritura —caótica y redundante, obra de una mano anónima del siglo XVI, con esas ilustraciones ingenuas en que se mezclan el simbolismo indio con la tradición de la iluminación de los monjes del Renacimiento— es aquí el último recurso para detener la huida del tiempo y salvar una memoria que se pierde. La escritura es la

intervención del copista, traducción tal vez de textos escritos en lengua porhé, compilación hecha por un fraile desconocido que ha restituido en español el mensaje de los últimos sacerdotes de Michoacán, dictado a veces por don Pedro Cuinirengari, hijo de un *petamuti*, nombre de los sacerdotes historiadores de la corte del *Cazonci* o soberano, y testigo de los últimos momentos del reinado de los porhepechas.

Es el carácter sagrado de este libro profundamente indígena lo que nos conmueve e inquieta. El relato legendario transmitido de generación en generación por los *petamutis* es solemne y está impregnado de belleza oratoria, tal como la enseñanza de los colegios religiosos y militares de México-Tenochtitlán que sirvió a fray Bernardino de Sahagún (1500-1590) para escribir su *Historia de las cosas de la Nueva España*. Pero la *Relación* nos recuerda también las epopeyas aun vivas hoy día de pueblos que desconocen la escritura, tales como los inuit de Groenlandia, los dogón del África ecuatorial o los tiwi de Oceanía.

**El Cazonci o soberano de los porhepechas en su trono ante la asamblea de los "Uri", representantes de las corporaciones (pintores, pescadores, cazadores, etc.) del reino.**



El reino de los porhepechas, uno de los más poderosos y armoniosos de la América india, depende enteramente de las fuerzas sobrenaturales que lo engendraron y no puede sobrevivir a la caída de sus dioses. En esa sociedad religiosa y jerarquizada sólo cuentan los representantes de Curicaueri, dios del fuego, y de Xaratanga, diosa lunar. Pero he aquí que esa fe — que prestó la fuerza necesaria a los primeros hombres en los tiempos de su propia conquista (cuando Uapeani y Pauacumi, los dos hermanos chichimecas y héroes fundadores, erraban con sus guerreros en busca de una tierra prometida y de un lugar para sus dioses) y que también inspiró a Tariacuri, fundador del imperio, y a sus sobrinos cuando iban ganando, aldea tras aldea, los dominios de su señor Curicaueri — es la que ahora paraliza a los porhepechas en su temor supersticioso a los presagios y los condena a la destrucción.

Herido en sus bases mismas, sus templos en ruinas, sus ídolos caídos y, sobre todo, el Cazonci Tangaxoan Tzintzicha, única encarnación del dios Curicaueri, derrocado y sometido a esclavitud por el conquistador Nuño de Guzmán, el reino porhepecha no puede resistir. Petrificado por un sagrado terror, ese pueblo guerrero no sueña siquiera en combatir. "¿De dónde pueden venir los que llegan si no es del cielo?", dice el Cazonci a sus señores. "De donde el cielo se junta con el mar, de allí es de donde vienen con esos venados (los caballos) que traen con ellos, según dicen. Y ¿quiénes son, pues?"

Para acoger a esos nuevos dioses los indios les hacen ofrendas. Como a sus propios dioses, el Cazonci les envía pieles de colores de las cuatro partes del mundo. Y, para el dios principal, Hernán Cortés, hace depositar oro en el centro del patio.

Pero los indios comprenderán pronto que esos "dioses del cielo", mensajeros del otro mundo, no vienen a responder a sus oraciones y ofrendas sino a cumplir la palabra funesta de los oráculos.

La noticia de la destrucción de México-Tenochtitlán, el imperio enemigo, lejos de consolar al Cazonci le inquieta aun más. "¿Quiénes sois?" —le pregunta a Montaña, primer español que entra en su territorio— "¿De dónde venís? ¿Qué buscáis? Porque de hombres como vosotros jamás habíamos oído hablar hasta ahora, jamás habíamos visto hasta ahora. ¿Por qué venís



**Los sacerdotes curtiechas de los templos rodean al Gran Sacerdote Petamuti portando las insignias de su rango: la lanza y las calabazas engastadas de turquesas. "Y se decía que era al pueblo entero al que llevaban así sobre sus espaldas."**



**Entrada de los primeros españoles en Michoacán. Desde su residencia de Tzintzuntán, a orillas del lago de Pátzcuaro, el Cazonci Tangaxoan ordena llevar presentes (víveres, hachas de cobre, pieles de colores) a los nuevos dioses, porque "¿de dónde pueden venir los que llegan si no es del cielo?". A los pies del soberano están ya las rondelas de oro y las medialunas de plata por apoderarse de las cuales los conquistadores saquearán el reino.**

► de tan lejos? ¿Es que en vuestro país natal ya no hay nada que comer ni que beber para que hayais venido a conocer pueblos extranjeros? ¿Y qué os habían hecho los mexicanos para que, estando ellos en su ciudad, los hayais destruido?", nos relata una de las crónicas de la Nueva España.

Pronto iba el pueblo porhepecha a recibir respuesta a sus angustiadas preguntas. Inmóviles y sin fuerza, los hombres contemplan a los nuevos dioses que acaban de llegar. Los dioses antiguos, Xaratanga, Curicaueri, Hurendequauecara, Cuerauaperi madre de dioses, los guardianes de las grutas y de las montañas, los espíritus de las fuentes y de los lagos, las divinidades de las cuatro partes del mundo y del infierno, todos han vuelto ya a la nada. Lo que quieren los recién venidos es el oro, el "excremento del sol", símbolo del poder divino. Insatisfechos con los tesoros de guerra que les entrega el Cazonci, quieren cada vez más y por ello saquean los templos y violan los sepulcros de los reyes mayores.

La ciudad fronteriza, la inexpugnable Taximaroa, ha sido ya reducida a cenizas por los nuevos conquistadores. Las enfermedades — la gripe, la viruela, el sarampión— diezman a la población y aniquilan aldeas enteras. Presintiendo el terrible destino que le espera en la soledad de este fin del mundo que los dioses han aban-

donado, el último rey porhepecha no puede permanecer callado y grita: "Ellos vienen, ¿deberemos pues desaparecer nosotros?"

El capitán de guerra del Cazonci, Timas, sabe ya que no hay otra salida que la muerte: "Señor, haz traer el cobre; nosotros lo cargaremos en nuestros hombros y nos hundiremos en el lago. Así llegaremos más pronto a reunirnos con los que ya han muerto".

Es la caída de los dioses lo que indica el fin del imperio porhepecha. Como en Campoalla y en Tlaxcala, como en México-Tenochtitlán, los recién venidos destruyen primero a sus enemigos más temibles: derriban y reducen a polvo las estatuas de los templos, ante la mirada de los indios: "¿Por qué nuestros dioses no se encolezcan? ¿Por qué no los maldicen?" Pero los dioses guardan silencio. Vencidos sin haber siquiera combatido, los hombres abandonan sus tierras y sus templos y vuelven a los lugares misteriosos de su origen: bajo la tierra en el seno de los volcanes, en el fondo de los lagos o bien en la espesura de la selva de las tierras cálidas donde tal vez nacieron.

Con la caída de los dioses de los porhepechas comienza otra conquista de Michoacán que se lleva a cabo, no por la gloria y el poderío de los viejos dioses chichimecas, sino por la posesión de tierras, por el poder sobre los hombres y por el oro. Frente a esos conquistadores todo ha desaparecido, todo se ha vuelto silencioso, como habían anunciado los augures. Y en ese año de 1530, a orillas del río Lerma, en el vado de Nuestra Señora de la Purificación (probablemente cerca de la ciudad de Puruandiro, en la frontera del actual estado mexicano de Guanajuato),

el último Cazonci es torturado y asesinado por el conquistador Nuño de Guzmán, tras una parodia de proceso. Con él se extinguen el glorioso linaje de los Uacusecha, las Águilas, que habían construido el imperio, y el reino del dios Curicaueri, del cual era la última encarnación terrenal. Comienza otra narración, otra conquista, que se extenderá sobre el silencio indígena.

Gracias a esa *Relación* anónima sólo nos queda hoy día, como un testamento, la memoria de aquel esplendor, la leyenda conmovedora y verdadera de aquel tiempo pasado, cuando la poesía y la historia eran una sola cosa y el reino de los hombres se parecía al de los dioses.

**JEAN MARIE G. LE CLEZIO**, escritor de nacionalidad franco-mauriciana, es autor de varias novelas y obras de ensayo. Además de la *Relación de Michoacán*, ha traducido al francés textos mayas con el título de *Les prophéties de Chilam Balam*. Su última novela es *Le chercheur d'or* (1985). Desde 1975 hace frecuentes estancias en México y es investigador del Colegio de Michoacán.



# El Cantar de la hueste de Igor

por Igor I. Shkliarevski

**L**AS hordas bárbaras irrumpían por la estepa en olas sucesivas que batían los muros de madera de la tierra rusa.

Desde lo alto del muro el anciano daba el grito de alerta: "¡Los jazares!"

A su vez, el hijo gritaba: "¡Los peche-negos!"

El nieto gritaba: "¡Los polovtziános!"

Y sus descendientes reanudaban la interminable llamada. ¡Qué remedio!

Con el cielo por único refugio y la luz como único abrigo, la Rusia meridional parecía ser presa fácil. Los huéspedes indeseables golpeaban con pesados pedruscos

*Uno de los grabados realizados por el artista soviético Vladimir Favorski (1886-1964), que recibió el Premio Lenin en 1962, para ilustrar una reedición del Cantar de la hueste de Igor aparecida en 1954. La escena se sitúa al final del poema, cuando Yaroslavna, la esposa del príncipe, suplica a las fuerzas del cielo que devuelvan a Igor a la tierra rusa: "Muy de mañana llora Yaroslavna sobre la muralla de Putivl, diciendo: '¡Oh viento aquilón! ¿Por qué soplas, Señor, impetuosamente? ¿Por qué llevas las flechas de los hunos sobre tus alas ligeras contra los guerreros de mi amado esposo? ¿No te bastaba con soplar allá arriba bajo las nubes, brizando las naves en el mar azul? ¿Por qué, Señor, has dispersado mi alegría en la hierba de la estepa?'"*

las puertas de Pereiaslavl, de Chernigov, de Kiev. Volaban las flechas incendiarias. Los cimientos se resquebrajaban. Y después la hierba volvía a crecer una y otra vez en las calcinadas colinas.

Cuando las gentes de Novgorod se dirigían contra las de Kiev o las de Kiev contra las de Chernigov, los sufrimientos infligidos eran tanto más insoportables por venir de gentes cercanas. "El hermano dijo al hermano: Esto es mío. Y eso también es mío. Y armaron gran alboroto por bien poca cosa". Para desesperación de los cronistas, durante siglos y siglos...

¿Quién fue el cronista que escribió el *Cantar de la hueste de Igor*, ese gran poema del siglo XII? ¿Vivió largos años? ¿Qué fue de él después de escribir el *Cantar*? Nada sabemos. Pero era un hombre de raro valor, que se atrevió a decir en voz alta todo lo que pensaba. Ahora bien, un príncipe tiene sus tropas y sus murallas, pero el poeta carece de defensas...

Aquel cronista anónimo predijo las desgracias de la tierra rusa durante varios siglos. Aplicó a ella su oído profético y oyó el sordo martilleo de los caballos mongoles cuya sed dejaba secos los ríos. No podía saber que allá al otro lado de la estepa se estaba formando el imperio de Gengis Kan. Pero tenía la intuición política de un gran poeta.

Pesa la angustia en el *Cantar de la hueste de Igor*. La ciudad rusa de Glebov ha sido devastada, sus defensores descuartizados. La vergüenza tortura al príncipe Igor Svia-

toslavovich (1151-1202), como si una chispa de Glebov en llamas hubiera prendido fuego a su camisa. He aquí que el mal estado de los caminos, ahora que termina el invierno, le ha impedido unirse a los demás príncipes rusos que se han levantado contra los polovtziános.

El temor de que los príncipes pongan en duda su deseo de participar en la expedición, el ansia de enmendar su falta ante la tierra rusa, la ambición y el coraje atezan el alma de Igor. A toda prisa se levanta, solo, frente a la estepa polovtziána...

El día de la batalla, al despertarse, los soldados de Igor ven la estepa invadida por una auténtica selva. El kan Konchak ha reunido todas sus fuerzas. Otra crónica cuenta que los príncipes habrían podido todavía salvar a sus tropas, abrirse camino y huir al galope. Pero no quisieron mostrarse desleales para con los simples soldados de a pie. Igor dio a todos la orden de avanzar...

Esta derrota, poco importante para la historia rusa, de un príncipe de Novgorod la convirtió el genio de un poeta en una inmensa victoria espiritual que marca además el nacimiento de una gran poesía épica.

Llanuras, bosques, estepas, toda la tierra rusa está presente en el *Cantar de la hueste de Igor*. Hasta el horizonte vemos los rápidos del Dnieper, los bancos de arena del Don azul, los kurganes (túmulos funerarios) cubiertos de hierba, los muros de ▶



Foto © APN, Moscú



*El Cantar de la hueste de Igor ( Slovo o polku Igoreve), célebre epopeya de la antigua literatura rusa, escrita seguramente en el siglo XII y descubierta en el XVIII, narra en eslavo un acontecimiento de importancia secundaria en la historia de Rusia: la desgraciada expedición del príncipe Igor Sviatoslavich contra los polovtziianos (o cumanos) en 1185. Hay quienes ponen en tela de juicio su autenticidad como texto medieval; de todos modos, este relato poético de unas 3.000 palabras es unánimemente considerado como una obra maestra de la literatura universal. Para el eslavista soviético Andrei Nikolaievich Robinson, la originalidad del Cantar se basa particularmente en su riqueza simbólica y en la fuerza de su sentimiento nacional: "Desde el punto de vista geográfico, histórico y poético, el Cantar de la hueste de Igor ocupa un puesto intermedio entre las epopeyas de Occidente y las de Oriente, así como entre la fase arcaica (pagana) y la feudal (...). La originalidad poética del Cantar se basa en gran medida en lo que toma de la antigua poesía popular rusa (...). En él parecen cobrar nueva vida algunos símbolos esenciales de la poesía heroica medieval, surgidos de antiguas concepciones mitológicas sobre una naturaleza personificada en relación estrecha con los hombres... Gracias al poder de la poesía el autor intentó elevarse contra la atomización feudal de la Rusia de entonces (...). La idealización inspirada en la realidad que aparece en esta obra a la vez lírica y épica y que va acompañada de una actitud crítica para con esa misma realidad anuncia uno de los caracteres principales de la literatura rusa: el espíritu cívico." Desde muy pronto el poema entró a formar parte del fondo de la cultura literaria rusa; en él se inspiró particularmente el compositor Alexandre Porfirievich Borodin (1833-1887) para escribir su ópera inacabada El príncipe Igor, una de las obras maestras del teatro lírico mundial. En las fotos, dos escenas de dicha ópera, tal como fue montada en el teatro Bolchol de Moscú.*

► madera de Novgorod, de Polotsk, de Kiev. ¡Toda la tierra rusa del siglo XII!

El manuscrito original de la obra, descubierto por el conde Musin-Pushkin (1744-1817), se quemó en el incendio de Moscú en 1812. En medio de las llamas las letras del cantar se retorcieron como si estuvieran vivas. Con ellas se iba un poco del alma de Rusia. Sólo subsistió la copia hecha por Musin-Pushkin para Catalina II, junto con el triste dicho: "Los manuscritos nunca se queman completamente"...

Se ha puesto en tela de juicio la autenticidad del texto, pero cuanto más se lee el *Cantar* más evidente resulta que ni siquiera un poeta de la envergadura de Pushkin habría podido fabricarlo. ¿Cómo dar con la lengua y el ritmo necesarios, cómo reproducir esa autenticidad de sentimientos ante los acontecimientos del siglo XII?

Si el *Cantar* se escribió realmente a comienzos del siglo XVIII, según afirman algunos, ¿cómo explicar esa hostilidad del autor para con los polovtziianos, seiscientos años después? Sólo un contemporáneo podía experimentar tales sentimientos con semejante intensidad, alguien que hubiera sido testigo de las invasiones polovtziianas, alguien que hubiese oído el olor del fuego y de la sangre aun flotando en el aire... Hace ya muchísimo tiempo que no existen los polovtziianos, fundidos en el seno de otros pueblos. Ya en el mismo siglo XII, en los periodos de calma y de tregua, príncipes rusos y kanes polovtziianos contraían lazos de sangre. Los matrimonios entre "la estepa y el bosque" no eran raros, como puede comprobarse en el mismo *Cantar*.

Tras el anonimato del *Cantar de la hueste de Igor* se oculta todo un pueblo. El poeta ha realizado una hazaña: tensó su espíritu

como un arco y lanzó a través de los siglos las flechas de su pensamiento, aguzadas por el coraje. En este poema viejo de ochocientos años todo está en movimiento, todo se agita y vive: las tropas en armas, las nubes en el cielo, las hierbas, los vientos, las aves y las palabras... El *Cantar* es parte integrante de nuestra lengua, se mezcla con el aire que respiramos, con la sangre que corre por nuestras venas. Así nos enseñamos a amar nuestra tierra pero sin exclusivismos. A pensar con largueza. A perdonar las ofensas y a respetar a los otros pueblos.

**IGOR IVANOVICH SHKLIAREVSKI**, célebre poeta soviético, es autor de unos quince libros de poesía y uno de cuentos titulado "La sombra de un pájaro". Ha traducido al ruso contemporáneo obras tan importantes como "El cantar de la hueste de Igor" y "La gesta de la batalla de Mamaev".

# Shaka

por Mazisi Kunene

EN el mundo africano la familia es un fenómeno social omnicomprende-sivo que abarca a un gran número de individuos a los que suele unir una común ascendencia. Los ideales que tienen curso en esa vasta unidad familiar son aquellos que hacen hincapié en la continuidad, la participación y el desenvolvimiento a través de círculos más amplios de relaciones. La importancia de esos factores en relación con el carácter de la forma y el lenguaje literarios es decisiva. Ellos significan que la literatura, como producto social, debe ser celebratoria y pública y, sobre todo, centrarse en torno a la participación del grupo y a la ejecución pública. Para que tenga sentido en tal tipo de sociedad, la literatura debe utilizar el lenguaje oral y la acción colectiva (drama, canto, mimo, danza) que realzan su significación.

Si nos detenemos particularmente en la literatura zulú, debemos también destacar que el poema heroico o epopeya se relaciona enteramente con las cosas que ocurren en sociedad, reflejando la ética social que esas cosas o acontecimientos entrañan. El proceso mismo de elegir lo que se va a celebrar es un acto sobremano serio en el que se juega la integridad y la penetración intelectual del poeta. En este sentido el poeta aparece como un pensador, como el sumo sacerdote provisto de un estatuto inviolable.

Su expresión poética debe incorporar como cosa propia las más altas verdades sociales. Porque el poeta no sólo narra unos acontecimientos sino que además, tras cuidadosa selección, los utiliza para afirmar los ideales de su sociedad. En su alabanza del héroe no entra nada personal. Sus expresiones de aprobación o desaprobación celebran la permanencia del orden social. El es un ejecutante que dice cosas dirigidas siempre a un auditorio público, un filósofo que debe vincular lo particular con lo universal y un historiador cuyos detallados conocimientos han de ser verificados por un auditorio sobremano atento y crítico.

¿Qué factores políticos dieron como resultado el gran periodo heroico en que tuvo su origen el florecimiento de la épica zulú?

Desde mediados del siglo XVII aproximadamente, los pueblos del África meridional pasaron por un periodo de grave crisis alimenticia. Las causas de ello eran el crecimiento demográfico que provocó la sobrepoblación de esa zona del continente, la presión ocasionada por las guerras coloniales y las incursiones esclavistas de los portugueses y de los boers y el hecho



**Shaka (1786-1828), fundador del Imperio zulú, es una figura legendaria cuya vida y hazañas son tema de algunos de los poemas épicos más hermosos del África austral y siguen inspirando aun a numerosos escritores del continente africano. Así, Léopold Sédar Senghor (Senegal), en su libro Ethiopiques (1956), dedica "a los mártires bantúes de África del Sur" su poema dramático Shaka en el cual el héroe dice:**

**Odiar no es amar a su pueblo.  
Digo que no hay paz armada, que no hay paz bajo la opresión,  
ni fraternidad sin igualdad. Quise que todos fuésemos hermanos.**

**En la foto, Shaka visto por el pintor senegalés Alpha Diallo.**

de que la vida económica del pueblo africano se basaba en la ganadería y en la agricultura. El resultado de estos factores fue la desestabilización de la región entera. Fue aquel un periodo durante el cual surgieron numerosos estados nacionales, cada uno de los cuales se vanagloriaba del heroico liderazgo de un determinado individuo o familia. Uno de esos estados fue el zulú.

Al principio se trataba de un pequeño estado que a menudo se veía obligado a pagar tributos a otros más poderosos como el de Ndwandwe. Otras veces formó parte de una confederación de estados. Su periodo decisivo fue el de la instalación de Shaka como su dirigente político supremo. Gracias a su genio militar y a su astucia política el caudillo zulú sometió y se anexionó numerosos estados antes poderosos, y ello en poco más de un decenio, de 1815 a 1828.

Shaka no sólo inició un estilo y unos métodos de guerra únicos sino que además implantó un tipo de liderazgo que trataba de restablecer la ley social, violada por una dirección política egoísta. Esa ley social se materializaba, según la creencia zulú, en los Sagrados Códigos de los Antepasados.

El liderazgo de Shaka se basaba en la idea de servicio en virtud de la cual el

# el Grande

caudillo asume los mismos riesgos que el resto de la población. Una de las ideas esenciales que caracterizaban al estado zulú era la del desinterés con que debía servirse a la comunidad. Ello iba unido a la noción de mérito como criterio de selección de los dirigentes en todos los niveles.

Analizar las repercusiones y la influencia de la epopeya zulú equivale inevitablemente a analizar la transformación de la sociedad zulú y la instauración en ella de la Ley del Desinterés. En otras sociedades esto es algo que puede plantearse en términos morales; en cambio, para la sociedad zulú, influida por las ideas de Shaka, se trataba de una ley cuyo incumplimiento era sancionado con una serie de castigos que iban desde el ostracismo hasta la muerte, en los casos más graves.

Es natural que la epopeya de Shaka celebrara estas virtudes. La celebración se urdía en torno a una serie de acontecimientos y entonces dejaba de ser una manifestación didáctica y moralista. El estilo poético experimentó un cambio radical para transmitir una sensación de urgencia. Se elaboró una nueva técnica cuya finalidad esencial era poner de relieve el mensaje social. La selección misma de metáforas y símbolos daba fe de la existencia de una sociedad preocupada por obtener grandes logros y alcanzar elevadas metas. El coraje y la iniciativa eran apreciados no sólo en tiempos de guerra sino en todas las situaciones sociales.

La primera parte de la epopeya heroica de Shaka es un discurso cósmico dirigido a todas las fuerzas del universo, reales o imaginarias. El héroe aparece franqueando todos los obstáculos. Está poseído por el espíritu de sus antepasados, simbolizados por Ndaba; es la voluntad de los Poderes Ancestrales. En la batalla se muestra feroz; su valor le ha permitido subyugar a una nación tras otra. Y su fama la ha alcanzado, dice el poeta, gracias a su sabiduría y a su destreza en el campo de batalla.

*¡Tú el salvaje! Inquieto poder, hijo de Ndaba,  
Tú que eras el torbellino de la brigada Mbelebele*

*Que pasaba furiosa entre las vastas aldeas de los hombres*

*Hasta que por la mañana se desplomaban uno tras otro*

*¡Tú cuya fama se propagó sin esfuerzo, gran hijo de Menzi!*

*Shaka el Invencible, libre como el agua,  
Gran hacha de guerra que destellaba ante los otros por su agudo filo*



Fue al parecer el propio Shaka quien dio el nombre de "zulúes" a los descendientes de los clanes nguni. En la célebre obra que le dedicara Thomas Mofolo (1877-1948), de Lesotho, gran escritor de lengua suto (del grupo de lenguas bantúes), hay una escena en la cual un adivino sugiere a Shaka que dé otro nombre a su clan. Tras contemplar el cielo borracoso, Shaka grita: "¡Zulú! ¡Amazulú!" (¡El cielo! ¡El clan del cielo!). Luego dice a sus hombres: "Hoy habéis vencido a todos vuestros enemigos; por ello os he buscado un nombre magnífico." En la foto un kraal o aldea semejante a las que habitaban los contemporáneos de Shaka. El kraal estaba formado por un grupo de familias instaladas en torno a un corral para el ganado.

► ¡Shaka! Tengo miedo de llamarte por tu nombre  
Porque tú fuiste el caudillo  
Que contaba con múltiples hazañas guerreras  
Silhador que respondía rugiendo como un león  
Tú te preparabas para la batalla en la espesura de la selva  
Tú eras el loco que los hombres miraban como un espectáculo.

En la compleja dramatización poética de la vida de Shaka los numerosos episodios han sido cuidadosamente elegidos por su importancia pública y nacional. Ellos sirven no sólo como puntos de referencia histórica sino también como declaraciones de dedicación al servicio público. El líder se ha ganado su derecho al liderazgo no por su nacimiento sino por unos actos sociales que han recibido la aprobación general.

En toda la epopeya no existe la menor referencia al aspecto personal de Shaka. Por el contrario, los acontecimientos revisitan una importancia primariamente simbólica; su significado, alcance y variedad se basan en una serie de declaraciones dramáticas. Mientras la poesía anterior se centraba en la persona del caudillo, la del periodo de Shaka ignora al líder y se centra en el acontecimiento. A las personas se las menciona sólo para poner de realce los sucesos de importancia social.

Es en cierto modo lástima que el juicio sobre esta gran epopeya tenga que basarse hoy exclusivamente en los documentos escritos, ya que aquella no fue concebida para ser leída sino para ser representada y dramatizada públicamente, lo que le daba todo su sentido. El difícil empleo de los sonidos ideofónicos, por ejemplo, se pierde en la silenciosa página. Por tanto, lo que leemos es sólo de alguna manera el esqueleto de la epopeya. Por otro lado, ésta debe interpretarse ante un auditorio que sepa apreciarla activamente; su forma "privada" no puede transmitir plenamente su significado público.

No debe suponerse que la epopeya de Shaka es un trozo de literatura arcaica.

Por el contrario, desde su elaboración ha ejercido enorme influencia en la literatura zulú. Prácticamente a todos los niños africanos del África meridional se les enseña a recitar uno o más fragmentos del poema. Por su estilo sumamente refinado ha contribuido a la solidez del lenguaje poético zulú y garantizado la perennidad de la ejecución pública del poema. En numerosas

**La epopeya de Shaka sigue constituyendo el símbolo del movimiento unitario de los pueblos del África austral contra la colonización y de su voluntad de resistencia a la ocupación extranjera. Genio militar, Shaka organizó un ejército poderoso formado por regimientos que portaban como distintivo insignias de colores y formas ornamentales de peinado diferentes. Sus guerreros iban a pie "porque las sandalias les impedían caminar rápidamente" (Thomas Mofolo), estaban armados con pequeñas azagayas que les obligaban a luchar cuerpo a cuerpo contra sus enemigos y portaban grandes escudos decorados con manchas negras en el centro.**



reuniones actuales del África meridional intervienen poetas que toman como modelo de su mensaje público la epopeya de Shaka.

Desde la llegada del cristianismo algunas comunidades han solido hacer dramatizaciones de los acontecimientos de la vida de Jesús, tomando siempre como modelo la epopeya de Shaka. Esto no quiere decir que antes de ella no existiera una vigorosa poesía zulú; la había, en efecto. Pero nunca antes existió una epopeya tan refinada, tan poderosa, idiomáticamente tan compleja y tan centrada en los acontecimientos de la vida pública. La epopeya de Shaka ha impregnado toda la poesía posterior hasta nuestros días. Su influencia se ha manifestado incluso en la poesía para niños. Desde entonces toda la literatura zulú se ha basado más en el acontecimiento que en el individuo.

La influencia de la vieja epopeya en la obra de Vilakazi, el gran poeta zulú moderno, es especialmente patente en su obra *Amal'ezulu*. Mi propio poema épico *El emperador Shaka el Grande* está profundamente influido por la lengua y el estilo de la ilustre epopeya. Pienso incluso que mis auténticos maestros son Magolwane y Mshongweni, los grandes poetas zulúes de la época de Shaka.

**MAZISI KUNENE**, sudafricano, ha escrito en zulú, su lengua materna, numerosos libros de poesía, la mayoría de los cuales permanecen inéditos debido a la situación política de su país. Ha publicado, traducidos por él mismo al inglés, el poema épico *Emperador Shaka the Great* y las antologías *Zulu Poems* y *Ancestors and the Sacred Mountain*. Miembro activo del Congreso Nacional Africano, movimiento de liberación de África del Sur, fue durante muchos años su representante en Europa y América. Actualmente es profesor de literatura y lenguas africanas en el Departamento de Lingüística de la Universidad de California, realiza investigaciones sobre los sistemas del pensamiento africano y está escribiendo su obra más importante: una serie de cinco poemas sobre temas épicos nacionales.



# La oralidad esencial de lo árabe

por Salah Stétié

**E**L árabe es un hecho verbal; mejor aun, un acto. Antes de que en los muros de la Kaaba, entonces templo de las tres divinidades de La Meca, se bordaran con letras de oro las siete —¿o diez?— grandes odas de la Arabia preislámica, las célebres *Muallagat* (literalmente “suspendidas”, por la forma en que se encontraban en las paredes del recinto sagrado) fueron durante mucho tiempo un importante acontecimiento oral, cumbre del discurso poético gracias al cual se redefinía, de tribu en tribu, la identidad cultural revitalizada por la palabra del poeta y pronta así a desafiar, no sin orgullo, a las demás identidades tribales reagrupadas a su vez en torno a su propio discurso.

Sí. Hecho verbal mayor, la casida, poema de soberbia inspiración y a la vez de tema rigurosamente establecido de antemano (cada portavoz —y el bardo tribal es en cierto modo el admirable portavoz de su comunidad— debe elevar al grado máximo de excelencia tal o cual motivo impuesto por un profundo juego retórico) es quizás el estandarte del grupo y el rostro impresionante de su desafío existencial. La casida es un acto de la memoria para poblaciones memorativas o conmemorativas. Cada año, en la Arabia *yahilyte* (es decir “pagana” e “ignorante”) anterior al advenimiento del Islam, de los cuatro puntos cardinales de la península y de más allá de los horizontes sin sombra venía la gente a encontrarse durante algunos meses en *Suk-Ukaz*, el mercado o, si se prefiere, la feria de Ukaz — en el sentido original en que feria se confunde con fiesta—, para intercambiar en la plaza pública, por intermedio de los poetas

**“Creo firmemente que la primera lengua, la más arcaica, nació contra el desierto (contra todos los desiertos en sus múltiples definiciones posibles) como una obra primitiva de defensa y de salvación...”**

y frente a un público apasionado, fascinado, tumultuoso o extasiado, los versos fuertemente impregnados de delirio y de sabiduría, de deseo y de serenidad, de triunfo y de invectivas, de desesperanza y del verdor de la esperanza, y de esa atracción, como de enamorado, por una yegua o una camella, o también de la insumisión desconsolada a la mujer o muchacha que fue presencia total antes de convertirse casi en una totalidad de la nada. Y todo ello es gloria de la palabra dicha, ópera fabulosa del verbo, desplegándose en el escenario espléndido y prácticamente sin decorados del desierto: arena y viento, horno solar, teatro para protagonistas desmesurados de ausente figura. Y así la palabra del hombre es la única figura, el verbo que le permite hacer frente a los elementos.

Creo firmemente que la primera lengua, la más arcaica, nació contra el desierto (contra todos los desiertos en sus múltiples definiciones posibles) como una obra primitiva de defensa y de salvación, acto de magia primordial, talismán, forma de viático. De ahí —y por otras características— la antigüedad confirmada del árabe que es una de nuestras lenguas madres y de la que se sabe, desde

antes de Massignon<sup>1</sup> y particularmente gracias a él, que es matriz inmemorial. Pero lo inmemorial es también lo memorial. Durante mucho tiempo los árabes, creadores de cadenas genealógicas, *recitaban*. Los otros, descendientes de Abrahán, los judíos y los cristianos a quienes encontraban y frecuentaban, eran a sus ojos, por la sola razón de recurrir al texto escrito, suficientemente excepcionales para ser definidos por esa especificidad enigmática como “gentes del Libro”. Categoría ésta a la que los propios árabes se incorporarán un día, cuando a su vez acojan, gracias a la revelación mahometana, el receptáculo, sagrado por excelencia, de la palabra: el Libro.

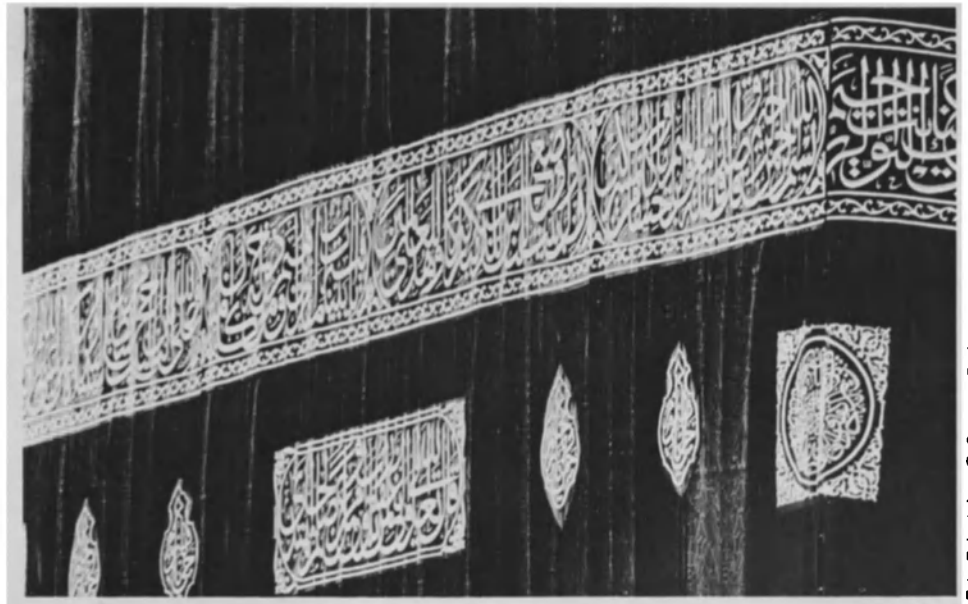
Pero es tan honda la huella dejada en ellos por el arquetipo de la oralidad pura que es por el oído por donde Mahoma, analfabeto ilustre, recibirá, dictado por el ángel Gabriel, el Libro confiado al Profeta para que lo transmita a los hombres. Y lo transmitirá mediante la recitación, secuencia tras secuencia, versículo tras versículo, sura tras sura, y esos extraordinarios silencios que vienen a colocarse entre un versículo y otro como para resaltar lo verdaderamente milagroso de la irrupción de la palabra en el circo sonoro; sí, versículo tras versículo, silencio tras silencio, sura tras sura, el Profeta transmitirá verbalmente la palabra recibida a quienes, a su vez, volverán a transmitirla hasta que escribas y escribanos, que conocen el uso y el arte de la escritura y la ciencia de la conservación sagrada, consignen por escrito la palabra de Dios. ▶

1. Louis Massignon (1883-1962), orientalista francés, autor de importantes estudios sobre la mística del Islam. (NDLR)



**Inmensamente popular en el mundo árabe, la Gesta hilaliense es un relato poético de la emigración histórica de los hila-  
lies, nómadas árabes que se desparra-  
maron por los territorios entre la  
Península Arábiga, Egipto y el Magreb.  
Parece que la epopeya fue compuesta en  
el siglo XI, o a más tardar en el XIV, ya  
que el sociólogo e historiador árabe Ibn  
Jaldún (1332-1406) recoge en sus obras  
varios fragmentos versificados. En todo  
el mundo árabe existen múltiples recen-  
siones de la Gesta. Pero las versiones que  
aun pueden oírse en boca de los rapsodas  
ambulantes están a punto de desapa-  
recer. Lucienne Saada, investigadora del  
Centro Nacional de Investigaciones Cien-  
tíficas de París, ha recogido de labios de  
un narrador ambulante tunecino una ver-  
sión de la Gesta hilaliense que cuenta con  
más de 3.700 versos, que se recitan alter-  
nando con largos periodos en prosa, y  
que abarca nueve siglos de historia árabe.  
La traducción francesa que ha hecho de  
esta obra capital acaba de publicarse en  
París. Arriba, pintura bajo cristal anónima  
del siglo XIX que representa a Yazia, una  
de las heroínas del relato.**

► De ahí que el Corán conserve para la eter-  
nidad el signo de su profunda raíz oral:  
*Corán*, es decir *Lectura*. Cabe certificar que  
en el mundo árabe-islámico el Corán ha dado  
a la escritura sus títulos de nobleza. El Corán  
es la articulación metafísica y física que hace  
pasar de una fase a otra todo el proceso  
cultural con su visible dinamismo y su invi-  
sible potencialidad. A partir de él —o sea  
de la matriz absoluta, preexistente a toda  
creación y a toda formulación existencial,  
establecida desde siempre, espíritu y letra,  
en la eternidad misma de Dios— el texto  
adquiere densidad y la oralidad, sin dejar  
de ser fervor creador y fermentación mul-  
tiplicadora, se deja atrapar, afinándose, línea  
tras línea, en las trampas simbólicas de la  
página. Después de la biblioteca griega, la  
biblioteca árabe, heredera de todas las que  
la precedieron pero a su vez engendradora  
y fecunda, será una de las más ricas que  
hayan existido y, saqueada, dará origen a  
otras bibliotecas, a muchas más, según su  
ley propia que es formar constelación. ¿Por  
qué le negaríamos a Jorge Luis Borges, por  
citar sólo a uno, el derecho de ser des-  
cendiente de Maimónides y de Averroes,



puesto que él mismo se considera tal? Bor-  
ges ha admitido también frecuentemente la  
deuda que como cuentista tiene con *Las mil  
y una noches*.

Y ya que de ello se trata ... El cuento  
es también, ante todo, un hecho verbal. El  
relato y la novela vendrán mucho después  
y aprovecharán, para consolidarse como  
géneros diferenciados, el aporte a la vez  
cualitativo y cuantitativo de la imprenta. En  
el relato árabe el cuento viene de lejos, mez-  
clando historia y geografía. El mundo árabe  
se estableció sobre el polvo de los más anti-  
guos imperios donde se confunden Sumeria  
y Babilonia y lo que vino un día de Atenas  
y de Alejandría, de Asia central y de China,  
de India y de Persia y todas las historias  
y leyendas que, antes del Islam, circulaban  
por las orillas del Mediterráneo. Sin contar  
lo que en la propia Península Arábiga bullía,  
hombres y *djinn*s mezclados, espíritus y  
ogros y todos los caprichosos desvíos y toda  
la imaginación, frecuentemente cruel, con-  
fundidos en prodigiosa turbación en la vasta  
fantasmagoría vacía del desierto. La tradi-  
ción oral del cuento árabe se encuentra en  
la encrucijada de todas esas influencias e  
interferencias.

Por ello a nadie asombra descubrir, por  
ejemplo, en *Calila y Dimna* de Ibn al-  
Muqaffa (hacia 720-756), junto al viejo reper-  
torio indio de los relatos "animalescos" de  
Baidaba —el Pilpay de los europeos—, tal  
o cual elemento tomado de Esopo o de algún  
otro fabulista, posiblemente chino, cuyo nom-  
bre se ha perdido en beneficio de una "his-  
toria" cuyo sentido sigue siendo fecundo  
para nosotros. Nadie se asombrará tampoco  
de que en *Las mil y una noches*, bajo los  
rasgos de Simbad el Marino y en muchas  
de sus aventuras, aparezca algún aspecto  
de la Odisea, como el ingenio de Ulises y  
su maliciosa perspicacia. Más enigmática-  
mente aun, y profundizando más en el  
tiempo, tal vez nos atrevamos a reconocer  
en esos relatos llenos de lugares encontra-  
dos y perdidos, mágicas fronteras infran-  
queables, fuentes vivas o vivificadoras, árbo-  
les milagrosos, genios dañinos o protectores,  
en que se fragmenta la historia extraordinaria  
de Gilgamesh el babilonio en su búsqueda  
de su amigo En-Kidu, algunas de las figuras  
fundamentales del inconsciente colectivo  
semítico del que todos somos, más o menos,  
herederos desde hace miles de años.

**"Sí, versículo tras versículo, silencio tras  
silencio, sura tras sura, el Profeta trans-  
mitirá verbalmente la palabra recibida a  
quienes (...) conocen el uso y el arte de  
la escritura y la ciencia de la conservación  
sagrada (...). De ahí que el Corán conserve  
para la eternidad el signo de su profunda  
raíz oral: Corán, es decir Lectura. Cabe  
certificar que en el mundo árabe-islámico  
el Corán ha dado a la escritura sus títulos  
de nobleza." En la foto, vista parcial del  
santuario de la Kaaba, en La Meca, recu-  
bierto por un paño o paramento, la kis-  
wah, de color negro con inscripciones de  
oro, que se renueva todos los años.**

De ahí que el tema del viaje iniciático siga  
siendo aun hoy día uno de los temas más  
constantes de la novela árabe moderna. Así,  
entre el viejo fondo legendario en que se  
formaron los mitos de una antigüedad cuya  
substancia pasará a otros mitos por inter-  
medio de relatos transmitidos oralmente de  
una generación a otra y algunas de las obras  
más significativas de la literatura actual se  
ha perpetuado un vínculo que nada ha  
podido romper: ni la modificación de las  
estructuras del pensamiento ni la evolución  
de los hombres tal como se inscribe en la  
historia.

Hay que reconocer que Oriente sigue  
siendo un lugar de imantación único para  
todos aquellos que consideran que en algún  
lugar de sí mismo el hombre está herido por  
lo invisible. En Oriente se dice que el hombre  
es también un ser invisible. De ahí se des-  
prende naturalmente que la historia aparente  
de los hombres y de sus civilizaciones no  
es sino una avanzada equívoca e ilusoria  
a partir de un punto de anclaje absoluto, pozo  
central donde se manifiesta lo eterno, si es  
que aflora a la superficie y si nos place abre-  
varnos en él. En muchos cuentos, leyendas  
y episodios del relato mistagógico oriental  
hay un pozo o un ojo de agua. Es allí donde  
frecuentemente las "ogresas" devoradoras  
de los viejos cuentos árabes esperan su  
presa: ese pobre hombre a quien, como la  
Esfinge de la cual triunfará Edipo, le plantean  
la absurda pregunta por la cual va a morir.  
Cito de memoria, y sólo a modo de ejemplo,  
dos pozos sagrados: aquel en el que José  
fue arrojado por sus hermanos y el de Zem-  
zem, que brotó milagrosamente para calmar  
la sed de Ismael niño, donde van a beber  
los peregrinos al final de su viaje a La Meca.

Pero volvamos a la poesía. Borges afirma que si, según la tradición griega, Homero era ciego, querfase establecer con ello la prioridad de lo lírico, es decir de lo musical y de lo verbal, sobre lo visual. En lo verbal en estado puro hay cierto poder de abstracción que limita la carga imaginativa inevitablemente encerrada dentro de las fronteras mismas de la imagen. El sistema de imágenes de la poesía árabe clásica me parece, incluso en lo inesperado, insólito o precioso, extrañamente restringido: primero, por una codificación consentida de los temas, signos y símbolos; luego, por una decantación casi musical de lo ontológicamente vivido donde todo se percibe por referencia, no solamente a las constelaciones de la lengua según un modo ya casi mallarmeano, sino también, bastante misteriosamente, por alusión a una conmoción original, de amplitud cósmica, de la sensibilidad; la de la sensibilidad propia del poeta, reducida a palabras, sería sólo un epifenómeno.

Así, en la poesía árabe clásica se conjugan, en el nivel del inconsciente colectivo, lo arquetípico y lo extremadamente singular. Ello no deja de acentuar el efecto abstractivo de esta poesía, incluso a través de su corporalidad a menudo insistente por la evocación de lo más natural y, llegado el caso, de lo más descarnado y crudo. Esa abstracción que no viene realmente a compensar sino, por el contrario, y paradójicamente, a ampliar de manera concéntrica la proyección de la palabra en una oralidad declamatoria marcadamente ritmada por el juego de las sílabas breves y largas. El canto árabe es encantación, ante todo, como por un acto mágico. Y hasta estaríamos autorizados a decir que la casida es un esquema del universo. Centro y equivalencia de un universo reagrupado, rehecho en torno a sus impulsos principales: el amor y la nostalgia, la destrucción y la gloria, el deseo y su exaltación en el fantasma, la exaltación asimismo de la fiesta esencialmente unificadora y manifestación colectiva, el espacio y la medida conocida del espacio; y ese caballo fino y nervioso, esa camella joven y hermosa como una muchacha hermosa y joven, que son para el poeta uno de los nombres posibles de su identificación con su soledad más íntima: caballo, yegua o camella son para él una confianza hecha a sí mismo, destino de su devenir, magnificación desviada de una intimidad más secreta. Cabe agregar que si en la casida el espacio es omnipresente, el tiempo, ese punto eterno, no está realmente ausente sino que aparece sólo como una intemporalidad sin rostro: es, en lo esencial, lo que fue más bien que lo que es o lo que será, es decir un referente fijo.

Así la oralidad de la casida es uno de los arcos invisibles de su estructura ontológica y, frente al espacio cristalizado en lo imaginario de la palabra, la dimensión temporal de ésta. Oralidad simple, como puede verse, oralidad de segundo orden. O sea que los árabes, aun antes de ser "gentes del Libro", habían presentado ya lo que un día, mucho después, y a través de otra lengua y de una experiencia enteramente distinta, formularía admirablemente Joë Bousquet: "La poesía es la palabra de la palabra". ¿Es pues esto lo que intuía Labid (¿560-661?), poeta situado entre dos épocas y que se convirtió al islamismo naciente? He aquí que su célebre *Mu'allaga* comienza con los siguientes

2. Joe Bousquet (1897-1950), poeta francés (NDLR)



Foto © Biblioteca Nacional, París

versos que Jacques Berque<sup>3</sup> comenta diciendo: "El retorno a la masa es también un retorno al original":

*Borradas ya las mansiones de Mina para hacer alto en ellas o habitarlas, Rijam y Ghawl vuelven a las permanencias igual que las laderas del Rayyán cuya huella se desnuda hasta la masa como la piedra oculta una inscripción.*

Y Berque comenta en una nota: "El nacimiento del poema coincide aquí con la dinámica de sus contenidos. Circularidades".

3. Jacques Berque (1910), sociólogo y orientalista francés especialista en cultura árabe. (NDLR)

**SALAH STETIE**, libanés, es uno de los poetas y ensayistas más importantes del mundo árabe contemporáneo. Tras haber representado durante largos años a su país en la Unesco es ahora embajador de Líbano en los Países Bajos. Tres de sus libros tratan particularmente de aspectos de la cultura árabe: *Les porteurs de feu*, *La unième nuit* y *Firdaws*, ensayo sobre los jardines del Islam.

**Calila y Dimna**, célebre colección de apólogos con protagonistas animales, es la traducción árabe que Abd Allah ibn al-Muqaffa (siglo II de la Hégira-VIII de la era cristiana) hizo de las Fábulas indias de Pilpay. Es, asimismo, una de las primeras obras narrativas del castellano, lengua a la que fue traducida en 1261 por orden Alfonso X el Sabio. En la foto, ilustración de una fábula de Calila y Dimna —la del león que cae en la trampa tendida por la liebre— tomada de un manuscrito árabe del siglo XV.

# Los relatos de los Heiké

Una gran epopeya en la pequeña pantalla

por René Sieffert



Foto © NHK, Tokio

A partir del año 1320 comienza a verse por los caminos del Japón a los "monjes del *biwa*" (laúd de cuatro cuerdas proveniente del Oriente Medio a través de China). Ciegos en su mayor parte, llevan el hábito de los monjes peregrinos y van de aldea en aldea y de castillo en castillo a cantar las hazañas de los héroes de la gran guerra que en los años 80 del siglo XII opuso a los dos grandes clanes de los Taira y de los Minamoto, ambos descendientes de la Casa Imperial, en una lucha implacable por el poder.

Esos monjes recuerdan singularmente a los rapsodas que difundían por toda la Hélade las epopeyas homéricas. Y rapsodas eran, ciertamente, a juzgar por las innumerables variantes y episodios interpolados que encontramos en los centenares de manuscritos inventariados hasta hoy del principal de esos relatos épicos, el *Heiké monogatari* (traducido aquí por "Los relatos

*El jefe del clan de los Heiké con la mujer de su enemigo en los brazos. Fotograma de un serial de televisión filmado en el Japón en los años 70, basado en la novela "de capa y espada" Shin Heiké monogatari de Eiji Yoshikawa. El autor ha retomado algunos personajes de "Los relatos de los Heiké", una de las obras más populares de la literatura japonesa.*

de los Heiké"). La versión más corta de éste consta de seis "libros" o *maki* (rollos) y la más extensa de 48.

Sin embargo, resulta curioso que esta epopeya, monumento de la literatura oral, nazca en Japón cinco siglos después del desarrollo de una literatura escrita que había producido ya, entre otras obras maestras, el *Man yōsu*, antología de poesía en su mayor parte culta (siglo VIII) y el célebre *Genji mono-*

*gatari*, verdadera novela de análisis psicológico a la que podría calificarse de "proustiana" si no fuera anterior en cerca de mil años a *En busca del tiempo perdido*.

Pero la paradoja es sólo aparente; en efecto, hoy está demostrado que originariamente hubo un texto, una suerte de crónica de autor desconocido, aunque en el curso de los siglos se le hayan atribuido varios nombres, generalmente de monjes. Ese *Heiké* primitivo, que consta de tres libros, es probablemente la tercera parte de una trilogía; las dos primeras, conservadas con el nombre de *Hogen monogatari* y *Heiji monogatari*, han llegado hasta nosotros prácticamente en su versión original.

Nos encontramos pues, en un país de civilización avanzada, con un caso original de formación de una literatura épica, oral y popular, que comienza con la escritura. Y esto no es todo. En efecto, tal fenómeno se



produce en un lugar —los alrededores de la capital— donde abundan los letrados. Esta gente de la corte y de la administración o esos monjes de los grandes monasterios dan muestras de una curiosidad y de un interés raros por lo que llamaríamos ahora las “artes populares” o el “folclore”. Y son ellos quienes nos han dejado, en múltiples escritos, crónicas, ensayos y diarios, descripciones que dan cuenta de la permanencia y de la evolución de la nueva cultura, uno de cuyos elementos fundamentales es la difusión de los relatos épicos. Fueron asimismo ellos quienes consignaron por escrito las etapas sucesivas de los textos; y así podemos seguir, en líneas generales, desde el siglo XIV hasta fines del XVI, las múltiples modificaciones del que iba a ser *el Libro* de referencia de la cultura nacional japonesa hasta el siglo pasado.

A fines del siglo XVI la imprenta va a fijar, en una versión “definitiva”, una obra que hasta entonces era colectiva y, por ende, maleable, y a difundir en una sociedad en vías de urbanización explosiva un libro que va a ser al mismo tiempo el más vendido de toda la literatura japonesa, el más imitado y el más adaptado a otras formas de expresión, particularmente el teatro.

Notemos, de paso, que una de las primeras ediciones impresas es la que se publicó en Nagasaki, en caracteres latinos, destinada a los misioneros ibéricos para que aprendieran la lengua del país. Y la elección es significativa: en efecto, qué mejor instrumento para predicar el Evangelio al mayor número de personas que ese texto conocido por todos, tanto los cultos como los analfabetos.

Mientras tanto, los “monjes del biwa”, que se han convertido en los “monjes del Heiké”

o *Heiké-hoshi*, continúan su misión ambulante de músicos y de cantores hasta nuestros días. Así han podido grabarse en años recientes los relatos de los últimos cantores de *heikyoku* (canto épico) que no son reconstituciones más o menos arbitrarias del texto sino una manera de contar y cantar transmitida de maestro a alumno desde la Edad Media.

Y, por otra paradoja de la historia, ese género que los nuevos medios de comunicación parecían haber condenado para siempre goza hoy día, precisamente gracias a éstos, y a la rápida difusión en el Japón de una cultura del esparcimiento, de una renovación inesperada y una popularidad excepcional, pues, como es sabido, a través de los discos y, sobre todo, de la televisión, un solo cantor puede llegar hoy día, en una sola representación, a un público mil veces mayor que aquel al que cualquier maestro del pasado podía aspirar a lo largo de toda una vida.

**Los Heiké monogatari o “Relatos de los Heiké” son la versión épica de la lucha por el poder de dos clanes guerreros — los Taira (o Heiké) y los Minamoto (o Genji)— en el Japón de la segunda mitad del siglo XII. Tras una irresistible ascensión los Heiké mantuvieron el poder absoluto hasta la muerte de su jefe Taira no Kiyomori en 1181 (abajo a la derecha, estatua de madera policromada de un templo budista de Kioto). Pero los Genji lograron aplastar al clan rival para instaurar el gobierno de los shogún de Kamakura en favor de Minamoto no Yoritomo (1147-1199) cuya efigie (abajo a la izquierda) proviene de un templo sintoísta.**

Pero hay más aun: esos últimos sobrevivientes de un arte que se creía moribundo —hace unos treinta años sólo quedaban tres o cuatro intérpretes en todo el país— no sólo han encontrado sucesores que asegurarán su perpetuación, en condiciones materiales infinitamente más favorables, sino que además es cada vez mayor el número de jóvenes que van a estudiar bajo su dirección, tal como otros se inscriben en la escuela de actores del teatro noh (aficionados cuyo número asciende hoy día a dos millones) o se entregan a la escritura placentera del *haiko* (diez millones) o al *ikebana* (arte del adorno floral) o a cualquier otro arte tradicional.

Esta breve evocación del destino singular de la epopeya japonesa y de los intercambios continuos de que ha sido objeto entre lo oral y lo escrito deja quizás de lado lo esencial, a saber todo cuanto desde hace siete siglos le deben los diferentes géneros de la literatura y del espectáculo. Ante todo, el teatro noh, el *jurui* o *bunraku* y el *kabuki*, y luego la novela con el auge reciente de una suerte de relatos “de capa y espada” que inmediatamente se adaptan como seriales de televisión. Todos estos géneros, antiguos o recientes, van a buscar sus temas, sus personajes y su inspiración en el ciclo épico. Mas lo que viene a demostrar, de modo particular, su popularidad nunca desmentida es la utilización constante que de él hace en nuestros días la publicidad audiovisual.

**RENE SIEFFERT**, francés, es profesor del Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales de París, donde dirige el Centro de Estudios Japoneses. Ha traducido al francés gran número de obras fundamentales de la literatura japonesa y ha escrito varios libros sobre diversos aspectos de ésta.



# El Mahabharata y el tendero de té

por Lokenath Bhattacharya

¿ERA Yaratkaru o Yamadagni? ¿Yayadratha o Yarasandha? Hay en el Mahabharata tantos nombres que comienzan con Y que me confundo y no sé de quién se trata ni qué hizo.

Recuerdo ahora el día en que un grupo de peregrinos y de viajeros acabábamos de llegar a Bhaironghat tras recorrer a pie una distancia de nueve kilómetros desde Gangotri, cerca de la fuente del Ganges. Nos agolpábamos en el único puesto de venta de té del paradero antes de emprender a la mañana siguiente un viaje de dos días en autobús de Lanka a Rishikesh, en la otra orilla del Ganges. Era ya de noche y tirábamos de frío. Las montañas, con sus 3.000 metros de altitud, se elevaban en torno a nosotros como gigantescos centinelas que vigilaban en todas direcciones y obstruían la vista por doquier. Abajo, el río sonoro cantando y bramando, único ruido audible, ahogaba nuestros murmullos como tantas otras cosas insignificantes en un insondable océano de silencio.

La conversación que entablamos para matar el tiempo, mientras combatíamos el frío con nuestras tazas de té en la mano, se había iniciado con una pregunta casual: ¿Quién fue el rey cuyo nombre comienza con Y, que condujo el gran sacrificio durante el cual un sabio contó por primera vez el Mahabharata?

Mientras hacíamos suposiciones erróneas, vino a darnos la respuesta el propietario de la tienda de té, un hombre sencillo y de mediana edad, de tipo bastante corriente, con algo de la India antigua en su cara, su sonrisa y su voz. "No —dijo en un hindi que los bengalíes, los indios del sur y demás miembros del grupo podíamos comprender sin dificultad—, no. Fue Yanamejaya, hijo del rey Parikshit, quien, durante el sacrificio dirigido por él, pidió al sabio Vaisampayana, principal discípulo de Viasa, autor de la epopeya, que contara la historia."

"¿Y Yaratkaru?" "Bueno, él fue el padre del sabio Astika que intervino para salvar la vida de la serpiente Takshaka cuando Yanamejaya, mientras hacía su gran sacrificio de serpientes, se decidió a acabar con esa raza de reptiles."

Y así el propietario del pequeño local fue citando uno tras otro los nombres con Y que habíamos mencionado —Yamadagni, Yayadratha, Yarasandha y demás— y explicando minuciosamente quién era cada uno de ellos y qué había hecho.

El tiempo pasaba mientras nosotros, sentados, nos extasiábamos imaginando formar la asamblea que se había reunido en la corte de Yanamejaya y allí estaba el propietario

del negocio de té, hombre iletrado, como una réplica del sabio Vaisampayana. En un rincón, a la turbia luz de una lámpara, podía verse la silueta de un hombre, tal vez un *sadhu*, apoyándose en una sola pierna. Según supimos, había hecho la promesa de mantenerse en esa postura, sin descansar, durante un año entero, que se cumplía al día siguiente. Parecía un personaje del Mahabharata y se ajustaba perfectamente al ambiente y como telón de fondo de nuestra conversación. Trasladados a un espacio sin tiempo, nos sentimos poseídos por la verdad del dicho según el cual lo que no está en Bharata (el Mahabharata) no está en Bharata (India). Y así como llevamos el Ganges en nuestras venas, el campo de batalla de Kurukshetra y la guerra de 18 días entre los Kauravas y los Pandavas están en nuestro corazón. Y esa batalla es nuestro propio combate interior con nosotros mismos. Y el Ganges también: ¿no comienza prácticamente con él la historia del Mahabharata? ¿No fue Ganga la diosa que, en cumplimiento de una maldición, adoptó forma humana para convertirse en la esposa del rey Santanu y darle ocho hijos, el más joven de los cuales fue Bhisma?

El Mahabharata es una historia para ser dicha y oída, una historia que siguen contando y escuchando incontables millones de personas a lo largo y lo ancho del país, en las diversas celebraciones y festividades, en innumerables formas de espectáculos como los del Kathakali y el Yakshagana o en las obras para títeres de diferentes regiones. Nadie, tratase de un hombre instruido o de un rústico analfabeto, puede permanecer indiferente a su irresistible encanto y fuerza. Los niños lo aprenden en las rodillas de la abuela, y cada noche la epopeya revive en las aldeas cuando, tras la jornada de trabajo, los campesinos se reúnen en el templo o bajo un árbol para escuchar la lectura de las hazañas de sus héroes. Incluso en las grandes ciudades, como Calcutta, las animadas plazas de mercado se transforman mágicamente por la noche: la gente se agrupa en el primer espacio abierto que encuentran y alguien se pone a contar un episodio de la epopeya y a explicarlo mientras los demás escuchan atentamente.

La oralidad del Mahabharata tiene un carácter sagrado que le es propio. En la India, donde el índice de alfabetización es todavía de un 37 por ciento solamente, ¿cuántas personas podrían leerlo? Pero preguntada a cualquier transeúnte quién es Arjuna y escuchad lo que responde.

El nombre de Arjuna me trae a la memoria un recuerdo de mi infancia. Había ido con mi padre a Mahabalipuram e hice alguna

**El Kapalike es una de las dos escuelas del Pandavani, forma importantísima de la narración oral en grupo de la India, que utiliza casi exclusivamente el Mahabharata. Un solista recita y canta diversos episodios de la epopeya, acompañándose con la tamburah, instrumento rústico de tres cuerdas, con mango largo y una caja hecha con una calabaza recubierta con piel de salamandra, fabricado generalmente por el propio cantor. Integran además el grupo dos tocadores de tambores, uno de armonio portátil y otro cantante que da la réplica al solista acompañándose con un suerte de pandero. En la foto, Teejan Bai, una de las más célebres intérpretes contemporáneas del Pandavani.**

observación tonta acerca de la célebre escultura en roca conocida como "La Penitencia de Arjuna". Viendo allí al príncipe y héroe apoyándose en una sola pierna, muy semejante al *sadhu* que iba a encontrar mucho tiempo después en la tienda de té de Bhaironghat, me eché a reír por lo que entonces consideraba fútil agitación en torno a alguien que tal vez jamás existió. La réplica de mi padre fue inmediata y tajante: "Si Arjuna no existe, ¿quién existe? ¿Tú? ¿Yo? Nosotros venimos y nos vamos pero Arjuna permanece. Tiene una existencia vital en nosotros y vive en nuestra imaginación. Es mucho más real que la llamada realidad del mundo visible."

Compuesto hace miles de años, el Mahabharata, que posee en el más alto grado todas las características de una verdadera epopeya, sigue siendo una fuente inagotable de fuerza espiritual para el pueblo de la India. Generaciones de escritores talentosos han venido añadiendo constantemente un rico material al original de Viasa, hasta darle la forma actual de 90.000 versos pareados, o sea la más vasta epopeya de la humanidad. El material añadido al original en el curso de los siglos ha sido de diverso orden —histórico, legendario, geográfico, filosófico—, en suma, todo lo que se ha considerado digno de preservarse. El Mahabharata, particularmente cuando aun no había imprenta, era para esos escritores una suerte de "biblioteca nacional" cuyo patrimonio enriquecían. De ahí que su grandeza haya que encontrarla en el corazón de los hombres más que en el propio libro.

**LOKENATH BHATTACHARYA, indio, director del National Book Trust de la India, es autor de más de veinte libros de poemas, ensayos, obras dramáticas y novelas, escritos en bengalí, de los cuales se han publicado en francés Pages sur la chambre y Des aveugles très distingués.**



# Liu Jingting, rey de los cuentistas

por Yao Zhenren

**L**IU Jingting (1587-1670), iniciador del moderno arte chino de narrar cuentos, vivió en el tumultuoso periodo de la historia de su país que vio la suplantación de la dinastía Ming por la Qing.

Originario de Taizhou, provincia de Jiangsu, el verdadero nombre de Liu era Cao Fengchun. A la edad de quince años tuvo problemas con la justicia y huyó para escapar al castigo de la ley. Recorrió la región de Xuyi como aprendiz de narrador de cuentos para ganarse el sustento, comenzando así una carrera que iba a durar más de 60 años. Un día, agobiado por sus desdichas y probablemente para deshacerse de sus perseguidores, cambió su nombre por el de Liu Jingting. Liu era un hombre de rasgos corrientes mas, como tenía lunares negros en la cara, le llamaban "Liu el cacarañado".

Liu pidió consejo al anciano y respetado erudito Mo Houguang que había estudiado a fondo la teoría de la narración de cuentos. Mo sostenía que, a más de las aptitudes innatas, un buen cuentista necesitaba ante todo familiarizarse con la vida de todos los grupos sociales, ser versado en diferentes dialectos, conocer las costumbres y usos de diversas regiones del país y apropiarse de todo tipo de menudencias. Más importante aun, según Mo, era que el narrador viviera o encarnara cada uno de los personajes de un relato —hombre, mujer, héroe, payaso— en lugar de conformarse simplemente con interpretarlos. Debía, además, imitar los gestos y las expresiones emotivas de los personajes a fin de hacer penetrar al público en el mundo que describen los cuentos. Como se ve, las teorías de Mo eran bastante semejantes a las de la concepción occidental del teatro realista del siglo XIX. Tras arduos estudios Liu llegó a comprender finalmente la quintaesencia del arte de contar, lo que le permitía conmover al público incluso antes de pronunciar la primera palabra.

Liu viajó por Yangzhou, Suzhou, Hangzhou y otros lugares para ganarse la vida. Finalmente fue a Nanjing, conocida entonces como la capital de las seis dinastías, donde comenzó a gozar de la embelesada admiración del público por su arte excepcional. Las descripciones de la época permiten hacernos una idea de la sobresaliente actuación de Liu. Zhang Dai, erudito de fines de la dinastía Ming, lo describe recitando el cuento "En la orilla": "Al llegar al punto culminante del relato estallan un alboroto y unos gritos atronadores de modo que la casa entera parece venirse abajo. Cuando el personaje de Wu Song entra en la taberna y no encuentra a nadie dentro, prorrumpen en



*Vivida imagen del arte popular de narrar historias, acompañado de pasos de baile al ritmo de un tambor, esta figurilla que representa a un narrador de cuentos fue descubierta en una tumba de la dinastía Han, en Tianwei, provincia de Sichuan. Data de los últimos años de la dinastía de los Han del Este (siglo II a.C.) y pertenece a la colección del Museo de Historia de China. Figuras similares, de madera o de arcilla, se han encontrado también en otras localidades de la provincia de Sichuan y de la de Jiangsu.*

*Wang Shaotang (1889-1968), popular cuentista chino, hijo de una familia de narradores de cuentos de Yangzhou. Comenzó su carrera a la edad de 12 años y fue perfeccionando su oficio durante más de 60. Su fama se debe particularmente a la originalidad con que interpretaba el cuento "En la orilla" (en la foto) al que luego se agregó el nombre de Wang. En 1959 se publicó "El canto de Wu", recopilación de cuentos populares, de 800.000 palabras, basada en las narraciones orales de Wang Shaotang.*



un bramido poderoso que hace resonar todos los jarros y jarrones vacíos."

Otro escritor narra de la manera siguiente una actuación de Liu: "Su voz pasa de un mugido atronador a un murmullo melodioso; su expresión pasa del llanto a la risa. Los rasgos, las voces, el comportamiento y los gestos de cada personaje son representados tan vívidamente que el público tiene la sensación de estar dentro del cuento junto a los personajes mientras el narrador desaparece del escenario."

La celebridad de Liu se difundió por todo el país. Durante tres años nuestro cuentista tomó parte activa en los asuntos políticos y militares del reino de los Ming del Sur. Hacia el decimosexto año del reinado del emperador Chongzhen (1643), Zuo Liangyu, poderoso gobernador militar de Wuchang y Marqués de Ninggan, le invitó a actuar en el cuartel general de su ejército. Luego empezó a colaborar estrechamente con el gobernador en la elaboración de planes y la redacción de documentos.

Fue ese un periodo de prosperidad para Liu. Pero tras el fracaso de los proyectos de Zuo Liangyu y la caída de la dinastía de los Ming del Sur, tuvo que volver a actuar como narrador callejero de historias. Escribió e hizo circular una epopeya sobre Zuo en una época en la que los relatos sobre "cuestiones de actualidad" parecían atraer particularmente al público. La narración de Liu no se limitaba a lo que había visto y oído sino que era principalmente expresión del profundo pesar por la caída de una nación y la separación de innumerables familias.

En los primeros años del reinado del emperador Kangxi, de la dinastía Qing, Liu Jingting, que era ya un anciano casi octogenario de canoso pelo, llegó a Beijing pasando por Tianjin. Pero su vejez no parecía haber obscurecido sus brillantes talentos; en efecto, aun podía representar con la misma viveza y plasticidad el valor de los guerreros y la ternura de los jóvenes amantes.

La vida que llevó Liu en sus últimos años fue triste y miserable. Se dice que murió de frío y de hambre, pero aun hoy nadie sabe exactamente cuándo ni cómo terminó el cuento de la existencia de este extraordinario artista.

**YAO ZHENREN**, de la República Popular de China, es director de la sección de arte de la revista Literary and Art Study que publica el Instituto de Estudios de Arte Chino.



*Unico retrato conocido de Liu Jingting, obra de Wang Su, artista de fines de la dinastía Qing. La radiante imagen de Liu, con los cabellos grises, un tocado cuadrado, un abanico y el vestido típico de la época, es casi una representación exacta de la descripción que del gran narrador de cuentos chino hiciera Zhang Dal, erudito de fines de la dinastía Ming, en su relato titulado "Recordando el sueño de la cabaña de Tao'an".*

# La epopeya tibetana de Ge-sar

por Mireille Helffer



Foto © Museo del Hombre, París. Colección Mireille Helffer

*Xilografía tibetana reciente que representa al rey Ge-sar en la figura de un dios guerrero.*

**D**ESDE el país de los burushaski, al oeste, hasta Mongolia, al este, pasando por todas las regiones de cultura tibetana, tanto la tradición oral como la escrita han conservado el nombre de un héroe, Ge-sar, cuyas hazañas son tema de un ciclo épico (*sgrung*) que tiene numerosas ramificaciones.

Manifiestamente, el nombre de Ge-sar recuerda el de los Césares del mundo mediterráneo y de Bizancio, pero cabe también considerar la posibilidad de un Ge-sar tibetano cuya existencia aun cuestionan los especialistas, pese a haberse descubierto recientemente unas monedas que permiten identificar a un tal Fromo Gesaro que en el

siglo IX formó al parecer parte del linaje de los soberanos de Gandhara (en el noroeste de India). Por otro lado, ciertos documentos chinos y tibetanos se refieren a un Gru-gu Ge-sar, originario de alguna de las tribus turcas del Asia central, y finalmente a un Ge-sar de Gling, vinculado con el reino del mismo nombre, en el este del Tibet. Este último término, Gling, podría considerarse también como una abreviatura de Dzambbugling, vocablo con que en tibetano se designa al mundo.

Sea como sea, el Ge-sar de la epopeya aparece alternativamente como un rey de los ejércitos, como un soberano universal vencedor de los demonios de los Cuatro

Orientes, como un dios de la guerra al que se rinde culto e incluso como un buda.

De los numerosos episodios que dan fe de las cualidades excepcionales de Ge-sar cabe recordar: el nacimiento milagroso del héroe, hijo de un padre celeste y de una madre que a su vez es hija de una divinidad subterránea; su infancia miserable; su coronación como rey de Gling y su matrimonio tras una carrera de caballos; sus combates victoriosos contra el demonio del Norte Klubtsan, contra el rey de los hor Gur-dkar, contra el rey de los mon Shing-jri, contra el rey de Yang Sa-tham...

En estos episodios centrales se injertan otros cuya sucesión no parece evidente,

tales como la conquista de Stag-gzig, de Cachemira de China, de los cuatro grandes y los ocho pequeños castillos e incluso de los dieciocho castillos, el descenso a los infiernos, etc.

De la mayor parte de tales episodios existen versiones que abarcan decenas de miles de páginas manuscritas o xilografiadas. Una, impresa en lengua mongola pero que refleja un original tibetano, apareció en Pekín en 1716. Hacia mediados del siglo XIX algunos sabios tibetanos contribuyeron considerablemente al desarrollo del culto de Ge-sar y a la edición de una versión de la epopeya.

Actualmente se advierte un renovado interés de los tibetanos por esta figura legendaria a la que consideran un héroe nacional, interés fomentado por las numerosas reediciones que de la epopeya se han hecho tanto en la India y en Bután como en la República Popular de China.

Sin embargo, la difusión de la epopeya en forma escrita no ha interrumpido la continuidad de la tradición oral que se mantiene gracias a los cantores épicos llamados *sgrung-mjan*. De algunos de éstos se supone que están "habitados" por uno u otro de los personajes; a veces entran en trance y afirman conocer el texto sin haberlo aprendido, por inspiración directa; otros se han formado junto a sus maestros; y, por fin, hay los simples aficionados que se sirven de los libros que han podido procurarse o que alguien les ha leído.

Si se analizan los documentos sonoros recogidos desde hace unos cuarenta años se advierte que los cantores de las hazañas de Ge-sar, independientemente de su formación o de su región de origen, alternan narraciones en prosa, recitadas a toda velocidad, con el canto de versos de siete a ocho sílabas en los que, según fórmulas inmutables, los personajes que aparecen en la narración indican el lugar preciso en que se encuentran, se presentan a si mismos y, con gran cantidad de aforismos y dichos, analizan la situación.

Si los cantores de Ge-sar son hoy día raros en Mongolia y en Bután, siguen siendo relativamente numerosos en Ladaj y, según informaciones que datan de agosto de 1984, acababa de celebrarse entonces, en Ritse-thang, región autónoma del Tibet, un encuentro al que asistieron veinte de esos intérpretes. Entre los participantes destacó particularmente la presencia de una joven de 25 años, analfabeta, originaria de Byang-thang, que sabía de memoria unos sesenta capítulos de la epopeya, aprendidos de su padre muerto en 1968.

Esto viene a confirmar, por si fuere necesario, la vitalidad de la epopeya de Ge-sar en el Tibet. Y cabe así esperar que en un futuro cercano se emprenda un estudio sistemático de las modalidades en que aquella se transmite de generación en generación.

**MIREILLE HELFFER**, francesa, es etnomusicóloga y directora de investigaciones del C.N.R.S. (Centro Nacional de Investigaciones Científicas) de París. Es autora de *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar, d'après le Livre de la Course de Cheval*. Especialista en el estudio de la música y de la notación musical de los rituales budistas tibetanos, ha publicado dos discos: *Castes de musiciens au Népal y Ladakh, Musique de monastère et de village*.

**El cantor épico tibetano Rin-chen dar-gyas, fotografiado en 1956.**

Foto © Príncipe Pedro de Grecia y de Dinamarca



# Hir y Ranjha, los amantes del Punjab

por Hakim Mohammed Said

**L**A cultura paquistaní conoce la escritura desde el más remoto pasado. Sus tradiciones orales fueron puestas por escrito en diversos periodos, aunque su modo de transmisión ha sido siempre oral. Cada una de las cuatro provincias del país (Provincia de la Frontera Noroccidental, Punjab, Sind y Beluchistán) posee varios relatos populares que se han transmitido de ese modo de generación en generación. Compuestos en versos, la mayoría de ellos estaban destinados a ser cantados con el acompañamiento de los instrumentos musicales de cada región.

El de Hir y Ranjha es uno de los más conocidos relatos del Punjab, vasta y fértil llanura regada por cinco ríos (el Indo, el Jhelum, el Chenab, el Ravi y el Sutlej). Sir Richard Temple, autoridad en materia de leyendas del Punjab, ha escrito que "se afirma generalmente que la historia de Hir y Ranjha nació hace 700 u 800 años, pero otros estudiosos la sitúan en la época del emperador mogol Akbar el Grande, en el siglo XVI". La versión hoy considerada como un clásico fue compuesta por el poeta Waris Shah en 1766 en punjabí, una de las lenguas madres del urdu, el idioma nacional de Paquistán.

De acuerdo con la versión de Waris Shah, la historia es sencilla, simbólica y dramática. Se inicia con la siguiente línea:  
*Alabado sea Dios que puso el amor como cimiento del mundo.*

El poeta se refiere a la relación sagrada entre Dios y el hombre basada en el amor. De esta filosofía humanizada se observan vislumbres en toda la vasta narración, cuyo argumento podemos resumir como sigue:

"Tajt Hazara era un agradable lugar a orillas del río Chenab. El principal terrateniente tenía ocho hijos. Al que más amaba de todos era al menor, Ranjha, lo que le valió el odio de sus hermanos. Al morir su padre los hermanos lo echaron de la casa. Viajó Ranjha por espesas selvas y duros eriales y así llegó al río Chenab. En la orilla encontró una barca pero el barquero no le dejó embarcarse. Para matar el tiempo el viajero se puso a tocar la flauta; el barquero se interesó al fin por él y le dejó subir a la barca donde no tardó en dormirse. Poco después le despertó un ruido y con gran sorpresa vio a su lado a una hermosa doncella. Era Hir, hija del jefe de la familia Sial, de la ciudad de Jhang. Al subir a la barca la joven se puso furiosa viendo allí a un extraño, pero al mirarle de cerca el amor por Ranjha se encendió en su corazón.

"Hir lo llevó a su casa y se las ingenió para persuadir a su padre de que le diera trabajo como pastor. Así podía verle todos los días cuando se marchaba al bosque para apacentar el ganado. Pero pronto se descubrieron sus encuentros clandestinos. Ranjha fue expulsado y Hir dada en matrimonio a Saida, al que había sido prometida cuando era muy joven. Saida pertenecía a

una familia de Rangpur. Hir no era feliz viviendo con su esposo y echaba tristemente de menos a Ranjha.

"Ranjha salió de Jhang disfrazado de mendigo y marchó a Rangpur. De camino, visitó a un gurú hindú al que pidió ayuda. El gurú le dio la bendición. Ranjha llegó a Rangpur y se las arregló para ponerse en contacto con Hir. Algún tiempo después ambos huyeron, pero sus perseguidores los capturaron y los llevaron de nuevo a Rangpur. Allí los presentaron a un juez que condenó a Ranjha al exilio.

"Por desgracia, inmediatamente después de este incidente Rangpur fue pasto de las llamas, desastre que la gente atribuyó a la separación forzosa de los amantes. En vista de ello pidieron a Ranjha que volviera y le entregaron a Hir. Ambos amantes volvieron a Jhang a la casa de Hir. Pero la familia de la muchacha consideraba aquello como una deshonra, por lo que urdió una estratagema. En efecto, pidieron a Ranjha que volviera a su casa a fin de prepararse para sus solemnes bodas con Hir. Mientras tanto, le dijeron a ésta que su amante había sido asesinado, al oír lo cual cayó inconsciente. En tal estado le administraron una pócima venenosa de la cual murió. Enviaron entonces un mensajero a Ranjha para informarle de su muerte. De vuelta a Jhang, el joven fue llevado directamente a la tumba. Pero el choque fue tan tremendo que Ranjha cayó muerto al pie del sepulcro de su amada".

Esta historia, que recuerda la de Romeo y Julieta, tiene un significado simbólico y esotérico. Es una protesta contra los vicios y los males del sistema feudal que reinaba en la época en que la escribió Waris Shah. Hir es un símbolo de la protesta contra la explotación de las mujeres. Y Ranjha simboliza la protesta contra el sistema social y las ineficaces instituciones de entonces.

La historia de Hir y Ranjha sigue hoy siendo tan popular como en otros tiempos. El Dr. Mumtaz Hasan ha señalado que "los rebaños de búfalos y de vacas son los mismos que los del viejo Punjab donde todavía hoy los juglares ambulantes cantan el familiar poema, igual que los bardos de la antigua Grecia acostumbraban cantar a Homero. Y cuando los labradores se congregan en el Dara (lugar de reunión) de la aldea al terminar el trabajo cotidiano, es curioso observar con qué presteza se ponen a hablar de Hir y de Ranjha para apaciguar y refrescar su fatigado espíritu. Siempre será bienvenido quien sepa recitar el relato de Hir. Y la popularidad del poema no queda confinada a las aldeas. También a la gente de la ciudad le encanta oír programas de radio con las mismas recitaciones."

**HAKIM MOHAMMED SAID**, paquistaní, presidente de la Fundación Hamdard de Paquistán, es redactor jefe de Hamdard Medicus, que publica esta institución de investigaciones científicas, y responsable de la edición urdu de El Correo de la Unesco.



Foto © Adams, Karachi

**Hir y Ranjha, héroes de la tradicional historia paquistaní de amor, originaria del valle del Chenab, provincia de Punjab, y que data seguramente del siglo XVI, según se los representa Ustad Allah Bux, renombrado pintor contemporáneo de Paquistán.**



# La literatura oral del País Vasco

por Juan Mari Lekuona

**L**A literatura vasca dista mucho de ser unitonal, sólo oral o sólo escrita. Se nos presentan peculiarmente imbricadas las dos tradiciones literarias.

Entre los estudiosos de lo vasco se da por bien sentado que la literatura vasca es tan rica y tan variada como la de cualquier otro pueblo, que muchas manifestaciones literarias de otras áreas culturales, valoradas por su exotismo y su personalidad, se dan también entre nosotros, y que lo oral entraña nuestra íntima verdad cultural.

Junto a esta fuerte conciencia de lo oral se tiene también una visión realista respecto de la literatura escrita, considerada como tardía, escasa y con pocos autores representativos, pero, al mismo tiempo, imprescindible si se quiere adecuar la literatura a las exigencias de la vida moderna y, en definitiva, si se quiere que sea un hecho la supervivencia misma de la lengua.

Si hoy se comparten, por lo general, esta visión y esta conciencia, no siempre fue así; y pensamos que una mirada retrospectiva nos puede ayudar a comprender la realidad vasca de hoy respecto a las mutuas implicaciones de los dos estilos de expresión literaria.

En una primera etapa, siglos XVI y XVII, a impulsos renacentistas y por las exigencias religiosas del momento, se publicaron los primeros libros en lengua vasca. La producción queda corta en número, y surge casi exclusivamente en la parte norte del país, en la llamada zona vasco-francesa, de menor envergadura social que la vasco-española, que en esta época apenas conoce más publicaciones que los catecismos de las parroquias.

Subrayada la importancia estadística del medio oral en esta época, hemos de hacer notar también que los libros publicados, dada su finalidad pastoral, se leían a menudo en voz alta en las asambleas de las iglesias, como libros sagrados o de catequesis. Y el que los libros se destinaron a la lectura en colectividad hace que los autores, al elaborar sus escritos, tengan en cuenta los objetivos pedagógicos, lo que equivale a afirmar que los textos fueron escritos y captados determinadamente desde las claves de la literatura oral.

De esta forma, los libros que fueron objeto de lectura en las asambleas pasan a la memoria colectiva, refractándose en el mundo de la expresión autóctona, y se percibe la producción así escrita y leída como un injerto realizado por minorías religiosas cultas.

Por otra parte, datan de esta época las primeras colecciones de textos orales. En ambas zonas del País Vasco se recogen testimonios y pequeños muestrarios de cantares antiguos y de refranes y sentencias. Además del inapreciable valor lingüístico y literario que desde el punto de vista diacrónico poseen estas colecciones, delatan

al mismo tiempo una presencia poética vigorosa y nos dan fe de la calidad literaria del depósito tradicional en uso desde el Renacimiento hasta el Barroco.

Una segunda etapa de relaciones entre el estilo oral y el escrito va perfilándose durante los siglos XVIII y XIX. La parte sur del país, en concreto las provincias de Guipúzcoa en el XVIII y de Vizcaya en el XIX, inician su andadura literaria y relevan a la parte norte en el entorchado de la producción escrita.

Una presencia cada vez mayor de los temas y ambientes profanos en el ámbito de la literatura escrita y, al mismo tiempo, el que se exigiera un mayor nivel de cultura y de gusto por lo clásico a la producción de tipo oral, traen como consecuencia una nueva relación de fuerzas entre ambas literaturas. La escrita debe recurrir al campo de lo oral como fuente primordial para obtener las estructuras y técnicas de expresión literaria; pero, al mismo tiempo, la producción oral, sobre todo a partir de la Ilustración, debe atenerse cada vez más a las leyes de la literatura escrita, so pena de perder actualidad, prestigio e incluso su propia pervivencia.

Y se empiezan a escribir las piezas de la literatura oral: desde las hojas volanderas que difunden los poemas de los vates populares, desde las revistas y las publicaciones periódicas, desde las colecciones de los folcloristas, diversas publicaciones van consignando por escrito lo que corre de boca

**En esta foto, tomada en 1936 en Rentería, provincia vasca de Guipúzcoa, España, aparecen los principales versolaris de la época, reunidos con ocasión del homenaje que se le rindió a uno de ellos, Txirrita (en el centro del grupo, con un bastón en la mano). El versolari es un coplero o improvisador de versos típico de la cultura oral del País Vasco.**



Foto © Edición vasca de El Correo de la Unesco

en boca; y todo ello lleva a que lo popular, al ser ajustado al ritmo mental y a las exigencias preceptivas y los mecanismos de la escritura, se vaya acomodando cada vez más a los postulados de la literatura escrita. De esta forma la producción oral se hace más precisa, más rica y duradera, apropiándose de estructuras más complicadas, de donde va surgiendo una rama peculiar de la literatura vasca: la que nace en el mundo oral pero se conserva y actualiza a través de la escritura.

Más aún, los géneros que no llegaron a consignarse por escrito se debilitaron poco a poco, hasta desaparecer del todo en el presente siglo. De esta forma fueron desapareciendo las baladas y los romances, las coplas, las canciones líricas, las piezas lúdico-corales y decorativas y tantos apuntes parateatrales que han constituido el acervo literario tradicional.

La vida moderna nos ha llevado inexorablemente al mundo de la escritura como medio de expresión y conservación literarias. Pero lo escrito hasta ahora en lengua vasca ni por su cantidad ni por su calidad, y menos por su raigambre en general entre los vascos, cumple las funciones que hoy en día se le asignan a la literatura en toda sociedad puesta al día. De ahí que se recurra al mundo oral, como complemento inagotable, pues ofrece coberturas más que aceptables a la hora de expresar lo universal desde la particularidad y de plasmar la complejidad de lo moderno desde la propia personalidad colectiva.

Por fin, el siglo XX nos lleva a verificar nuevas relaciones de interdependencia entre ambas literaturas. Dejando por sentado que la literatura vasca no puede menos de ser escrita, su objetivo debe centrarse en emular las mejores literaturas nacionales que nos rodean sin otra mira que la de la calidad. No obstante, en la medida en que avanzan los estudios en torno a la literatura oral, se va convirtiendo ésta en punto de referencia irrenunciable a la hora de ensayar una literatura nacional moderna.

En el periodo anterior a la guerra civil española, el escaso eco que tuvo en el pueblo la lírica minoritaria y cultista, junto al éxito de la poesía improvisada, del teatro popular y de la narrativa folclórica, obligó a replantear el proyecto cultural que se había trazado y se buscó una aproximación a las formas mayoritarias y más enraizadas de la literatura oral. Y, al mismo tiempo, se inicia una etapa de neopopularismo de indudable atractivo para escritores y lectores provenientes de medios lingüísticamente tradicionales.

Se sigue una trayectoria semejante en el mundo literario de la posguerra. El estilo oral, con su funcionalidad y su preceptiva, se convierte en objeto de investigación para el escritor, el cual, a partir de sus conclusiones estéticas, se lanza a una creación estética nueva, que sale de lo particular hacia lo universal, según su propia verdad cultural.

**JUAN MARI LEKUONA**, español, especialista en literatura oral vasca, ha publicado tras 25 años de investigaciones un vasto estudio sobre esta materia titulado *Ahozko euskal literatura*. Es profesor de literatura vasca en la Universidad de Deusto, Bilbao, y autor de dos libros de poemas en vascuence: *Muga Beroak (Límites entrañables)* e *Ilargiaren eskolan (En la escuela de la luna)*.

# Latitudes y longitudes



## Una nueva edición de *El Correo de la Unesco*

Nos complace anunciar el lanzamiento de una edición de *El Correo de la Unesco* en tai, publicada con los auspicios de la Comisión Nacional de Tailandia para la Unesco. El primer número apareció en enero de 1985. Con esta nueva edición son ya 32 las lenguas en que se publica nuestra revista, sin contar las ediciones trimestrales en braille.

## Clubes de lectores de *El Correo de la Unesco*

*El Correo de la Unesco* ha decidido crear una red de clubes de lectores en el mayor número posible de países. Entre las diversas actividades que se proyecta organizar con vistas a estimular el diálogo entre culturas figuran exposiciones, que pueden recibir la asistencia técnica de la Unesco y de la revista, y debates en torno a los temas tratados en sus páginas. Este tipo de clubes ya existen en Bulgaria y Egipto, donde se han creado en el marco de las organizaciones de escritores y artistas, así como en Tami Nadu, India, donde gozan de un estatuto autónomo. En la Unión Soviética

la edición rusa de la revista se ha comprometido a crear clubes de lectores como parte de las asociaciones culturales existentes y en la República de Corea se está intentando organizar clubes dentro de las organizaciones locales pro Unesco en colegios, escuelas y universidades. Por su parte, las ediciones swahili y neerlandesa están tratando de crear clubes de lectores de *El Correo de la Unesco* en el marco del Plan de Escuelas Asociadas de la Organización. Los lectores que deseen obtener más detalles pueden escribir al redactor jefe de *El Correo de la Unesco*, Place de Fontenoy, 75700 Paris.

### Tarifas de suscripción :

1 año : 68 francos (España : 1.650 pesetas), 2 años (únicamente en Francia) : 120 francos. Tapas para 12 números (1 año) : 52 francos. Reproducción en microfilm (1 año) : 150 francos.

### Redacción y distribución :

Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris.  
Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De EL CORREO DE LA UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

### Subjefe de redacción :

Olga Rödel

### Secretaría de redacción :

Gillian Whitcomb

### Redactores :

Español : Francisco Fernández-Santos (París)  
Jorge Enrique Adoum  
Francés : Alain Lévêque (París)  
Neda el Khazen  
Inglés : Howard Brabyn (París)  
Roy Malkin  
Ruso : Nikolai Kuznetsov (París)  
Árabe : Sayed Osman (París)  
Alemán : Werner Merkl (Berna)  
Japonés : Seiichi Kojima (Tokio)  
Italiano : Mario Guidotti (Roma)  
Hindi : Rajmani Tiwari (Delhi)  
Tamil : M. Mohammed Mustafa (Madrás)  
Hebreo : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)  
Persa : Hossein Razmdyu (Teherán)  
Portugués : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)  
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)  
Turco : Mefra Ilgazer (Estambul)  
Urdu : Hakim Mohammed Said (Karachi)  
Catalán : Joan Carreras i Martí (Barcelona)  
Malayo : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Coreano : Paik Syeung-Gil (Seúl)  
Swahili : Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)  
Croata-Servio, esloveno, macedonio y servio-croata : Vitomir Sudarski (Belgrado)  
Chino : Shen Guofen (Pekín)  
Búlgaro : Goran Gotev (Sofía)  
Griego : Nicolas Papageorgiu (Atenas)  
Cingalés : S.J. Sumanaskara Banda (Colombo)  
Finés : Marjatta Oksanen (Helsinki)  
Sueco : Inger Raaby (Estocolmo)  
Vascuense : Gurutz Larrañaga (San Sebastián)  
Tai : Savitri Suwansathit (Bangkok)  
Braille : Frederick H. Potter (París)

Documentación : Christiane Boucher

Ilustración : Ariane Bailey

Composición gráfica : Georges Servat

Promoción y difusión : Fernando Ainsa

Proyectos especiales : Peggy Julien

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

## Libros Recibidos

### Allanza Editorial

- **Maladrón**  
por Miguel Angel Asturias
- **El sueño de los héroes**  
por Adolfo Bioy Casares
- **Tratados de neumática**  
por Blaise Pascal
- **Derechos del hombre**  
por Thomas Paine
- **El utilitarismo**  
por John Stuart Mill
- **La expresión de las emociones en los animales y en el hombre**  
por Charles Darwin
- **Historia de la filosofía. 4. Aristóteles**  
por Jesús Mosterín
- **Marx. Economía y moral**  
por L. A. Rojo y V. Pérez Díaz
- **Homero**  
por Jasper Griffin
- **Bajo la mirada de Occidente**  
por Joseph Conrad
- **La amante**  
por Rafael Alberti
- **La señora del perrito y otros cuentos**  
por Anton Chejov

• **Tristán e Iseo**  
Versión de Alicia Yllera

• **Antología poética**  
de Mario Benedetti

• **Cartas de amor a Margarita, 1912-1915**  
por Pedro Salinas

• **Teoría e historia del ensayismo hispánico**  
por Juan Marichal

### Taurus Ediciones

• **Los baños de Argel**  
por Miguel de Cervantes  
Edición de Jean Canavaggio

• **Poesía de la generación del 98**  
Edición de P. Aullón de Haro

• **Poesía**  
de Jorge Manrique  
Edición de Giovanni Caravaggio

• **Entre bobos anda el juego**  
de F. Rojas Zorrilla  
Edición de María Grazia Profeti

• **Antología bilingüe**  
de Alfonso R. Castelao  
Edición de R. Carballo Calero

### Ediciones Júcar

• **William Blake**  
por M. L. Cazamian

• **Gottfried Benn**  
por J. M. López de Abiada

• **Ramón del Valle Inclán**  
por José Servera Baño

• **Antología de la poesía romántica**  
por Pedro J. de la Peña

• **Antología de la poesía gallega contemporánea**  
por César Antonio Molina

• **Crítica y poesía**  
por Gerardo Diego

# Acaba de aparecer



En las regiones amazónicas del sur de Colombia, junto al río Yari, afluente del Putumayo, viven diversas tribus indias que, pese a la penetración española y portuguesa a partir del siglo XVI, han conservado en gran parte sus modos de vida, su lengua, su mitología y su cultura en general. Una de esas tribus es la de los andoques, a los que se ha dado tradicionalmente el sobrenombre de « gentes del hacha » porque desde siempre han sido fabricantes y vendedores de tal instrumento.

El libro da cuenta de manera muy detallada y con gran viveza y autenticidad de las tradiciones y creencias de los andoques, que forman todo un conjunto coherente de mitos y leyendas secularmente transmitidos por vía oral. Los

relatos de la tradición andoque fueron recogidos de labios de los viejos de la tribu por los autores del libro, que en la introducción presentan a la « gente del hacha » en su ambiente natural y en su historia.

Ahora que las culturas de los indios amazónicos están en peligro de desaparecer, un libro honesto y sugestivo como éste viene a punto para recordar que toda cultura es digna de conservación porque enriquece el acervo común de la humanidad.

Publicación conjunta del Instituto Caro y Cuervo (Apartado aéreo 51502, Bogotá, Colombia) y de la Unesco. Exclusiva de venta en Colombia: Instituto Caro y Cuervo. En España: Unesco. Resto del mundo: ambos coeditores o sus agentes. 289 p. 100 francos franceses

## Para renovar su suscripción

y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

**ANGOLA.** (República Popular de) Casa Progreso/Secção Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda BG, Luanda.

**ARGENTINA.** Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685 (P.B. "A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino	CENTRAL (B)	TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274
		FRANQUED PAGADO CONCESION N° 4074

**BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba.

**BRASIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709 - 6° andar, Sao Paulo, y sucursales: Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife.

**COLOMBIA.** Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, n° 18/24, Bogotá.

**COSTA RICA.** Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José; Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Edificio Metropolitano 7° piso, apartado 10227, San José.

**CUBA.** Ediciones Cubanas, O'Reilly n° 407, La Habana. Para El Correo de la Unesco solamente: Empresa COPREFIL, Dragones n° 456, e/Lealtad y Campanario, Habana 2.

**CHILE.** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Santiago. Librería La Biblioteca, Alejandro I, 867, casilla 5602, Santiago 2; Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, casilla 4256, Santiago.

**REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Blasco, Avenida Bolívar, no. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo.

**ECUADOR.** Revistas solamente: DINACOUR Cia. Ltda., Santa Prisca n° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112b, Quito; libros solamente: Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil.

**ESPAÑA.** MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya); DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

**ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub, 205, East 42nd Street New York, N. Y. 10017. Para El Correo de la Unesco: Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. Para libros y periódicos: Box 433, Murray Hill Station New York, N. Y. 10157.

**FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404.

**FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (C.C.P. Paris 12.598-48).

**GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala.

**HONDURAS.** Librería Navarro, 2ª Avenida n° 201, Comayaguela, Tegucigalpa.

**MARRUECOS.** Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat; El Correo de la Unesco para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45).

**MEXICO.** Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F.

**MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1° andar, Maputo.

**NICARAGUA.** Librería Cultural Nicaraguense, calle 15 de septiembre y avenida Bolívar, Apartado 807, Managua; Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, Managua.

**PANAMA.** Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, Panamá.

**PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción.

**PERU.** Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima; Librería La Familia, Pasaje Peñaloza 112, apartado 4199, Lima.

**PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex.

**PUERTO RICO.** Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925.

**URUGUAY.** EDILYR Uruguay, S.A., Maldonado 1092, Montevideo.

**VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.

... vous ont permis  
de vous rendre de Milan  
à Casanove de St. ...  
vous m'avez dit  
un travail avec  
Flora pour le 2.  
d'après une carte  
- Mme Bonnard -  
si possible, avec  
serai sur pied.)  
de faire suite à  
n'a pas de pro  
séjour qui par  
at in extremis.  
n'est pas non  
de plus en plus  
m' en occupant  
e surtout sur la  
et tout resté - e  
si me vous de

Lokenath Bhattacharya  
Heikki Kirkinen  
Mazisi Kunene  
J.M.G. Le Clézio  
René Sieffert  
Salah Stétié  
Paul Zumthor

