

SEPTIEMBRE 1989. 15 francos franceses

(España: 400-pts. IVA incl.)

el **CORREO** de la **UNESCO**



VIVIENTES EPOPEYAS DE LA HUMANIDAD

Y
ENTREVISTA
DEL MES
CON
JEAN-CLAUDE
CARRIÈRE



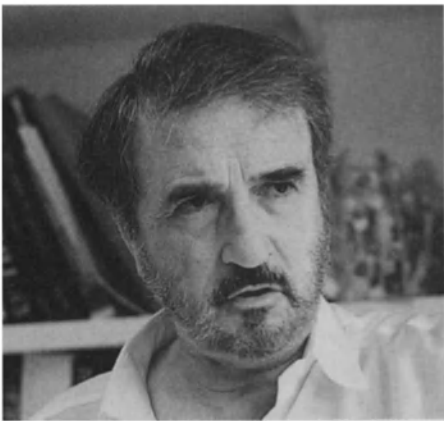
confluencias

En los siglos XV y XVI, en sus grandes viajes de descubrimientos por el mundo, los portugueses abren un vasto diálogo civilizador entre los continentes. Como escribe el historiador Luis Filipe Barreto, "estrecharon lazos entre las civilizaciones cristiana, judía e islámica, y fueron transportadores de productos y sincretizadores de religiones y costumbres (...) Así, los descubrimientos portugueses hacen una contribución capital a la transición entre una era de mundos cerrados y otra de un espacio planetario abierto." (Véase *El Correo de la Unesco*, abril de 1989). A la derecha, miniatura persa del siglo XVII que representa a un portugués.



4

Entrevista a
Jean-Claude Carrière
**EL MAHABHARATA,
POEMA DEL MUNDO**



Nuestra portada: combate de Dobrinia Nikitich, héroe legendario de la epopeya rusa, contra el dragón. Miniatura laqueada rusa de P. Parilov, artista de Palekh, proveniente de una colección de bilinas publicada en Moscú (1938).

Portada posterior: Narada en la corte del demonio Ravana, ilustración del *Ramayana*, uno de los grandes poemas épicos sánscritos que relata las proezas heroicas de Rama, redactado a principios de la era cristiana y atribuido al sabio Valmiki.



11

VIVIENTES EPOPEYAS DE LA HUMANIDAD

SIGUIENDO A LOS BANOU HILAL
por Mahmoud Hussein

12

GILGAMESH,
EL REY QUE NO QUERÍA MORIR
por Jean Bottéro

18

ENEAS, UN HÉROE DE NUESTRO TIEMPO
por Jean-Paul Brisson

23

EL LIBRO DE LOS REYES, LIBRO DE LA SABIDURÍA
por Nahal Tadjadod

29

ILIA EL INVENCIBLE
por Hélène Yvert-Jalu

32

LA HISTORIA SECRETA DE LOS MONGOLES
por Shagdaryn Bira

36

UNA EPOPEYA ININTERRUMPIDA
por Ananda W. P. Gurugé

41

SHAKA EL ZULÚ, UNA LEYENDA VIVA
por Kalame Iyamuse Bosco

44

LOS CABALLEROS DEL LEJANO OESTE
por Gary N. Granville

49

54

LA CIENCIA Y EL HOMBRE

EL MAPA DEL GENOMA
HUMANO

por Jacques Richardson

La Redacción agradece a la Sra. Nahal Tadjadod su valiosa contribución a la elaboración de este número.

Escritor, autor teatral y guionista francés de fama mundial —ha escrito más de cincuenta películas, en particular para Buñuel y Wajda—, presidente de la nueva escuela de cine y medios audio-visuales (FEMIS) de París, Jean-Claude Carrière hizo una adaptación teatral del *Mahabharata*, la gran epopeya india. Ahora relata a los lectores de *El Correo* esta experiencia excepcional que duró más de diez años.

Jean-Claude Carrière

El Mahabharata, poema del mundo

¿Cómo se logra que alguien que no sea indio vibre con el Mahabharata?

Desde hace dos o tres siglos los occidentales han sabido hacer vibrar a cantidades de japoneses y africanos con Mozart, Shakespeare y Picasso. No hay ninguna razón para que lo contrario no sea cierto y para que no impresionen a los occidentales los Mozart y los Picasso de las demás culturas. Ello no quiere decir que no haya entre las culturas barreras tanto más resistentes cuanto que son invisibles.

Tomemos el ejemplo de Europa. Seguimos todavía encerrados en verdaderas fortalezas culturales. Durante mucho tiempo hemos rechazado las demás culturas, manteniéndolas fuera de nuestros muros hasta que algunos artistas de vanguardia de principios del siglo XX empezaron a derribar esos muros.

Con anterioridad, a partir del siglo XVIII, habían surgido algunos pioneros aislados que se lanzaron al encuentro de otros mundos. Pero piense que el *Bhagavad Gita*, el texto más célebre de todo el Oriente, sólo se tradujo en Inglaterra y en Francia a fines del siglo XVIII, apenas unos pocos años antes de la Revolución . . .

Las resistencias interiores, sobre todo religiosas, eran formidables. En el siglo XVI, cuando Fray Luis de León tradujo en España el Cantar de los Cantares, que sin embargo es un texto bíblico, fue condenado a cinco años de prisión. Hacer que penetraran en Europa textos ajenos a la cultura cristiana era un acto de heroísmo. Se necesitaban personas de una estatura excepcional.

En cuanto al *Mahabharata*, el texto no se conoció en Europa hasta fines del siglo XIX. Es preciso señalar que tra-

ducir el *Mahabharata* es una empresa muy ardua, pues por su longitud equivale a quince Biblias. El infeliz mortal que emprendió la traducción al francés dedicó a esa tarea nada menos que veinticinco años, sobre la base de suscripciones. Al principio tenía doscientos pedidos que fueron disminuyendo a medida que los interesados morían. Siguió trabajando solo y por nada. Falleció entre tanto y otra persona lo relevó, pero también murió mientras cumplía su cometido. El poema nunca se tradujo enteramente al francés. La única traducción completa (a una lengua distinta de las lenguas indias), al inglés, hecha por indios, fue concluida en 1900 aproximadamente. En los años treinta algunos norteamericanos iniciaron en Chicago una nueva traducción, pero tuvieron que interrumpirla.

Aunque parezca absurdo, hasta 1985 el gran público europeo ignoraba todavía el *Mahabharata*.

1985 es la fecha de la representación teatral del poema adaptado por usted y puesto en escena por Peter Brook.

Sí. La pieza, el *Mahabharata*, fue creada ese año en el festival de Avignon. Su representación duraba nueve horas, y podía presentarse en tres veladas consecutivas, pero también a veces durante un día entero o toda una noche. Es lo que preferían los actores que eran veinticinco en total y de dieciséis nacionalidades diferentes.

El espectáculo se presentó durante tres años, en francés y en inglés, por todas partes del mundo, y en salas repletas y muy entusiastas. Pronto nos dimos cuenta de que más allá del atractivo de la historia, de la belleza de la puesta en escena de Peter Brook y del talento de los intérpretes, había algo



más profundo, en ese relato venido de tan lejos, que emocionaba de inmediato, de manera directa y duradera, a un público occidental no preparado.

¿Es acaso la impresión precisa de que una amenaza se cierne sobre el mundo? ¿Es la búsqueda obstinada del sentido genuino de la rectitud? ¿Es el juego sutil y a veces feroz que se establece con el destino? ¿Tal vez es esa visión, jocosa o patética, de personajes que olvidan su origen divino para afrontar lo que los griegos, en la misma época, llaman *problema*, esos interrogantes y conflictos de todos los días que poco a poco borran el mito y hacen nacer la tragedia?

Maha, en sánscrito, significa “grande”, “total”. *Bharata* es el nombre de un sabio legendario y luego el de una familia o de un clan. El título puede entenderse como *La Gran Historia de los Bharata*. Pero hay que añadir que *Bharata*, por extensión, significa hindú y, en un sentido más general, hombre. Se trataría pues de “la Gran Historia de la Humanidad”. Ni más, ni menos.

En realidad, este “gran poema del mundo” relata principalmente la larga y encarnizada querrela que oponía a dos grupos de primos, los Pandava, que son cinco hermanos, y los Kaurava, que son cien. Esta disputa de familia, que estalla y se desarrolla a propósito del imperio del mundo, concluye con un inmenso combate en el que está en juego el destino de todo el universo.

¿Cómo se atrevieron a emprender una empresa semejante? ¿Leyeron antes el texto, en inglés o en sánscrito?

Hubo una combinación de azar y de voluntad. En primer lugar, el azar, el encuentro con un sanscritista, Philippe Lavastine, que tiene hoy cerca de 80 años. Una noche nos invitó a su casa, a Peter Brook y a mí, y se puso a hablarnos del *Mahabharata* en el tono vivaz y alegre que le es característico.

Lo que sabíamos de la obra se reducía prácticamente a nada: una lectura del *Bhagavad Gita*, tanto más superficial cuanto que había sido hecha al margen del conjunto del *Mahabharata*, al que pertenece profundamente. Cuando nos encontramos ante Lavastine, Peter Brook le preguntó: “¿Quién es este Arjuna, que se cita en el *Bhagavad Gita*? ¿Por qué se derrumba antes de que Krishna le hable?” Lavastine respondió: “Tengo que hablarles de Arjuna”. Y hablarnos de Arjuna es algo que duró varios meses.

Una o dos veces por semana, pasábamos en su casa una magnífica velada durante la cual nos relataba el poema. Más adelante volví solo y empecé a tomar notas. Como los aedos de la antigüedad, Lavastine tiene condiciones excepcionales de narrador. Habla, gesticula, ríe. Prácticamente se transforma en el poeta.

Al cabo de cuatro a cinco meses empecé a tener una visión del conjunto de la obra, a captar su extraordinaria complejidad, su multiplicidad de niveles, que no pueden compararse sino a la obra de Shakespeare. Va de la especulación mística más elevada a la farsa irresistible. Todos los niveles



La llegada de la reina Gandhari. Escena del Mahabharata en el teatro Bouffes-du-Nord, en París, adaptación de Jean-Claude Carrière y puesta en escena de Peter Brook (1985).

Página de la derecha, los cinco Pandava.

de la emoción y del pensamiento humanos están representados y se armonizan en un conjunto magnífico.

El esfuerzo necesario para penetrar en el *Mahabharata* está en consonancia con su complejidad. Si se inicia la lectura sin preparación, se corre el riesgo de abandonarla al cabo de veinte páginas. La suerte que tuvimos fue que no lo abandonamos a través de la lectura sino que contamos con el narrador.

A continuación, hubo que poner realmente manos a la obra.

Al cabo de un año escribí una primera pieza sobre el *Mahabharata*, incluso antes de haber iniciado la lectura. Yo ya sabía que esta pieza no se representaría, pero me permitió, en cierto modo, almacenar la primera cosecha. Quería ver si era posible una adaptación teatral, manteniendo el principio del poema épico, el del narrador que realiza la narración. Era solamente un relato, sin carácter teatral, pero que me daba una escala temporal. Yo sabía que la representación teatral del conjunto del *Mahabharata* tomaría entre cinco y diez horas. Peter Brook y yo sabíamos también que queríamos “hacer” el *Mahabharata*. Nos comprometimos a ello.

El periodo de preparación fue de once años, de 1974 a 1985. Pese a que seguíamos trabajando en otras cosas, en el teatro y en el cine, el *Mahabharata* se convirtió en un compañero de ruta de ambos, estuviésemos juntos o separados.

Iniciamos “la gran lectura” en 1980. Yo disponía de una fotocopia de la traducción francesa y Peter Brook de la versión india en inglés. Y nos pusimos a leer, por separado. Cada vez que teníamos la oportunidad de vernos, intercambiábamos nuestras reflexiones y nuestras alegrías.

Se necesita un año para leer todo el *Mahabharata*. Como a la vez teníamos otras actividades, la lectura nos tomó más tiempo. El poema vivía en nosotros, teníamos ante nosotros esa especie de ballena blanca, ese Moby Dick, esa luz . . . Y descubríamos en el camino cosas extraordinarias que incluso Lavastine no nos había dicho.

Después de lo cual, en 1982, nos dijimos: “Hagamos ahora una gran lectura conjunta”. Dedicamos seis o siete meses a leer juntos todos los días, frente a frente, acompañados por nuestra colaboradora Marie-Hélène Estienne. Tras confrontar las versiones francesa e inglesa, eliminamos todos los pasajes de los que era posible prescindir (casi un tercio del texto) y releímos todo el resto comparando las traducciones. Cada vez que surgía un problema recurríamos a un sanscritista para ir directamente al texto original.

En 1982 habíamos concluido nuestra lectura común y teníamos una idea aproximada de lo que queríamos representar —no de la forma teatral pero sí del contenido general. También sabíamos, por ejemplo, que de los tres torneos del *Mahabharata* no conservaríamos más que uno y que buscaríamos la forma de que todo ocurriera en uno solo. Asimismo, en dos oportunidades el poema evoca un exilio en el bosque, pero sabíamos que solamente habría uno en la pieza. Es así como empezaron a aparecer los primeros elementos de la forma teatral.

Nos sentíamos ya en condiciones de ir a la India. Estábamos familiarizados con los personajes. En cuanto a conocimientos, podíamos discutir en pie de igualdad o casi con los indios. A partir de 1982 estuvimos varias veces en la India, lo que resultó apasionante, para explorar todas las formas en que se representa allí el *Mahabharata* —en las diversas es-



cuelas de danza y en ciertas tribus, según las formas del Teyyam, del Khatakali, del Yakshaghana. Trabajamos con diversas compañías durante mucho tiempo. Lo que nos interesaba conocer era la presencia del poema en la India de hoy y también la justa medida de energía de cada secuencia.

¿Cómo lo lograron?

Lo que la India nos enseñó es que, ante todo, hay una vitalidad y una energía que es necesario incorporar al espectáculo. Y ello para que no sea, en ningún momento, solemne ni didáctico y para que se mantenga como una situación viva pero al mismo tiempo vivida. He ahí la gran lección de la India: una familiaridad respetuosa.

Por otra parte, quisimos integrar en nuestra visión todas las imágenes de la India, desde los palacios de los maharajás hasta las chabolas. Uno de esos viajes lo hice con Peter Brook y Chloe Obolensky con la única finalidad de ir de un mercader de telas a otro. Por extraño que pueda parecer, la trama y la materia misma de una tela pueden ayudar a lograr una escritura más apropiada y más concisa.

En el transcurso de esos viajes, ¿se limitó usted a ser un espectador, a anotar sus impresiones?

No, empecé también a escribir. Pero antes confeccioné listas de palabras que decidí no utilizar. Las palabras nunca son inocentes. Poseen un poder que les es propio y es necesario tener clara conciencia de ello cuando se adapta un texto que pertenece a otra cultura.

Hay que desconfiar de las palabras que por estar demasiado marcadas culturalmente y ser demasiado exclusivas violan y traicionan el texto, eliminando ciertas ideas e imá-

genes e imponiendo otras. No podía, por ejemplo, emplear palabras como “caballero”, “lanza”, “pecado”. O, de manera más insidiosa, “siluetas”, “desmontar” . . .

Tomemos el caso de la palabra inconsciente. Si la hubiera empleado, hubiera cometido una traición tal vez imperceptible, pero absoluta e irremediable. Tanto en el hinduismo como en el budismo hay una noción de inconsciente percibida y descrita de manera muy acabada, que no guarda relación alguna con la noción freudiana cargada de connotaciones sexuales que conocemos hoy en Occidente. En la India se sabe que el ser humano piensa sin saber que lo hace o que la conciencia supera, en todos los sentidos, su propio pensamiento.

Una expresión en sánscrito, que podría traducirse por “los movimientos secretos del *Atman*”, vierte perfectamente esta idea. Es imposible evidentemente introducir una expresión semejante en un espectáculo, pero tampoco cabe traducirla por “inconsciente”. Busqué mucho un equivalente apropiado. No lo descubrí solo sino que lo encontré en la obra del gran escritor africano Hampâté Bâ.

Leyendo su novela *L'étrange destin de Wangrin* (El extraño destino de Wangrin) encontré reunidas dos palabras muy simples: “corazón profundo”. Fue un hallazgo mágico. Lo incluí tres o cuatro veces en la obra. Cuando, por ejemplo, Krishna pregunta a Bhishma: “¿No sientes acaso en tu corazón profundo . . .?”, la expresión se adapta maravillo-

Página de la derecha, Arjuna y el hijo del rey Virata parten a la guerra.

La noche de amor de las princesas.





samente bien a la idea. Imagine usted cuál hubiera sido el efecto si Krishna hubiera dicho: “¿No sientes acaso en tu inconsciente . . .?”.

Más tarde, leyendo *La potière jalouse* (La alfarera celosa) de Lévi-Strauss, encontré la misma imagen, el “corazón profundo”, en una traducción de un texto amerindio. ¿Fue un hallazgo suyo o, como yo, lo encontró en Hampâté Bâ? Este encuentro, este bello viaje lingüístico, me conmovió.

Así pues, usted eliminó de entrada ciertas palabras de su vocabulario. Pero ¿tuvo que dar prioridad a otras?

Sí, a palabras simples y accesibles, capaces de atravesar sin tropiezos diferentes culturas, a palabras radiantes, como “sangre” que designa al mismo tiempo el líquido rojo que nos compone, los lazos de parentesco, el coraje, la calidad (de un caballo se dice que es de “pura sangre”). La palabra “corazón” que significa el órgano, pero también la generosidad y a veces el pensamiento. Las palabras “vida” y “muerte”. Todas esas palabras se deslizan sin agresividad ni menoscabo en un texto que pasa de una cultura a otra.

Aunque conservé los nombres originales de los personajes, decidí suprimir la mayoría de las palabras en sánscrito y buscar sus equivalentes. Pero hice algunas excepciones. Así conservé, por ejemplo, la palabra *Dharma* porque ocupa un lugar central en la epopeya al punto que es para “inscribir el *Dharma* en el corazón de los hombres” que Vyasa compuso su poema. Esta noción es una auténtica invención de la India antigua. El *Dharma* es la ley que rige el orden del

universo, pero es también el orden secreto y personal que cada hombre lleva en sí y al que debe obedecer. El *Dharma* de cada individuo, si es respetado, garantiza el orden cósmico. Si el *Dharma* es protegido, protege, pero cuando se lo destruye, destruye.

Esta particular reciprocidad entre lo uno y lo múltiple, entre lo particular y lo general, es la médula del pensamiento indio, tal como se manifiesta en el poema. Y esta reciprocidad suscita, hoy como ayer, múltiples resonancias.

¿Al elegir esas palabras no estaba usted ya delimitando el espacio en el que la resonancia de ambas culturas pudiese ser recíproca?

Exactamente. Estaba delimitando un territorio.

¿Diría usted que sus viajes a la India le ayudaron a encontrar la verdad de la obra porque fue allí donde la obra se gestó?

Diría más bien que me ayudaron a encontrar “las” verdades de la obra, o al menos algunas de ellas. No hay “una” verdad del *Mahabharata*. Un santo hinduista del sur y un profesor marxista de Calcutta nos darán al respecto respuestas diferentes. Todas son interesantes. No pretendemos haber expresado “la” verdad de la obra, sino simplemente una versión entre otras, la nuestra, en Occidente, en los años ochenta.

Tampoco creo que haya que detenerse en las explicaciones de la obra por interesantes que parezcan. El propio



OBRA colectiva anónima, transmitida oralmente y remodelada a través de los siglos, u obra literaria acabada debida al genio de un solo autor, la epopeya remite a un tiempo inaugural, al nacimiento de una cultura, de una nación o de un imperio, a veces a la fundación misma del universo. A menudo procura remontarse hasta el instante en que todo comenzó, en el que la naturaleza humana se puso a palpitar al margen del reinado divino. Sus héroes son hijos de ese instante: se mueven en una zona intermedia entre la eternidad y el tiempo y en la que el crepúsculo de los dioses autoriza aun las hazañas de los gigantes.

Ya no son inmortales pero siguen siendo superhombres. Ya no aspiran a la omnipotencia; pueden equivocarse, vacilar y fracasar, a la vez que amar, odiar y sufrir. Pero están dotados de cualidades excepcionales de voluntad, de inteligencia o de fuerza que los autorizan a desafiar el destino, a sobreponerse a la adversidad, a cambiar el orden de las cosas. Son al mismo tiempo exploradores del territorio humano y fundadores de nuevas ciudades.

Como tales, nunca han dejado de ofrecer a las sociedades tradicionales referencias colectivas a la vez que modelos psicológicos, valores éticos, estéticos y religiosos que pueden asumir en común, así como perfiles personales que cada cual debe meditar en su fuero interno. Se trata de figuras y, en todo caso, de individuos de una dimensión superior a la corriente, liberados de algunas de las limitaciones que pesaban sobre sus semejantes y cuyo ejemplo era por tanto capaz de inspirar al común de los mortales, de galvanizar su imaginación, de elevarlo por encima de las servidumbres y las decepciones de la vida.

De aldea en aldea y de villorrio en ciudad, bardos, poetas, narradores, trovadores y griots han cantado interminablemente a esos héroes de leyenda, iluminando con sus relatos la tristeza de la vida cotidiana, alimentando la llama de los contactos locales y cavando, de una generación a otra, los surcos constantes de una memoria nacional.

Es así como la epopeya ha sobrevivido hasta ahora a todos los vuelcos de la historia. Pero en los últimos decenios bruscamente el mundo se ha descompartmentado, la comunicación se ha tornado planetaria, la imagen ha desbordado la palabra escrita, los viejos narradores han sido reemplazados por las pantallas de televisión, los medios de comunicación de masas han comenzado a universalizar modelos de comportamiento profanos y héroes en busca de un destino plenamente individual, liberado de sus amarras tradicionales y de sus referencias sagradas. ¿Cuáles iban a ser entonces las consecuencias para la epopeya?

Como factor de sociabilidad, de encuentros en el plano de las comunidades tradicionales, iba poco a poco a esfumarse. En cambio, iba a cobrar un nuevo impulso a una escala mucho más vasta. El teatro, el cine y la televisión iban a apoderarse de las leyendas de antaño, multiplicando las adaptaciones, confrontando las versiones posibles, transponiendo los temas de una época a otra, de un lugar a otro, y comparando entre sí a los héroes de todas las latitudes. Y un público cada vez mayor iba a descubrir maravillado los vínculos que unen a esas diversas epopeyas, la comunión inmediata que un espectador de Avignon o de Caracas puede experimentar con héroes persas o zulúes y la semejanza insospechada entre los hombres de ayer y los hombres de hoy, entre los hombres de aquí y los hombres de allá.

El descubrimiento, en suma, de una verdad muy antigua, cuya evidencia, sin embargo, sólo aparece ahora: que los sueños de nuestros pasados respectivos no eran opuestos sino cómplices y que en el fondo reflejaban, en la complejidad infinita de contextos y de lenguas, el miedo de los mismos misterios y la espera de los mismos deslumbramientos.

El caballero de oro
(1903), obra del pintor
vienés Gustav Klimt
(1862-1918).

¿Qué papel desempeña la epopeya en la imaginación popular? La función activa que le correspondía, no hace mucho, en algunas sociedades es algo que da que pensar . . .



Siguiendo a los Banou Hilal

POR MAHMOUD HUSSEIN

CON gran impaciencia esperamos que llegue el verano, que cesen las lluvias y la escuela nos exima de sus obligaciones. Las familias nos soltarán entonces por las calles del pueblo desde el alba hasta bien entrada la noche, sin vigilancias ni reprimendas, a no ser que, de resultas de una pelea o de un accidente, algún chiquillo empiece a sangrar.

El verano es también la época de la cosecha, y, por ende, de las bodas. Cuantos viven de la tierra, desde los agricultores más modestos hasta los propietarios más acaudalados, esperan la recolección y la venta de sus frutos. Es prácticamente el único momento del año en el que los campesinos disponen de dinero contante y sonante que les permite desplazarse a la ciudad para adquirir, cada cual según sus posibilidades, el ajuar de la novia. Sólo una vez equipada podrá ésta dejar la casa de su padre y trasladarse a la de su marido.

En una época en la que los aparatos de radio escasean y la televisión no existe todavía, la celebración de las bodas significa para los niños la llegada al pueblo de varios grupos musicales y teatrales y, sobre todo, la del poeta, que desde muchas semanas antes esperamos con una ilusión indescriptible.

La actuación del poeta tiene lugar, por lo general, la víspera de la boda, al atardecer del llamado día "de la alheña", porque las manos y los pies de la novia se tiñen con el polvo de las hojas de esta planta. Al día siguiente, los músicos tocan toda la tarde para acompañar la presentación del ajuar, y la compañía teatral toma el relevo a la caída de la noche, haciendo participar a todos los habitantes del pueblo en la alegría de las familias recientemente emparentadas por el nuevo matrimonio.

Todos los instantes de esta fiesta ininterrumpida nos hacen vibrar. Nos cautiva la música,

El narrador en la aldea (Egipto). Se acompaña con un rabab, especie de violín que se toca en posición vertical.





extraordinariamente familiar, que ha llegado intacta hasta nosotros desde los primeros tiempos faraónicos, y reímos a mandíbula batiente con las peripecias de esas comedias que giran en torno a la infidelidad conyugal y en las que los culpables reciben un justo castigo. Pero, para nosotros, el momento culminante de todas las ceremonias, el gozo extremo, es la actuación del poeta.

Entre nosotros, siempre nos referimos a él en singular y, sin embargo, no viene nunca solo, sino con uno o varios acólitos que, a lo largo de la representación, lo acompañan a la viola o en el recitado de algunos estribillos.

La llegada del poeta

El poeta suele hacer su aparición en las primeras horas de la tarde. En la carretera que lleva a la entrada del pueblo lo esperan algunos notables y casi todos los chiquillos. Los primeros lo reciben con frases de bienvenida, los segundos con aclamaciones y aplausos, rodeándolo de una ruidosa alegría, como si fuera el novio, y acompañándolo hasta la casa de la familia que lo invita.

Una vez franqueada la puerta, el poeta desaparece de nuestra vista. Pero constantemente nos llegan noticias del interior de la vivienda por conducto de algunos compañeros bien informados, ya sea porque pertenecen a la familia que lo hospeda, ya porque hay niños que, en su desparpajo, no vacilan en colarse por todas partes.

Noticias intermitentes o continuas, según la mayor o menor osadía de nuestros informadores . . . en este momento el poeta está tomando almíbar o café . . . ahora se está echando una sies-tecita para poder aguantar mejor la larga velada que lo espera . . . está cenando ahora . . . afina sus instrumentos.

Los demás absorbemos estas preciosas informaciones, las comentamos en sus más mínimos detalles, y cada una es un hito que nos aleja o nos aproxima del ansiado instante en que el poeta ocupe al fin su lugar en el estrado.

Ese instante cobra aun mayor valor porque a las familias les cuesta cada vez más resolverse a invitar al poeta . . . Y cuando una de ellas se decide al fin a iniciar las gestiones para pedirle que venga, todo el pueblo es presa de una sorda inquietud que va aumentando sin cesar hasta el día de su llegada.

No dejamos de observar que se adoptan medidas especiales en previsión de la velada, que se celebran diversos conciliábulos para tratar de distribuir de determinada manera entre los habitantes del pueblo y los invitados de los pueblos vecinos los espacios destinados a la representación; que los agentes del orden público están en pie de guerra; que entre cuantos acuden de las cercanías, sobre todo los jóvenes, son muchos los que andan armados con garrotes de los que se niegan rotundamente a desprenderse, pese a las recriminaciones de los notables y los ancianos del lugar...

Poco a poco iremos descubriendo la relación entre la tensión que se percibe en los adultos,



Dos escenas que ilustran la Hilaliyya. Arriba, se reconoce a El Zeinati Jalifa (a la izquierda).



las medidas de precaución que adoptan y el curso de los acontecimientos, que va a desbaratar todos los cálculos y desbordar todos los mecanismos de contención . . .

La representación tiene lugar en la plaza del pueblo, donde se ha levantado un estrado para el poeta y sus acompañantes, en torno al cual se han colocado esteras para los invitados, con la excepción del "omhad" y de los notables. Para estos últimos están reservados unos puestos de honor en sillas que se han situado en lugares estratégicos desde los que sus ocupantes puedan ponerse a salvo a la primera señal de peligro.

El poeta sube al estrado poco después de la oración de la tarde, de modo que los invitados tengan tiempo suficiente para llegar a la plaza una



La aldea de Takruna, cerca de Zaghuan, en Túnez, la antigua Ifriquiya de la gesta hilaliana.

vez cumplido su deber religioso. Hace ya buen rato que los niños ocupamos nuestros sitios, desde que se encendieron los faroles, que transmiten un mágico temblor al aire de la noche. Todos nos apiñamos lo más cerca posible del estrado, sin preocuparnos lo más mínimo por lo que inquieta a todos los demás en torno nuestro.

Saludamos la aparición del poeta con gritos jubilosos, atentos a las menores alteraciones de su expresión, sensibles a las sonrisas complacidas que le arranca nuestro caluroso recibimiento e, incluso, a la muda interrogación que lo traiciona a veces, cuando recorre con la mirada la plaza que tiene ante sí, como tratando de descubrir de dónde puede surgir la amenaza.

La aventura que va a contarnos el poeta (sea

cual fuere y de cualquier edad) es siempre la misma, la de Abu Zeid El Hilali. El florilegio árabe tiene, sin embargo, otros muchos héroes populares, como Seif Ibn Yazan, Zir Salem o Alí El Zeiqab. Pero el poeta escoge infaliblemente la gesta de Abu Zeid El Hilali, la *Hilaliyya*.

Se trata de la epopeya de las innumerables peripecias de la tribu de los Banu Hilal, una de las que abandonaron la península de Arabia con motivo de las conquistas que hacia el norte, el este y el oeste emprendieron los sucesores del Profeta para crear poco a poco lo que llegaría a ser el mundo musulmán.

Y el poeta (sea el que fuere) no empieza nunca la historia por el principio, del mismo modo que no llega nunca hasta el final. Nos marcharemos

de la plaza sin saber dónde se detuvo definitivamente el avance de los Hilal. El relato del poeta se inicia y se termina (siempre) en un lugar indeterminado de "Ifriquiya"* en una ciudad cuyos habitantes están empeñados en resistir, cueste lo que cueste, a la tribu conquistadora.

A su manera relata algunos episodios del enfrenamiento entre la ciudad asediada y sus asaltantes, con intermedios de estrofas musicales en los que se expresan sucesivamente los héroes de uno y otro campo. Frente a Abu Zeid se yergue el caudillo de la tribu rodeada, El Zeinati Jalifa. Pero en torno a ellos gravitan en ambos bandos un sinfín de personajes que pueden hacer perder fácilmente el hilo de la narración a quien la escucha por primera vez.

Entre los jóvenes de un bando y los guerreros del otro van a surgir innumerables historias de amor, complicando extraordinariamente los avatares de un combate en el que poco a poco las preferencias del público se van enmarañando de modo inextricable. Y el poeta dosifica con gran astucia los transportes de emoción entre los dos bandos. Cada vez que se celebra el valor de alguno de los asaltantes, un nuevo episodio exalta el coraje de los sitiados. Y cuando una mujer de los Banu Hilal declara su amor por un hombre de los Banu Jalifa, el poeta glosa enseguida una pasión femenina que arde en el otro sentido.

La tormenta

Todo el arte del recitador consiste en mantener en vilo a sus oyentes, haciendo pasar sus simpatías de un campo al otro por el vaivén de los sentimientos entre el júbilo de las victorias y la tristeza de las derrotas, entre la ternura de los episodios amorosos y la violencia de las escenas de combate, entre la prudencia de los ancianos y la audacia de los jóvenes.

Pero ese sabio juego de simetrías no puede impedir que tarde o temprano el auditorio se divida en dos bandos: el de los que toman partido por los Banu Hilal y los que prefieren a los Banu Jalifa. Y siempre, vaya a saber uno por qué, ambos bandos cuentan casi con el mismo número de partidarios, como para traducir misteriosamente el equilibrio buscado por el poeta.

A partir de ese momento, las tensiones que recorren el relato se transmiten a los espectadores, que participan así en la acción. En cuanto el poeta inclina la balanza hacia un bando, sus partidarios entre el público expresan ruidosamente su alegría, al mismo tiempo que los partidarios del otro manifiestan su desaprobación.

La actuación del poeta se va haciendo progresivamente más delicada, y su dominio de la situación es cada vez más aleatorio. Por este motivo, rara vez se termina la noche "de la alheña" con una salva final de aplausos. En lugar de que los espectadores se dispersen tranquilamente y el poeta y sus acompañantes vayan en paz a acos-

*La aldea egipcia
de Qurma.*



tarse en las camas que les han sido preparadas, la función concluye en un estallido de violencia.

Nadie ha sabido anticipar nunca el momento en que la emoción degenera en reyerta. Y todavía hoy tratamos en vano de descubrir en nuestros recuerdos el encadenamiento de causas y efectos que, súbitamente, hace aguarse la fiesta. Trayectoria previsible pero muda, conflagración tanto más sorprendentemente brutal cuanto que es esperada desde varios días antes y ha sido casi programada. Una voz cavernosa, insultante, de pronto se eleva entre el público. Inmediatamente salta, en tono amenazador, una respuesta, aparece un garrote, enseguida dos, tres . . .

Antes que uno haya tenido tiempo de volver la cabeza, la tormenta ha estallado y llueven los porrazos por doquier. Es como si se apoderara del público una necesidad compulsiva, la necesidad de desahogar una larga y terrible frustración, sin que nadie se preocupara de saber cuál era su causa ni hasta dónde podría llevar la ruptura de las válvulas que hasta entonces habían impedido el estallido.

Los notables del pueblo se esfuman. El poeta y sus acompañantes se retiran de puntillas. Los silbatos de los agentes del orden se responden en

MAHMOUD HUSSEIN es el seudónimo de dos escritores egipcios, autores de varios libros de sociología política. Recientemente han publicado una obra titulada *Versant sud de la liberté. Essai sur l'émergence de l'individu dans le Tiers Monde* (La ladera sur de la libertad. Ensayo sobre la aparición del individuo en el Tercer Mundo, 1989).



medio del caos, surcando el silencio de la noche. Los faroles, rotos, se apagan. Pero la refriega continúa en la oscuridad, encarnizadamente, a ciegas, entre jadeos, hasta el agotamiento físico general, hasta el apaciguamiento de esa cólera para cuya explosión ha servido de pretexto el relato del poeta, pero cuyos motivos se inscriben en un pasado subterráneo, en la sucesión silenciosa de los siglos.

Los poetas han partido

Han pasado los años. La ciudad nos ha sustraído al ritmo lento del campo. Los estudios y los viajes, el cine y la televisión han borrado poco a poco hasta el recuerdo de aquellas veladas en las que con tanto brío revivían las hazañas de Abu Zeid y de Zeinati. En los pueblos se celebra cada vez menos la noche “de la alheña”. Y los poetas, a los que los niños no salen ya a esperar a la vera del camino, se han ido para no volver.

Gracias a los libros y a las películas, hemos descubierto otras epopeyas y han surgido aquí y allá otros héroes, procedentes de diversos horizontes, para rivalizar en nuestro corazón con los de la *Hilaliyya*. De modo sorprendente, algunos

episodios de unas y otras empiezan entonces a coincidir, y algunos personajes a parecerse. ¿Casualidades, influencias cruzadas, fuentes comunes? ¿Cómo no ver una réplica de Troya en la ciudad asediada de los Banu Jalifa y no percibir una asombrosa similitud entre muchas peripecias de la *Hilaliyya* y de la *Ilíada*?

¿Cómo no establecer, por último, un paralelismo entre el ambiente en que oficiaba el poeta de los campos de Egipto y el que durante mucho tiempo rodeó a los poetas griegos de la antigüedad mientras recitaban sus cantares épicos? ¿Acaso no modulaban éstos su relato en función del público, desarrollando más o menos una u otra escena según las preferencias que adivinaban en los espectadores?

Tal vez sea esto lo que nos falta hoy en día. Gracias a la escritura y a los medios audiovisuales, cada día descubrimos y comprendemos mil cosas que nos estaban ayer vedadas. Pero no encontramos, ni volveremos a encontrar nunca, el abrazo colectivo de una plaza entusiasmada, suspendida de los labios de un poeta de paso, arrastrada como por arte de magia hacia ciudades lejanas en las que revive, literalmente, el tiempo del mito. Para exorcizar el tiempo de la vida. ■

Gilgamesh, el rey que no quería morir

“Desde que Enkidu no existe, he perdido la vida.” La muerte de su amigo recuerda a Gilgamesh que es solamente un hombre. Tendrá que renunciar a su sueño de inmortalidad. Es esta trayectoria la que, hoy como ayer, constituye la grandeza de este héroe de hace más de treinta y cinco siglos.



COMPUESTA hace más de treinta y cinco siglos, la *Epopeya de Gilgamesh* es la más antigua que nos sea conocida. Creación literaria inmortal, es, además, uno de los documentos venerables y elocuentes que nos revelan el pensamiento de nuestros más lejanos ascendientes entre las brumas remotas del pasado.

Escrita en acadio, lengua lejanamente emparentada con el árabe y el hebreo, en ese impresionante sistema gráfico que eran los signos cuneiformes, impresos en tablillas de arcilla, ocupaba en total once de ellas con unos trescientos versos cada una, a las que se sumó una duodécima como apéndice supererogatorio. Sólo se han recuperado hasta ahora las dos terceras partes, aproximadamente, que fueron apareciendo hace ya más de un siglo, en fragmentos sucesivos, al compás de las excavaciones arqueológicas efectuadas en el rico subsuelo de Iraq. Esas lagunas no impiden captar adecuadamente la secuencia de los diversos episodios y peripecias ni, sobre todo, entender su alcance y significación profundos.

También se dispone hoy en día de datos suficientes para comprender que el autor, del que no se tiene la menor noticia, compuso la obra probablemente en el siglo XVIII a.C. basándose en elementos tradicionales mucho más antiguos, de los que al menos una parte se había plasmado en leyendas breves, y que logró organizarlos todos de forma coherente y original, convirtiendo ese maremágnum de materiales en la grandiosa epopeya trágica que ha llegado hasta nosotros.

Su héroe es el mismo de aquellos viejos relatos, un antiguo soberano del país que debió reinar en la antigua ciudad de Uruk durante el segundo tercio del tercer milenio anterior a nuestra era: Gilgamesh. Su nombre apenas nos dice nada, y nada de él ha quedado aparte de lo que cuenta la leyenda, sedimento más o menos adulterado de alguna historia petrificada. Sin embargo, pese a su título real que no cesa de repetirse a lo largo de toda la epopeya, Gilgamesh no es el protagonista por sus hazañas políticas o militares, por sus batallas o sus victorias, ni siquiera como una especie de héroe nacional, sino simplemente como hombre, como el representante y el modelo más fidedigno de cada miembro del gé-



Serigrafía del pintor alemán Willi Baumeister (1889-1955) que ilustra dos versos de la Epopeya de Gilgamesh: “En dos horas llegó a la quebrada sombría/Las tinieblas eran espesas, sin el menor resplandor.”

Página de la derecha, el héroe Gilgamesh sostiene un cachorro de león. Bajorrelieve procedente del palacio de Sargón II en Jorsabad (Iraq), arte asirio del siglo VIII a.C.



nero humano, y su función esencial, que es el tema de toda la obra, no es la conquista ni el mantenimiento del poder o de la gloria, ni la prosperidad de su pueblo, ni siquiera el fomento de su cultura, sino la búsqueda desesperada de una solución al problema más terrible que a todos nos angustia, el de la muerte. La *Epopéya de Gilgamesh* es, ante todo, el drama de la condición humana, personificada en el viejo rey de Uruk con sus aventuras, sus sueños, sus esperanzas, sus esfuerzos, sus penas y, al final, su fracaso resignado.

El autor, con un perfecto dominio de sus medios, ha presentado este drama como una ascensión ininterrumpida: las seis primeras tablillas son el relato de la subida hasta la cumbre, y las restantes, de la caída. Se nos dice que todos esos avatares fueron consignados por escrito por orden del propio Gilgamesh al regreso de sus largos vagabundeos, "extenuado pero apaciguado", después de haber "visto todo y registrado todo en la memoria", deseoso de transmitir a los hombres que le sucederían la lección primordial de su vida.

Al principio aparece como el majestuoso rey de Uruk, adulado y próspero, especie de superhombre al que su fuerza singular se le ha subido a la cabeza y que no puede evitar creerse superior y tiranizar a cuantos le rodean, hasta el punto de que los dioses, alertados por las quejas de los hombres, se deciden a intervenir y consultan al más activo e inteligente de ellos, Enki, que, recurriendo a un subterfugio psicológico, da a Gilgamesh una especie de sosia, un rival de su misma talla y poderío, para privarle de la convicción de su singularidad y servir de derivativo a sus excesos.

Reminiscencia probable, preservada por la leyenda, de un antagonismo arcaico entre ciudadanos refinados y primitivos incultos, ese doble es un salvaje, nacido y criado en la estepa, al margen del espacio socializado, entre las manadas de animales en libertad. Su nombre Enkidu (creado por Enki) indicaba su origen.

Enterado de la existencia de ese fenómeno, Gilgamesh, que quiere atraérselo, le envía a Lasciva, una de las numerosas cortesanas que practicaban el amor libre y que significaban uno de los principales privilegios de la avanzada civilización urbana. Lasciva seduce a Enkidu y lo convierte

así a la civilización. El primer encuentro de Gilgamesh y de Enkidu dista de ser cordial, ya que, ansiosos ambos de afirmar su superioridad, se abalanzan el uno sobre el otro y entablan una feroz pelea. Pero después, dice el texto, “se abrazaron y se hicieron amigos”. Pues el autor transformó deliberadamente al servidor de Gilgamesh del que hablaba la leyenda en su amigo, su amigo íntimo, su *alter ego*. Pronto se entenderá mejor el motivo de esta transformación.

Los dos amigos

Codo a codo, los dos compañeros se lanzan, para empezar, a la grande y peligrosa aventura del “Bosque de los Cedros”, a la que ya la tradición se había referido, sin duda a causa de la costumbre que desde tiempos inmemoriales llevaba a los habitantes de la Mesopotamia, país llano y árido, de cañas y arcilla, a buscar tanto la madera para construir como la piedra y el metal en la periferia montañosa. Así, Gilgamesh y Enkidu se dirigen hacia el noroeste: Amanus y el Líbano. Y en este proyecto grandioso se vislumbra ya el secreto de trascender la muerte por la celebridad y la gloria:

Si perezco (dice Gilgamesh), habré al menos ganado renombre: una celebridad impercedera.

En varias etapas agotadoras cuyos pormenores ignoramos, excepto que cada una de ellas va precedida por un sueño de buen augurio que tiene Gilgamesh y que su amigo interpreta, llegan al inmenso bosque, misterioso, silencioso y sombrío, custodiado, según la leyenda, por un terrible gigante llamado Huwawa, del que los dos amigos terminan por apoderarse.

Llegado a este punto, el autor, consciente de que muchas veces la desgracia se prepara sigilosamente, como una tormenta que se anuncia por un rumor imperceptible y lejano, introduce el primer error de los dos héroes, el primer peso que desequilibra el platillo de la balanza para conducirlos a su fatal destino: primero no saben qué hacer con el gigante sobrenatural y, finalmente, lo matan. Libres así de actuar a sus anchas, talan —segunda falta, apenas sensible tampoco...— un sinnúmero de grandes cedros sagrados y cargan un barco que, siguiendo el Eufrates, los conduce a Uruk, donde son objeto de un recibimiento triunfal.

De este modo alcanzan la cúspide de su gloria. Pero no tarda en producirse un nuevo incidente que, sumado a los anteriores, tendrá graves consecuencias y que el autor, con gran habilidad, presenta como una nueva hazaña. Gilgamesh ha rechazado con insolencia y desprecio las proposiciones de la diosa Ishtar, súbitamente enamorada de él pero cuya volubilidad conoce. Para vengarse, la diosa pide a su padre, el rey de los dioses, que envíe contra Uruk al “toro celestial gigante”, bajo cuya apariencia se enmascaraba ya en la leyenda alguna espantosa plaga que asoló la ciudad.

Gilgamesh y Enkidu dan muerte al toro y lo descuartizan, pero cediendo una vez más al exceso, que con tanta facilidad ofusca a los vencedores,

agravan la afrenta infligida a Ishtar. Enkidu, tras haberle arrojado como escarnio una pata del animal, la amenaza con hacerle un chal con sus tripas. Gilgamesh, sin sospechar la inminencia del desastre, celebra su triunfo por todo lo alto y da una gran fiesta en su palacio, durante la cual, borracho, se jacta de ser “el más hermoso... el más glorioso de los hombres...”

Como Enkidu, tendré que morir...

Al igual que sucede en la vida, en la que los mayores triunfos anuncian e inician a veces una derrota y un naufragio, es a partir de ese momento cuando, de pronto, todos los errores pasados conjugan sus efectos, cuando los dioses reaccionan y estalla la tempestad. Al principio de la séptima tablilla, tras una sobrecogedora pesadilla en la que se ve condenado a muerte por el concilio de los dioses, Enkidu cae bruscamente enfermo, va decayendo poco a poco y comprende que va a morir. Maldice a la cortesana que elevándolo a una vida superior fue el comienzo de su infortunio y perece al fin en los brazos de su amigo desesperado.

Al principio, Gilgamesh no quiere creerlo, como si rechazase hasta la apariencia material que adquiere poco a poco la muerte, y retiene el cadáver “hasta que le caen los gusanos de la nariz”. Por vez primera el héroe ha experimentado y conocido la verdadera muerte, de la que la desaparición de su amigo le ofrece a la vez una imagen insoportable y un presentimiento de la suya propia:

*¡Como Enkidu, también yo tendré que morir!
¡El desconsuelo anega mi corazón!...*

A fin de liberarse de la idea que le obsesiona y hallar remedio a la muerte que de forma tan cruel le ha sido revelada, Gilgamesh parte en busca de una vida sin fin.

El sueño de una vida sin fin

Sabe que los dioses concedieron un día el favor de no morir nunca a un solo hombre, el héroe del Diluvio, único sobreviviente de la devastación universal, aquél por el cual quedó asegurada la permanencia de la humanidad: Utunapishtim (“He encontrado mi vida”). Pero tras haberle otorgado ese privilegio, los propios dioses lo separaron de los mortales, aislándolo en los confines del mundo. Gilgamesh parte así en su busca para descubrir el secreto de su egregia prerrogativa.

Tras un interminable y fantástico viaje, al llegar a la orilla del último mar remoto que lo separaba de su destino, una ninfa misteriosa llamada Siduri, que moraba en aquellos solitarios parajes, le advierte claramente de la inutilidad de sus esfuerzos.

Pero Gilgamesh, absorto en sus sueños, no le presta atención y prosigue su camino; y, una vez en presencia de Utunapishtim, le pregunta directamente cómo logró obtener de los dioses su milagroso privilegio. La respuesta de su interlo-



JEAN BOTTÉRO, francés, es director de estudios de la Sección de Ciencias Filológicas e Históricas de la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Entre sus publicaciones más recientes cabe mencionar *Mésopotamie: L'écriture, la raison et les dieux* (Mesopotamia: La escritura, la razón y los dioses, 1987) y, en colaboración con Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme: Mythologie mésopotamienne* (Cuando los dioses hacían al hombre: Mitología mesopotámica, 1989).



Gilgamesh y Enkidu dan muerte al toro celeste y a otros monstruos. Impresión de un sello cilíndrico de la época de Akkad (2400 a.C.).

El relato del Diluvio tal como se narra en la Epopeya de Gilgamesh. Tablilla babilonia en escritura cuneiforme procedente de Nínive (siglo VII a.C.).



cutor es el relato del Diluvio, que los dioses habían decidido un día para eliminar a la humanidad, creada para servirlos pero que no les dejaba dormir con su proliferación y su alboroto.

El dios Enki por sí solo, consciente de la dramática situación en la que se encontrarían los dioses cuando hubieran desaparecido los hombres, se las había ingeniado para salvar al menos a uno y, junto con él, todo lo que pudiera precisar, en un barco que lo libraría de la sumersión general. Este era el único móvil por el que los dioses, agradecidos, le habían garantizado la inmortalidad. ¿Cómo podría encontrarse algún día Gilgamesh en circunstancias similares a las suyas?

Y para demostrarle que no había sido hecho para una vida sin fin, Utunapishtim le propone que trate de permanecer tan sólo seis días sin sucumbir a ese ensayo cotidiano de la muerte que es el sueño. Gilgamesh acepta el desafío pero se duerme el primer día mismo. No le queda más que emprender el camino de regreso, con sus últimos sueños destrozados...

Así, de tantos sueños, tantos esfuerzos y tantas penalidades, no le queda nada.

Gilgamesh se vuelve a su ciudad, y el autor de la epopeya, en una breve descripción final de Uruk, espléndida y opulenta, parece querer recordar a su héroe —y a todos los hombres a través de él— los deleites de este mundo terrenal, ensalzados por Siduri, y su “única perspectiva”. ■



¿Por qué las aventuras de Eneas impresionan al lector moderno? Su epopeya es también una gran novela iniciática que clama una verdad auténticamente humana.

Eneas, un héroe de nuestro tiempo



POR JEAN-PAUL BRISSON



Eneas abandona Troya devorada por las llamas llevando sobre los hombros a su padre Anquises. Plato de loza de Marsella (siglo XVIII).

Página de la izquierda, Venus se le aparece a Eneas y le envía a Amor, fresco de Giambattista Tiepòlo (1696-1770) que decora la cámara de la Eneida de la Villa Valmarana, cerca de Vicenza (Italia).

LA *Eneida*, obra maestra de la epopeya latina compuesta entre los años 29 y 19 a.C., relata las aventuras de un héroe troyano, Eneas, nacido de la unión maravillosa de un mortal, Anquises, con la diosa Venus.

Eneas, que ha sobrevivido milagrosamente a la destrucción de Troya, se embarca junto con su padre, su pequeño hijo Julo y algunos fieles compañeros con el propósito de descubrir el lugar en el que deberá levantar una nueva Troya. Al iniciar el viaje el héroe ignora dónde se encuentra ese misterioso lugar fijado por el Destino, pero poco a poco comprenderá que está situado en Italia, y más precisamente en el Lacio.

Aventuras y combates

Antes de alcanzar su meta Eneas tendrá que errar durante siete años a través del Mediterráneo. ¿Por qué? Porque los oráculos que deberían orientar su búsqueda son, por esencia, difíciles de desenmarañar. Así, una falsa interpretación le induce a creer durante cierto tiempo que su destino es Creta, de donde huirá precipitadamente cuando una peste mortífera le haga comprender su error. Pero sobre todo Eneas es blanco del odio encarnizado de una divinidad todopoderosa, Juno, la esposa del soberano Júpiter.

El origen del rencor de la diosa se halla en los viejos relatos homéricos. Se trata del célebre juicio de Paris, el troyano que tuvo la osadía de conceder el premio de belleza no a Juno, sino a Venus. Así pues, como aparece al comienzo de la epopeya virgiliana, la reina del Olimpo no puede ni quiere olvidar aquella afrenta personal que, a través de Paris, imputa a toda la comunidad troyana. Le resulta intolerable que un pequeño grupo de troyanos no sólo haya sobrevivido a su venganza sino que se proponga hacer renacer una ciudad para ella maldita. Recurrirá, pues, a cualquier estratagema para impedir que Eneas llegue a su destino y provocar su pérdida definitiva.

Tras siete años de andanzas, el héroe desembarca en Sicilia, en donde muere su anciano padre. Eneas sabe ahora claramente dónde y cómo hallar el lugar que el Destino le ha asignado y, confiado y alegre, se dirige hacia Italia. Al verlo tan cerca de la meta, Juno da rienda suelta a su furia homicida y soborna vilmente a Eolo, el amo de los vientos, para que desencadene una terrible tempestad. Así, la mayoría de las embarcaciones zozobran y la flota se dispersa. El mar arroja a los sobrevivientes en la costa africana, cerca de Cartago.

Inquieta por la suerte de su hijo, Venus interviene a fin de que la reina del lugar, la fenicia Dido, brinde a los naufragos su generosa hospitalidad. Juno se apresura a sacar provecho de la situación para retener a Eneas lejos de Italia y, con la complicidad de Venus, logra que la reina de Cartago, la desventurada Dido, se enamore de su huésped troyano. Embargado por las delicias de una loca pasión, Eneas olvida durante más de

un año la misión que el Destino le ha fijado. Pero un imperativo llamado al orden de Júpiter le recuerda su deber y abandona Cartago y sus amores en medio del resplandor de una hoguera en la que Dido, llevada por la desesperación, se suicida.

En una escala en Cumes, guiado por la Sibila, Eneas desciende a las regiones infernales donde la sombra de su padre le presenta a los principales actores de la futura grandeza de Roma. Más tarde, ya en la desembocadura del Tíber, gracias al cumplimiento de un presagio comprende que el largo periplo llega a su fin. Latino, rey del Lacio, al reconocer en Eneas al extranjero que según las predicciones de los augures se casará con su hija Lavinia, le brinda una amistosa acogida.

Pero Juno vuelve a la carga y desencadena una guerra desesperada exacerbando los celos de Turno, un pretendiente latino de Lavinia, que no puede tolerar que un recién llegado lo suplante. Comienza así el relato de una larga serie de sangrientos combates donde se exaltan las hazañas de los guerreros de ambos bandos.

Por último, hastiadas de tanta sangre derramada inútilmente, las dos partes acuerdan en un tratado solemne dejar que un combate singular entre Eneas y Turno decida el resultado del conflicto. Como era de esperar, Eneas triunfa y el poema concluye con esta victoria. Pero, las predicciones incluidas en el transcurso del relato nos permiten conocer la continuación de la historia que la epopeya omite: Julio, hijo de Eneas, fundará la ciudad de Alba de donde, trescientos años más tarde, partirán los gemelos fundadores de Roma.

Cuando la epopeya reinterpreta la historia

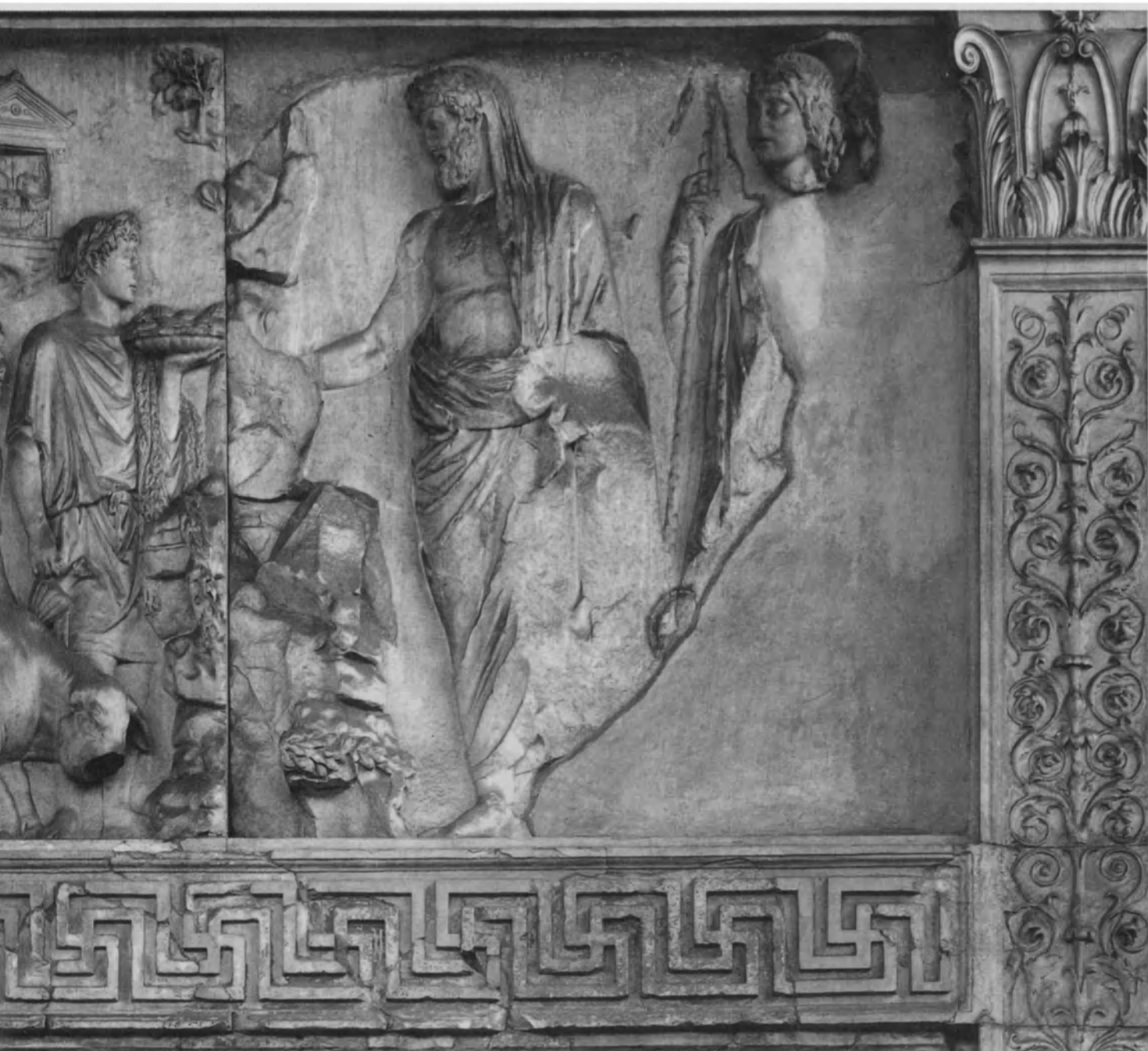
La elección de este tema presentaba múltiples ventajas. En primer lugar, ventajas de orden literario, ya que permitía proclamar de manera explícita la fidelidad al modelo homérico sin copiarlo servilmente. De los doce cantos que componen el

Eneas y el santuario de los Penates, friso de mármol que adorna el altar de la paz del emperador Augusto, un monumento de Roma (siglo I a.C).



Dante es presentado a Homero por Virgilio (detalle), fresco de Eugène Delacroix (1798-1863) que decora la cúpula de la biblioteca del Senado de París.





poema, los seis primeros, en los que se relata el accidentado viaje del héroe desde Troya a Italia, remiten implícitamente al lector a la *Odisea*; mientras que los seis últimos que versan sobre la guerra desencadenada por Juno evocan la *Ilíada*. Pero, si bien tanto en la imaginación del poeta como de sus lectores estaba presente el modelo homérico, éste en definitiva servía para contar otra historia. Además, al seguir deliberadamente las huellas del ciclo épico griego, la *Eneida* aparecía como su prolongación, puesto que la acción épica comienza precisamente donde termina la de Homero, es decir con la toma y la destrucción de Troya.

En segundo lugar, el tema ofrecía ventajas de orden político. Gracias a la leyenda relatada en la *Eneida* era posible justificar las relaciones complejas entre Roma y el mundo griego, relaciones que eran a la vez de dominación militar y política, pero también de dependencia cultural.

Al presentar la fundación de Roma como un resurgimiento de la Troya destruida por los griegos, la conquista de Grecia aparecía como una revancha legítima. Y Virgilio no deja de incluir en su poema una larga predicción de Júpiter según la cual Roma destruiría las más ilustres ciudades griegas responsables de la caída de Troya.

Al mismo tiempo Roma le debía a Grecia esta leyenda que la justificaba, pues su origen se halla en la propia *Ilíada* y son los historiadores griegos los que, a fines del siglo IV a.C. a más tardar, dieron forma al mito de la llegada de Eneas al Lacio y de la fundación de Lavinio (la actual Pratica di Mare) por el héroe. Así, entre vencedores y vencidos se establecía un vínculo sutil: la victoria de los romanos sobre Grecia aparecía legitimada por los ciclos legendarios elaborados en la misma Grecia.

Por último, y no es ésta la menor de sus ventajas, la epopeya griega glorificaba la figura de

JEAN-PAUL BRISSON, francés, es profesor emérito de la Universidad de París X, donde ha enseñado literatura y civilización romanas. Ha escrito numerosos artículos y obras sobre temas de su especialidad. Entre los libros que ha publicado cabe mencionar *Carthage ou Rome* (Cartago o Roma, 1973) y *Virgile, son temps et le notre* (Virgilio, su tiempo y el nuestro, 1980).

Augusto, el fundador del régimen imperial. Augusto, adoptado por Julio César, pertenecía a la familia Julia que se vanagloriaba de representar la descendencia directa de Eneas. Gracias a una serie de juegos fonéticos, de los que Virgilio se hace eco con evidente complacencia, el nombre del hijo del héroe se adaptó a fin de justificar las pretensiones del linaje: el “Ilus” inicial que significaba simplemente “el Troyano” se transformó en “Iulus” y luego en “Iulius”, con lo que la argucia quedó consagrada. Los filólogos de la antigüedad eran particularmente aficionados a este tipo de aproximaciones.

Las predicciones incluidas en el relato sobre la futura grandeza y poderío de los descendientes de Eneas se aplicaban naturalmente a aquél al que se consideraba el más ilustre de todos: el emperador Augusto. Por medio de un sutil juego temporal, los lectores contemporáneos descifraban fácilmente en el porvenir prometido al linaje del héroe épico la realidad del nuevo poder. Al mismo tiempo, esa realidad presente ya no era el resultado azaroso de hechos inciertos y caprichosos sino el cumplimiento de un destino fijado desde la eternidad.

Por otra parte, la guerra que el héroe debe librar para imponerse en el Lacio ofrecía la oportunidad de prefigurar el imperio multicultural sobre el que Augusto iniciaba su reinado. En efecto, en sus luchas contra Turno, Eneas cuenta a la vez con el apoyo de una pequeña comunidad griega, instalada en el emplazamiento de la futura Roma, y de un príncipe etrusco. Esta coalición de pueblos de culturas tan diversas era en sí representativa del estatuto cultural de la Roma histórica, a la vez latina, helénica y etrusca.

Pero hay todavía algo más: al final de la epopeya, Juno depone su odio y acepta la derrota de Turno, su protegido, a condición de que los recién llegados abandonen sus costumbres y su lengua y se mezclen con la población autóctona a fin de formar con ella un solo pueblo. La *Eneida*, pues, no concluye con la visión sangrienta de un duelo a muerte sino con la promesa de la armoniosa fusión de culturas diferentes dentro de una unidad política. La epopeya virgiliana hacía así de Augusto, ese prestigioso descendiente que todos los oráculos sin excepción predecían a Eneas, el garante de esa fusión y de esa unidad.

Un poema de actualidad

Obra de circunstancia y de propaganda inscrita históricamente en un contexto bien preciso, la *Eneida* merece ser leída todavía hoy porque además es la obra de un gran poeta, es decir de un hombre cuyo genio amplio y libre enriqueció el acontecer y los hechos de su relato con significados múltiples e independientes de las intenciones inmediatas del autor.

Al superar la concepción monolítica de los héroes de Homero, la epopeya virgiliana está más próxima del lector moderno. En efecto, los personajes homéricos son auténticas máquinas de

guerra que no cambian prácticamente ni de conducta ni de sentimientos en el transcurso de la epopeya; así, el lector los abandona tal como los encontró al comienzo. Virgilio, en cambio, insufla a su héroe la complejidad psicológica de un ser humano, con sus dudas, sus incertidumbres y sus desalientos.

Esta vida psicológica del héroe, que constituye una verdadera novedad dentro del género épico, aparece realzada por la técnica narrativa. En lugar de ser transmitidos a través de una narración en tercera persona, los dramáticos episodios de la destrucción de Troya y el deambular del héroe en busca del lugar en que renacerá su ciudad son relatados por un “yo” aun conmovido por las peripecias vividas. Así, desde el comienzo, se establece una cierta intimidad entre el lector y el héroe, que se dirige a aquél casi personalmente, al punto que esta intimidad inicial impregna el resto del relato.





Eneas relatando a Dido las desgracias de Troya (1815), obra de Pierre Narcisse Guérin (1774-1833).

Juno ruega a Eolo que desencadene los vientos contra el navío de Eneas, cuadro del pintor italiano Lucio Massari (1569-1633).



Gracias a este interés por la psicología, Virgilio evita los escollos de un dualismo simplista entre “buenos” y “malos”. Sin duda alguna, tanto Dido como Turno representan obstáculos peligrosos para el cumplimiento de la misión de Eneas y cabría clasificarlos entre los personajes negativos de la epopeya. Pero sería demasiado simple limitarse a esta definición pues Virgilio supo otorgarles una densidad psicológica que los hace más dignos de compasión que de hostilidad. Los versos que evocan el trágico suicidio de Dido se encuentran entre los más conmovedores que haya escrito un poeta de la antigüedad, y creo que aun hoy es imposible leerlos sin experimentar una profunda emoción.

Por último, lo que hace de la *Eneida* una epopeya aparte es su carácter iniciático. Las dificultades que el héroe debe superar para cumplir su misión constituyen la transposición poética de las pruebas clásicas de una ceremonia de iniciación. Así, Eneas no sólo logra superar esas pruebas sino que sale de ellas transformado: es otro hombre, un hombre que nace a una nueva vida y que se instala por fin en el Lacio. Es cierto que al lector moderno las prácticas religiosas de los antiguos misterios le son completamente ajenas, pero ¿quién podría permanecer indiferente ante esta lección de superación, ante este magnífico ejemplo de un destino plenamente realizado? ■

مرا که بداری تو باری کنم
 گر انما یه کویسه بر آتش تپان
 بزوبکت و بکت سندان
 بدین پیک سندان آری کنی
 جوشیده بافت سدی سندان
 جوشنید بورا سادو سندان
 کشتاب و از نه بکی کرن
 بش کردی و کشت سندان
 بر او بختن کشته آهنگران
 از زوبکت بازار بر کوی



پیر سید بورا گفت ای
 ز سکت و ز آمن آتش دم
 نما ای کس روز سخنی کنج
 سخی گفت کت سب و کت سندان
 درخت کل و آبهای روان
 جوشنید کت سب از آن شکر
 ز آسانیه و شادمانی برنج
 خردشان در جوشان جرح بود
 نشستن کج و ساز مرد جوان
 پنهان آخت پکت و کت سندان
 به و نیک بر ما می کت سندان
 سنا بد کت سندان جرح زهر بهر
 درخت کت سب سندان
 بزخم تو پستان خار تو
 ز روی خورشید چینه جای سندان
 سنا شد در دم سر که دار خرد
 یکی دستا در زرد کت سندان
 سنان کت سندان جرح آفت

Historia de la creación al mismo tiempo que historia de un pueblo, el Libro de los Reyes expresa lo más profundo del alma iraní. Hasta el día de hoy se lee y se recita en todos los rincones del país. Pero la dimensión humana que le ha dado Firdusi lo convierte en una obra maestra universal.

El Libro de los Reyes, libro de la sabiduría

POR NAHAL TADJADOD



Firdusi y los tres poetas de la corte de Ghazni, antigua capital de un poderoso imperio, actualmente en Afganistán.

Página de la izquierda, Yamshid, rey de Irán, hace "fabricar armas, tejer telas, construir casas y navíos". Primera parte del Libro de los Reyes, miniatura del siglo XVII.

EN una plaza de Teherán, la capital iraní, hay una estatua de Firdusi. El poeta tiene en la mano su *Libro de los Reyes* (*Sab-nama*) y contempla las cimas de los montes Elburz. Siendo yo niña, mis padres me llevaban allí con frecuencia y me instaban a recitar estos versos del bardo:

Mucho he sufrido durante estos treinta años.

Pero he resucitado a Irán por la lengua.

Nunca me moriré puesto que existo.

He sembrado la semilla de la palabra

Esas rimas se grabaron en mi memoria infantil y sé que forjaron mi identidad profunda. Nada tiene de extraño cuando se sabe que desde hace casi un milenio, Irán no ha cesado de leer, recitar o copiar ese poema. Aun hoy en los cafés se declaman versos del *Libro de los Reyes*, muy pronto convertido en nuestra epopeya nacional.

¿A qué se debe esa popularidad? Ciertamente no es a la originalidad del tema —la historia del antiguo Irán, desde el primer rey mítico hasta el último soberano de la dinastía de los Sasánidas en el siglo VII— ni tampoco a la novedad de la materia. “Lo que voy a decir ya lo han contado todos”, escribe Firdusi. El poeta nada inventa, sólo transmite. Bebe en las fuentes de las viejas tradiciones orales y de textos tan antiguos como el *Avesta*, libro santo del siglo VIII a.C., o bien toma relatos que circulan en su época, integrándolos en su obra.

El primer monumento de la literatura persa

Este inmenso poema (50.000 dísticos) aparece en el siglo X, en un momento crucial de la cultura iraní. Desde la caída de los Sasánidas, la lengua literaria de Irán es el árabe; el persa medio, principal transmisor de la civilización sasánida, está perdiéndose. Es entonces cuando va a surgir, al este, una nueva literatura en una lengua iraní, el persa. Firdusi va a darle su primera obra maestra.

El *Libro de los Reyes* no relata las aventuras de un solo héroe ni de un solo rey, ni tampoco una larga aventura. Comienza con la creación del mundo y narra la historia de cincuenta reinados situándose en tres planos distintos (mítico, épico e histórico).

La primera parte canta los mitos civilizadores. Los Pishdadian, los “primeros creados”, enseñan a los hombres a vestirse, a trabajar los metales, a dominar el fuego, a domesticar a los animales y a organizarse en sociedad. Tras un reinado de setecientos años, el rey Yamchid, sucumbiendo al orgullo, debe ceder el trono a una criatura demoníaca, un tirano que reinará mil años: Zahhak. El poder maléfico de éste será finalmente vencido por un justiciero, Fereydun. En esos héroes que personifican el conflicto entre las fuerzas de las tinieblas y las de la luz se encuentra una temática religiosa específicamente iraní.

La segunda parte, centro del poema, la más extensa y más propiamente épica, evoca el reinado de los Keyánidas. La luz ha triunfado. De todos

los héroes que viven en la corte, Rostam es el campeón: de fuerza prodigiosa, leal a su rey y fiel a su país, constituye el terror del enemigo. Este periodo está marcado por interminables guerras contra el Turán, país de Asia central cuyo soberano, Afrasiab, es enemigo jurado de Irán.

En la tercera parte, el poeta presenta a ciertos personajes históricos, pero con un enfoque más o menos fantástico. Cuenta en particular las conquistas de Alejandro, el gran Iskandar, según la leyenda oriental del héroe. Al final de la última parte, más ajustada a la historia, glosa las hazañas de los soberanos sasánidas hasta el final de la dinastía.

Zahhak y Fereydun: el tirano y el justo

La historia del tirano Zahhak, relatada en la primera parte, la más brillante, exalta el sufrimiento de un pueblo mártir.

Iblis, el demonio, logra apartar del buen camino al valeroso pero despreocupado Zahhak, hijo del rey Mardas. Un pacto entre ambos permite a Zahhak apoderarse del trono. Desde entonces, acercándose al rey bajo diversas apariencias, Iblis extenderá progresivamente su poder. Un día se presenta como cocinero. "Las viandas no son variadas, le dice; aquí no se come carne." Y quiere que Zahhak coma toda clase de carnes, tanto de pájaro como de cuadrúpedo. Cuando el demonio, que se ha granjeado la confianza de Zahhak, le abraza, una serpiente negra

surge de cada hombro del tirano: por más que se corta a los reptiles, vuelven a crecer como ramas de un árbol. Disfrazado de médico, Iblis vuelve una vez más y propone al rey como remedio que todos los días coma dos cerebros humanos.

Durante un milenio, los demonios hacen reinar el mal y sólo a escondidas puede hablarse del bien. Pero una noche, Zahhak se ve en sueños derribado por un joven príncipe que le golpea con una maza terminada en una cabeza de buey y le arrastra encadenado hacia el monte Damavand. Sumido en la oscuridad, el mundo era negro como un ala de cuervo. Los mubadas, los sacerdotes mazdeos, a quienes se consulta leen en los astros y revelan al tirano que su vencedor, aun por nacer, se llamará Fereydun: "Te odiará, porque darás muerte a su padre y también matarás a la vaca que le servirá de nodriza. Es para vengar a ésta que te golpeará con una maza con cabeza de buey."

El rey, loco de inquietud, envía emisarios por todo el mundo para que encuentren el rastro de Fereydun. Este nace y, al mismo tiempo, aparece en la tierra la vaca maravillosa. El niño, confiado por su madre al guardián del parque donde pascaba la vaca nodriza, se alimenta con la leche de ésta. En cuanto Zahhak se entera de la existencia de ese parque y de esa vaca los hace buscar, mata al animal fabuloso y se precipita a la mansión de Fereydun. Pero no encuentra a nadie porque la madre, atemorizada, ha huido con el niño hacia la cumbre del monte Elburz.

La madre revela su historia y su origen a Fereydun cuando éste cumple dieciséis años y en ese momento el héroe decide combatir al tirano. Zahhak, en el colmo de la angustia, reúne a los poderosos de su reino para pedirles apoyo: "Ahora os pido una declaración que afirme que, en tanto que vuestro rey, sólo sembré la semilla del bien y nunca quise infringir la justicia", les dice. Todos consienten en firmar, salvo uno que se levanta para protestar: "Soy Kavé y pido justicia; te acuso con amargura en el alma: ¿por qué has matado a mis hijos? . . . Tenía dieciocho y sólo me has dejado uno." Zahhak perdona la vida al hijo que resta a Kavé y pide a éste que a cambio firme su declaración. Kavé lee el documento, lo rompe en pedazos y lo tira a los pies del rey.

Cuando Kavé sale del palacio, la muchedumbre se congrega en torno a él. Enarbolando a guisa de pendón un mandil de herrero en la punta de una lanza, invita al pueblo a rebelarse contra el tirano. Gran número de valientes lo sigue y juntos van a buscar a Fereydun, quien se pone a la cabeza del levantamiento popular. Cuando el pueblo y el ejército se presentan a las puertas del palacio, la guardia no se atreve a resistir. Fereydun entra a caballo y se apodera sin lucha de la corona real. Atacado por Zahhak, el joven príncipe le rompe el casco de un mazazo. El ángel Soroush aparece e impide que lo mate: "No lo mates, pues no ha llegado aun su hora. Encadénalo a la roca." Fereydun conduce entonces el tirano a la montaña para cortarle la

Iskandar, nombre que dieron los persas a Alejandro Magno, visita al emperador de China. Miniatura del siglo XV que ilustra la tercera parte del Sha-nama.



NAHAL TADJADOD, sinóloga iraní, es autora de una tesis de doctorado sobre la influencia del budismo en el maniqueísmo chino. La obra, titulada *Mani le Bouddha de lumières* (Mani el Buda de luces), será publicada en 1989. Miembro de la Sociedad Asiática, colabora con el Instituto Iraní de Estudios e Investigaciones Culturales y participa en el proyecto de la Unesco sobre las Rutas de la Seda.



cabeza. Pero el ángel Soroush reaparece y le pide que encadene a su cautivo en la cima del monte Davamand para que así sufra una agonía eterna.

El poeta de la grandeza humana

Al largo periodo de oscuridad y de tiranía sucede, con Fereydun, una era de ilustración y de justicia. Firdusi restablece las tradiciones preislámicas al adoptar la idea de un eterno combate entre el bien y el mal de la escatología mazdea. Las guerras interminables entre Irán y Turán son la alegoría de esa lucha. Pero Firdusi no cae en un dualismo ingenuo. Demuestra que esos dos principios coexisten en cada cual: el hombre puede hacer el bien del mismo modo que puede sembrar el mal.

Así, después de mil años de tiranía, el bien y la luz parecen triunfadores: el nuevo rey, enviado por el cielo, sirve a su pueblo con amor. Pero el mal persiste, nunca ha dejado de existir. Eso es lo que quiere significar el ángel cuando impide en dos oportunidades la muerte del tirano. Zahhak, encadenado finalmente en la cumbre del monte Elburz, atestigua con su existencia que la victoria final del bien sobre el mal aun no se ha consolidado.

Firdusi centra su poema en la fuerza implacable del destino. Ese tema épico por excelencia incorpora el sentido de la fatalidad tan profundamente arraigado en el alma iraní. Sin embargo,

sus personajes siguen siendo hombres y como tales desgarrados, torturados por la duda y sensibles a las desdichas de su tiempo. Como los personajes de Homero o de Virgilio, sean cuales fueren su inteligencia y su ciencia, siguen siendo siempre juguetes del destino. Son más dignos de conmiseración que de condena. Zahhak, el tirano sanguinario símbolo de la crueldad, no tiene libre albedrío —¿no ha vendido su alma al diablo?—. No es más que un instrumento. Con un gran sentido trágico, Firdusi crea así situaciones terribles, en las que un hombre se ve obligado a matar a su hermano, un padre a su hijo. Lazos de parentesco que confieren aun mayor grandeza y resonancia al combate del individuo con las fuerzas superiores.

Precisamente porque conmueve profundamente el alma de su pueblo, el *Libro de los Reyes* sigue tan vivo en Irán. Aunque no sepa leer, el campesino iraní vibra con el valor de Rostam, el héroe por excelencia, y se compadece de su sufrimiento cuando aquél debe matar a su hijo para defender la patria . . .

“Ni el bueno ni el malo vivirán eternamente; lo mejor es dejar buenas acciones como recuerdo.”

Todavía hay mucho que aprender de la obra de Firdusi. ■

Rostam, el más popular de los héroes, mata al dragón con la ayuda de Rakhsh, su valiente corcel. Episodio de la segunda parte de la epopeya iraní, miniatura del siglo XV.



Ilia el invencible

POR HÉLÈNE YVERT-JALU

HELOS aquí, los tres con armadura, casco y armas, jinetes en vigorosos caballos de batalla, los tres montando guardia en las fronteras de la tierra rusa para protegerla de sus enemigos. ¿Cómo se llaman esos paladines? Ilia de Murom, Dobrinia Nikitch y Aliosha Popovich, héroes famosos de las bylinas o epopeyas rusas, tal como los ha representado en un lienzo célebre el pintor Victor Vasnetsov.

La tradición de las bylinas parece remontarse a finales del siglo X. En la gran sala luminosa del palacio de Vladimir, en Kiev, los trovadores relataban a los acordes del *gusli*, instrumento musical parecido a una cítara, las proezas fabulosas de los “bogatires”, caballeros sin miedo y sin tacha, en tanto que los coperos escanciaban “el vino de hierbas mezclado con miel inalterable” a los boyardos y otros señores.

Héroes que nunca mueren

Desde entonces, las bylinas se han transmitido oralmente de generación en generación, caudal ininterrumpido de poesía que enriquecen múltiples corrientes, históricas, sociales o geográficas.

A comienzos del siglo XX había aun en el norte de Rusia, en la región de Arkángelsk y del lago Onega aedos rústicos que referían esas hazañas. Hombres en plena madurez casi siempre, esos *skaziteli*, tenían una manera especial de contar, respetando un ritmo lento de tres o cuatro tiempos, que daba a las antiguas cantilenas una majestuosa grandeza. Leñadores, pescadores y cazadores formaban en torno a ellos un atento auditorio.

Los enamorados de las tradiciones populares han recogido parte de ese tesoro nacional ruso. El primero en transcribir cantos históricos de la antigua Rusia es el inglés Richard James en el siglo XVIII. Volúmenes más completos aparecerán en el siglo siguiente, obteniendo un inmenso éxito. Su influencia se hará tangible en la literatura (Pushkin, Lermontov, Gogol), en la música (Mussorgski, Rimsky-Korsakoff, Borodin), en la pintura (Vasnetsov, Repin, Vrubel) e incluso en el cine —por ejemplo, en *Alexandre Nevski*, el filme de Eisenstein. En el lenguaje corriente son muchas las reminiscencias de la popularidad de esos valientes guerreros: así, la palabra “bogatir”



Ilia de Murom y Slovei el bandido. Escena de la imaginaria popular (en ruso “Iubok”) del siglo XIX.

sirve hoy para designar a un hombre de gran estatura o dotado de un vigor poco común.

Figuras míticas de la conciencia nacional, esos héroes épicos no han cambiado a través del tiempo. Conservan, en particular, esa fuerza prodigiosa que les permite “tumbar de un solo golpe a diez adversarios”. Sigamos en sus proezas al personaje sin duda más popular del ciclo de bylinas de Kiev, Ilia de Murom . . .

Hijo de campesinos, Ilia es parálítico hasta los treinta años (treinta y tres en ciertas versiones). Hasta el día en que recibe la visita de tres peregrinos

Caballero valiente por excelencia, Ilia de Murom es el servidor invencible de la antigua Rusia. Ningún monstruo se le resiste. Pese al tiempo transcurrido, se mantiene presente en la imaginación popular.



nos. Dos veces le ordenan que se levante para darles de comer y de beber. Dos veces responde el baldado que no puede mover brazos ni piernas. A la tercera conminación, Ilia comienza milagrosamente a caminar. Ofrece una copa de vino a sus huéspedes, quienes le piden que beba a su vez. Apenas el líquido se ha deslizado por su garganta, siente en sí una fuerza milagrosa. Los tres desconocidos le profetizan que será un gran guerrero y que no morirá en el combate y luego desaparecen. Ilia, el lisiado, se ha transformado en titán invencible.

Como todos los campesinos rusos de la Edad Media, empieza por servirse de su fuerza para talar el bosque. En un instante desarraiga todos los robles y los arroja al Dniéper, en tan gran número que detienen el curso del poderoso río. Luego, Ilia parte hacia Kiev para defender la santa Rusia, constantemente amenazada.

Cada vez que quiere procurarse una montura, sigue las instrucciones que le habían dado los misteriosos peregrinos: cuando se cruza con un mujik que lleva por las riendas un pequeño semental peludo se lo compra; luego lo pasea tres veces



Los tres héroes o "bogatires" más populares de la epopeya rusa: Ilia de Murom (en el centro), Dobrinia Nikitich (a la izquierda) y Aliosha Popovich (a la derecha). Cuadro de Viktor Vasnetsov (1848-1926).



Dos imágenes de Ilia de Murom y el zar Kalin, dibujo animado de imágenes fijas. Arriba, el terrible zar Kalin; abajo, la hija de Vladimir, princesa caritativa.



hollando el rocío matinal y el animal se transforma en un corcel mágico que a cada tranco franquea una vérsta (algo más de un kilómetro), saltando de colina en colina, por sobre los ríos, los lagos y los bosques. Más aun, habla para advertir a su amo de los peligros que le amenazan.

Antes de llegar a Kiev, Ilia libra varios combates y se enfrenta con el bandido Solovei. Ese "ruiseñor" (significado de la palabra *solovei* en ruso) es un extraño pájaro terrorífico que ha instalado su nido entre siete robles situados en un cruce del bosque: su silbido doblega los árboles más fuertes hasta el suelo y fulmina a los hombres. Sin que el terrible sonido le impresione, Ilia tiende su arco y clava una flecha en el ojo derecho del bandido, que cae de las ramas. Luego lo encadena a su estribo. Las tres hijas del monstruo, encaramadas en el nido paterno, envían a sus esposos a atacar a Ilia. Pero Solovei les pide que negocien su rescate. En vano, puesto que Ilia, desinteresado, rechaza los valiosos presentes que se le ofrecen.

En compañía de su prisionero, el héroe llega a Kiev al palacio del príncipe, que le pregunta quién es. El bogatir anuncia su nombre y muestra su captura. Vladimir dice a Solvei el tunante que silbe, pero el monstruo no quiere obedecer a nadie más que a Ilia. Este reitera la orden, advirtiéndole que sólo silbe a medias para no causar daño al príncipe y a su gente. Solovei, por maldad, silba a pleno pulmón sembrando la destrucción y la muerte. Vladimir sólo se salva gracias a la pella de marta con que se ha tapado la cabeza. Para castigarlo por su desobediencia, Ilia corta entonces la cabeza al malvado; así Solovei "no volverá a hacer llorar a padres y madres, no dejará viudas a las mujeres jóvenes ni huérfanos a los niños".

Convertido en "atamán" o jefe de los bogatires del príncipe de Kiev, Ilia guarda ahora la entrada en la capital. Un día, una giganta armada con una maza colosal lo desafía. Se trata de una *polenitsa*, un ser salvaje errante por la estepa. Del terrible combate entre ambos, Ilia sale vencedor y, al descubrir que la retardadora es su propia hija, le perdona la vida. Mas, para vengar a su madre del abandono de Ilia, la giganta entra en la tienda del héroe durante el sueño de éste y con todas sus fuerzas le golpea el pecho con un venablo. Aquí hubieran terminado las andanzas de Ilia si el venablo no hubiera sido detenido por la cruz de un "pud" y medio (un pud pesa más de dieciséis kilos) que el héroe lleva siempre colgada al cuello. Al ruido del choque con la cruz, Ilia abre los ojos y despedaza a la traidora.

Antes la patria que el príncipe

Los adversarios, todos confundidos bajo el nombre de tártaros, aparecen siempre descritos de manera caricaturesca e hiperbólica. El pagano Idoliche tiene "dos 'sagenas' de alto y una de ancho" (la sagena equivale a 2,13 metros). "Su cabeza es una cuba, sus ojos dos tazas de cerveza y por encima del hocico su nariz mide un codo."

Frente al número de soldados de los ejércitos



A la izquierda, *Un caballero*, cuadro del pintor ruso Mijail Vrubel (1856-1910).

enemigos —“todo está tan negro como negras cornejas”—, los caballeros del príncipe son frecuentemente presa del pánico. Sólo Ilia se revela ardiente y fiel defensor de la patria. A pesar de las atractivas ofertas del enemigo, se niega indignado a abandonar el servicio del príncipe. Y, sin embargo, tendría razones para hacerlo; Vladimir, que se parece muy poco al personaje histórico del mismo nombre, paga muchas veces con ingratitud los leales servicios de sus bogatires.

Un día, después de querellarse con Ilia, Vladimir encolerizado ordena que se lo arroje en prisión, dejándole morir de hambre en un sótano profundo. Furiosos ante tanta injusticia, los otros bogatires abandonan la corte del príncipe. Transcurren tres años. El zar Kalin aprovecha para asediar Kiev con un ejército formidable. Aterrorizado, Vladimir no sabe qué hacer y su hija le aconseja que libere a Ilia. El príncipe descubre con sorpresa que su cautivo está aun vivo. La joven princesa había excavado una galería hasta el calabozo y, cada día, llevaba al prisionero “manjares azucarados”. Vladimir se arroja a los pies del héroe y le implora que salve Kiev. Ilia acepta combatir “no por el príncipe, sino por las iglesias de la Virgen, por la Santa Rusia y por las viudas y los huérfanos”.

Ese es precisamente uno de los rasgos característicos de Ilia: servidor de la tierra rusa, no lo es en absoluto de un soberano a veces despótico. Campesino valeroso, pero sin soberbia ni egoísmo, no vacila en hablar sin ambages al príncipe si le ve abusar de su autoridad. Y, sobre todo, fuera de sus combates y de sus cóleras homéricas, es un hombre sencillo y bondadoso a quien le gusta bromear. Héroe de leyenda, el preclaro Ilia se ha convertido en cierto modo en un héroe nacional. ■



El valiente caballero Aliosha Popovich, hermano de armas de Ilia de Murom, reputado por su astucia. Grabado del siglo XVIII coloreado a mano.

HÉLÈNE YVERT-JALU, francesa, es profesora de la Universidad de París I y autora de numerosos estudios sobre la familia, la condición femenina y los problemas de población en la Unión Soviética.

Fuente única de información acerca de la época de Gengis Khan y del imperio por él fundado, la epopeya nacional de Mongolia combina la tradición y la leyenda en una viva descripción de la sociedad de la estepa en los siglos XII y XIII.



La Historia Secreta de los Mongoles

POR SHAGDARYN BIRA



Alan-qua, la madre legendaria de la dinastía de Gengis Khan.

Página de la derecha, Gengis Khan recibiendo a un grupo de dignatarios, imagen del Jami at-tawarikh. Esta importante fuente de la historia mongola fue ilustrada a menudo por los miniaturistas persas.

LA *Historia Secreta de los Mongoles* (*Mongyol-un 'uca Tobca'an*) es la obra literaria clásica más antigua de las que ha conservado el pueblo mongol. Su autor es desconocido y se cree en general que fue escrita en 1240, pero tanto su título original como la fecha exacta de su redacción son aun materia de controversia.

Sin embargo, no cabe duda de que *La Historia Secreta de los Mongoles* es un documento histórico y literario de la mayor importancia. No sólo relata la genealogía de los primeros khanes mongoles y la vida y época de Gengis Khan, el fundador del estado mongol unificado, sino que además presenta un panorama vivo y fidedigno del estilo de vida nómada de los mongoles y constituye una rica fuente de información acerca de la sociedad mongola de los siglos XII y XIII.

Boris Vladimirtsov, miembro de la Academia de la Unión Soviética, ha dicho que *La Historia Secreta de los Mongoles* es una "crónica histórica" redactada en estilo épico e "impregnada del aroma de la estepa". El investigador británico David Morgan ha señalado que, cualesquiera sean las reservas de los historiadores respecto de la exactitud de los sucesos que la obra expone, constituye indudablemente una reseña excepcional y autorizada del modo de vida, las pautas de pensamiento y las creencias de los mongoles del siglo XIII.

Gengis Khan, el guerrero que unificó las tribus mongolas

La Historia Secreta puede dividirse en tres partes: una genealogía de los antepasados de Gengis Khan, un conjunto de relatos acerca de su vida y una breve sección sobre su hijo y sucesor Ogodei.

La primera parte contiene la historia legendaria de Mongolia, reconstituida merced a anti-quísimas tradiciones orales, consistentes en mitos y leyendas, narraciones y relatos de acontecimientos históricos. Comienza con la leyenda según la cual el pueblo mongol desciende de "un lobo azulado que había nacido con su destino trazado por el Cielo", y cuya "esposa era una corza". La imagen del lobo aparece en la mitología de numerosos pueblos eurasiáticos, vinculada estrechamente a los cultos ancestrales del jefe de la tribu o del fundador de un clan.

Viene a continuación una documentada genealogía de los khanes mongoles en la que se exalta la gloria de la "Horda dorada" y que constituye la base genealógica de los estudios de las etapas iniciales de la historia del pueblo mongol.

El tema principal se aborda en la segunda parte de la epopeya, donde el mito y la leyenda dan paso a datos históricos más fidedignos. Aunque la narración continúa en estilo épico, empieza en esta parte a adquirir las características de una crónica. Para fechar los acontecimientos de la historia de las numerosas tribus mongolas y su unificación en un solo Estado por obra de Gengis Khan, la figura central del relato, se utiliza un an-





tiguo sistema cronológico oriental basado en ciclos de doce años.

Gengis Khan no aparece solamente como un héroe y guerrero legendario, encarnación de la “aristocracia esteparia”, sino también como una gran figura política y un estadista cuya “voluntad de hierro” decidió poner término a las discordias entre las tribus mongolas sumidas en la anarquía:

Giraban el cielo y las estrellas.

*Los pueblos se afrontaban sin tregua
destruyéndose entre sí.*

*Agitábase la tierra,
avanzaba y retrocedía,
se luchaba en toda la nación.*

Aunque el héroe principal del relato es Gengis Khan, uno de los conquistadores más importantes de la historia mundial, el autor no parece dar mayor importancia a sus campañas militares contra otros países, como si ignorara deliberadamente este aspecto de su trayectoria. Por otra

*Gengis Khan, pintura
sobre seda de la época
Yuan (siglos XIII-XIV).*

parte, recuerda constantemente a los lectores y auditores los beneficios y privilegios de que se disfruta en un estado mongol centralizado.

En la tercera parte de *La Historia Secreta*, mucho más breve, se resume el reinado de Ogodei (1228-1241), el segundo gran khan de Mongolia. Se cree que esta parte se añadió ulteriormente al texto original.

El culto de la Luz

La Historia Secreta, que se distingue por su gran valor literario, es un fenómeno único en la historia de los pueblos nómadas. A menudo ha sido comparada con las grandes obras de la literatura mundial tales como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, la *Chanson de Roland* de los franceses, y el *Cantar de la hueste de Igor*, poema épico ruso.

El pueblo mongol vivía en una encrucijada de rutas mundiales y sería un error suponer que



Genghis Khan y Ogedei, su hijo y sucesor.

la epopeya se podría haber escrito al margen de la influencia de otras civilizaciones. El sistema de escritura de la versión original de *La Historia Secreta* tiene orígenes fenicios, arameos y sogdianos. Un análisis detallado del texto revela huellas de conceptos religiosos y mitológicos de los antiguos pueblos orientales, en particular referencias al culto de la luz zoroástrico-maniqueo. Este culto aparece en la leyenda mongola sobre la immaculada concepción de Alan-qua, la primera antepasada del clan de Genghis Khan, por obra del Padre de la Luz. Así la relata Alan-qua en la epopeya:

“Cada noche, un brillante hombre amarillo entraba por la luz de la abertura superior o por la de la puerta de la tienda y frotaba mi vientre. Su luz solía entrar en mi vientre. Cuando se iba, como un perro amarillo, trepaba por los rayos del sol o de la luna.”

El cuento de las cinco flechas

Los estudiosos han demostrado que algunos de los relatos de *La Historia Secreta* tienen un origen muy antiguo y guardan estrecha relación con leyendas de Europa oriental y del Asia central. Por ejemplo, el cuento de las cinco flechas atadas en haz recuerda un relato conocido entre los antiguos persas, especialmente los escitas:

“Un día de primavera, mientras hervía la carne seca de un cordero, llamó la madre a sus cinco hijos y les hizo sentarse en fila. Dio una flecha a cada uno, diciéndoles: ‘Quiébreñla’. Cada uno quebró su flecha y la arrojó al suelo. Después ató otras cinco flechas en un solo haz y les dijo nuevamente: ‘Quiébreñlo’. Sucesivamente, tódos intentaron quebrar el haz de flechas, pero ninguno lo logró . . .”

“Ustedes, mis cinco hijos”, dijo, “nacieron todos del mismo vientre. Si están separados, como las primeras cinco flechas, cualquiera podrá destruirlos. Pero si están unidos con el mismo fin, como las cinco flechas atadas en un haz, ¿quién podrá derrotarlos?”

Plutarco cuenta cómo el rey escita Skilur (siglo II-I a.C.) convocó a sus hijos antes de su

muerte y pidió a cada uno que quebrara un haz de dardos. Ellos se negaron. Entonces, el rey quebró los dardos uno a uno, advirtiéndoles que unidos serían invencibles.

Una fuente para los historiadores de Oriente

Desde que fuera escrita, *La Historia Secreta* fue conocida en todo el Oriente y durante los últimos 750 años ha constituido una de las principales fuentes de la historia de Mongolia y de otros países de Asia central. Ha sido utilizada como fuente de algunas de las obras históricas fundamentales del Oriente, tales como *Jami at-tawarikh*, la historia universal compilada por el autor persa Rashid-al-Din (1247-1318) y *Yuan shi* (Historia de la dinastía Yuan), la célebre crónica sobre el imperio mongol en China (siglos XIII a XIV).

Gracias al trabajo de Rashid-al-Din, gran parte de la información de la época registrada en *La Historia Secreta* ha sido recogida y reinterpretada en muchos importantes textos históricos de los países de Asia central, entre ellos los relativos al imperio moghul en la India.

En su célebre crónica *Akbar-nama*, el gran historiador moghul Abu-l-Fazl (1551-1602) describe en detalle la leyenda de Alan-qua, a quien compara con la Virgen María, elevándola al rango de Madre de Dios. Y afirma: “Si prestáis oídos a la historia de María, creed también la de Alan-qua (Alan-qua).” Se esforzó asimismo por probar que Akbar descendía de la leyendaria antepasada de los mongoles.

También en China se considera que *La Historia Secreta* es una valiosa fuente de la historia del pueblo mongol; los bibliófilos chinos del siglo XIV ayudaron a preservar la epopeya para la posteridad transcribiendo en caracteres chinos el texto original mongol, que se perdió posteriormente, y mediante traducciones literales y abreviadas. En 1866 apareció la primera traducción al ruso de la versión china abreviada de *La Historia Secreta*, lo que dio a conocer esta obra maestra a la comunidad académica internacional. ■

SHAGDARYN BIRA, mongol, es doctor en ciencias y miembro de la Academia de Ciencias de Mongolia. Ha escrito numerosas obras sobre la historia medieval y la cultura de su país. Su libro acerca de la historiografía de Mongolia entre los siglos XIII y XVII fue publicado en ruso y en chino.



*El Mahavamsa o la epopeya
ininterrumpida . . . Desde el siglo VI hasta
nuestros días, se sigue contando la historia
de Sri Lanka en una crónica en verso.
Relato épico grandioso que constituye una
extraordinaria fuente de información. . .*

Una epopeya ininterrumpida

POR ANANDA W. P. GURUGÉ



DURANTE los últimos doce años, un grupo de historiadores y lingüistas ha venido reuniéndose regularmente en Colombo para escribir la historia de su nación. La particularidad del proyecto en el que están empeñados es que se trata de redactar la historia en verso, en una lengua clásica india, el pali, que casi ha caído en desuso en la actualidad, pues sólo la emplean los monjes budistas y un círculo reducido de destacados académicos internacionales.

La labor de los historiadores consiste pues en actualizar el poema épico nacional de Sri Lanka, el *Mahavamsa* o "Gran Crónica", cuyos primeros 37 capítulos, que constan de unos tres mil versos en pali, fueron compuestos en el siglo VI por un monje erudito llamado Mahanama. La publicación de esta crónica actualizada ha suscitado un extraordinario interés en todo el país.

Los orígenes del *Mahavamsa* se remontan por lo menos hasta el siglo IV a.C. Ahora bien, las poblaciones arias que habían emigrado a Sri Lanka desde las cuencas del Indo y del Ganges, en el subcontinente indio, poseían un marcado sentido histórico. Las reseñas de sus actividades y experiencias no eran simplemente sagas y baladas de interés literario o tradicional, sino informes sistemáticos de carácter histórico en los que procuraban afirmar su identidad cultural como una joven nación establecida en un nuevo territorio.

Los monjes relatan las hazañas de los héroes

De esta manera, la historia dinástica de por lo menos dos siglos ya estaba consignada antes de la aparición del budismo en la isla, en el siglo III a.C. La llegada de los monjes budistas aseguró a Sri Lanka los servicios permanentes de historiadores que se convirtieron en custodios de su tradición histórica.



A la izquierda, un monje y su discípulo en Anuradhapura, en Sri Lanka. Abajo, friso del stupa de Sanchi, en la India, que representa la adoración del árbol de la bodhi, árbol de la Iluminación del budismo.



El budismo inauguró un periodo de varios siglos de intensa actividad literaria. En tanto que el *Tripitaka*, el canon budista, fue conservado en pali (una forma literaria de la lengua vernácula que Buda utilizaba en sus discursos), los comentarios aclaratorios fueron redactados en cingalés. Las secciones históricas, conocidas con el nombre de *Sihala-Atthakatha-Mahavamsa* ("La gran crónica del comentario cingalés") se actualizaban periódicamente y comprendían información procedente de diversas fuentes: antiguos relatos, con alusiones míticas, de las sucesivas migraciones arias; una tradición monástica detallada relativa a los acontecimientos cruciales de la historia del budismo; los archivos reales de las acciones de laicos y religiosos, consistentes en reseñas de proezas cumplidas en beneficio de la fe budista, por una parte, y en favor de la población en general, por otra; panegíricos y baladas heroicas compuestas por poetas de la corte y juglares errantes para distraer a los nobles e instruir a la población.

Siguiendo la antigua tradición de la India, Sri Lanka reconocía tres categorías de héroes: los *Dharmavira* (héroes de rectitud), los *Danavira* (héroes de liberalidad) y los *Yuddhavira* (héroes militares). En la historia de la isla se distinguieron muchos héroes de las tres categorías, y las narraciones acerca de ellos han pasado a formar parte del legado literario de Sri Lanka.

En el siglo IV d.C., un autor anónimo intentó, aunque de manera imperfecta, presentar estos textos, íntegramente en versos pali, en un poema épico conocido como el *Dipavamsa* ("Crónica de la isla"). La falta de elegancia gramatical, estilística y lingüística del *Dipavamsa* deriva de que el pali no era todavía una lengua literaria, así como de los problemas técnicos que planteaba la ordenación de materiales de diversas fuentes. Dos siglos más tarde, Mahanama subsanó esas limitaciones y su *Mahavamsa* se convirtió en el poema épico por excelencia de Sri Lanka.

El principal valor literario del *Mahavamsa* reside en el uso de los versos pali para narrar la historia de la nación en un estilo directo, con la expresa intención de "generar la alegría serena y la emoción de los piadosos".

Con exclusión de los capítulos introductorios referentes a la historia y la tradición budistas, el *Mahavamsa* está presentado como tres epopeyas en una:

- capítulos VI a X: la epopeya *Vijaya-Pandukabhaya*, sobre la fundación y la consolidación del reino cingalés en Sri Lanka;

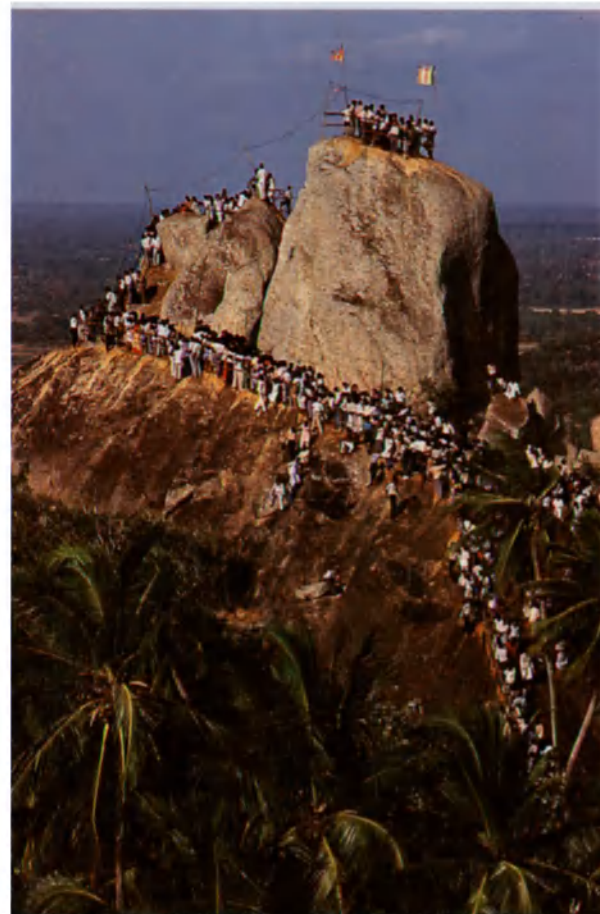
- capítulos XI a XX: la epopeya *Devanampiyatissa-Mahinda*, que relata la introducción del budismo en Sri Lanka y su afirmación como religión oficial;

- capítulos XXI a XXXII: la epopeya *Dutthagamani-Abhaya*, acerca del héroe nacional del siglo II a.C. que reunificó el reino liberando las regiones que se hallaban bajo dominación extranjera y dejó un patrimonio de magníficos monumentos levantados a la gloria del budismo.

En lugar de separar estos tres temas y abor-



Templo de Anuradhapura, antigua capital del reino del mismo nombre en Sri Lanka.



Peregrinación sobre el monte Mihintale: según la leyenda, Mahinda, hijo del emperador indio Asoka, habría llegado al lugar por los aires hacia 250 a.C. para predicar el budismo en Sri Lanka.



darlos aisladamente, Mahanama prefirió, como historiador, una narración cronológica, lo que confirió al *Mahavamsa* su carácter de crónica. El formato y el estilo de los capítulos conexos (a saber, XXI y XXXIII-XXXVI) y en particular los cinco últimos capítulos constituyen un prototipo para todas las ampliaciones posteriores del *Mahavamsa*.

Veinticinco siglos de historia escrita

Teniendo en cuenta el proyecto antes aludido, son siete los intentos que se han realizado desde el siglo XIII para actualizar la crónica. Merced a este procedimiento, Sri Lanka es quizá la única nación moderna que goza del privilegio de tener una historia escrita durante veinticinco siglos sin interrupción. Lo excepcional del caso reside en que su autenticidad ha quedado establecida fundamentalmente gracias a pruebas arqueológicas, epigráficas y numismáticas y a fuentes literarias externas.

Aunque el *Mahavamsa* sobresaile por su mérito literario y su autenticidad histórica, tiene un carácter esencialmente religioso. La narración de las buenas y malas acciones de los reyes y otras figuras históricas parece destinada exclusivamente a impartir una enseñanza moral. La mayor parte de los capítulos terminan con una admonición o una recapitulación de la doctrina fundamental del budismo. Las enseñanzas ponen de relieve la transitoriedad, la prudencia y la imprudencia de las acciones, el desinterés y el uso apropiado de la riqueza y del poder. Fiel a su papel didáctico, Mahanama hace una evaluación objetiva de la trayectoria y la contribución de los diversos gobernantes, aun cuando se trate de usurpadores o de invasores.

Abundan también en el *Mahavamsa* los episodios de "interés humano" relativos a diversos personajes. Se retratan allí las actitudes nobles y viles, sabias e insensatas, sublimes y ridículas, que caracterizan el comportamiento humano en todos los tiempos y en todas las sociedades. El hecho de que la epopeya se refiera a personas reales y no a seres ficticios y desprovistos de personalidad se suma a su observación penetrante de los méritos y las flaquezas de la humanidad.

Reconstituyendo el pasado de la India

El *Mahavamsa* atrajo la atención de la comunidad académica internacional en 1826, cuando Eugene Burnouf, especialista en pali y budismo, lo tradujo al francés. Por su parte, George Turnour, un funcionario británico que residía en Sri Lanka, publicó en esa misma época el texto original pali y su traducción inglesa. El *Mahavamsa* iba a ser sumamente útil para reconstituir la historia antigua de la India.

En los años 1830, el indólogo inglés James Prinsep, el Champollion de la epigrafía india, des-

cifró el antiguo manuscrito en brahmi y comenzó a leer los edictos y las inscripciones grabadas en columnas que aludían a una importante figura histórica que llevaba el nombre de "Devanapiya Piyadasi". Ninguna reseña literaria o tradición histórica de la India mencionaba a un gobernante de ese nombre. Conocedor del acentuado sentido histórico de los cingaleses, Turnour pensó que las antiguas obras literarias de ese pueblo podían servir a los epigrafistas y los arqueólogos para aclarar el enigma. Como él suponía, en el *Mahavamsa* quedaba establecido sin lugar a dudas que Devanapiya Piyadasi era Asoka, tercer emperador de la dinastía Maurya, a quien la epopeya califica como el más importante defensor del budismo.

Los antecedentes que brindaba el *Mahavamsa* no sólo confirmaron la interpretación de las inscripciones realizada por Prinsep, sino que además resultaron extremadamente valiosos para los primeros descubrimientos e investigaciones de los arqueólogos en la India. Basándose únicamente en las pruebas que proporcionaba la epopeya de Sri Lanka, el arqueólogo británico Alexander Cunningham pudo identificar los nombres y determinar la importancia de numerosas personalidades religiosas cuyas reliquias habían sido sepultadas por el emperador Asoka en los stupas de Sanchi y Sonari, en la región central de la India. Tanto en el *Mahavamsa* como en su predecesor, el *Dipavamsa*, aparecía información detallada sobre los misioneros enviados a propagar la fe budista en Sri Lanka y en otros lugares bajo el patrocinio de Asoka. Para identificar los acontecimientos representados en los pórticos esculpidos de Sanchi, Albert Grünwedel, el historiador del arte de nacionalidad alemana, se refirió al relato del *Mahavamsa* sobre la manera en que Asoka envió a Sri Lanka un retoño del árbol de la bodhi a cuya sombra estaba sentado Buda cuando recibió la Iluminación.

Por último, el *Mahavamsa* ha sido indispensable para los historiadores y arqueólogos de Sri Lanka pues constituye el marco cronológico en el que se insertan sus hallazgos. Los datos que brinda la epopeya han permitido, por sí solos, identificar muchos monumentos y yacimientos; las confusiones creadas por las inexactitudes de las tradiciones populares se han aclarado con ayuda del *Mahavamsa* aun antes de que se encontraran pruebas epigráficas. Sin sus informaciones difícilmente se habrían podido fechar e interpretar las casi tres mil inscripciones que se han estudiado hasta el momento.

Los esfuerzos realizados por los círculos académicos internacionales para descifrar los misterios del *Mahavamsa* y el proyecto de actualización emprendido por Sri Lanka demuestran el perdurable efecto que la epopeya ha ejercido a lo largo de los siglos. Vale la pena preguntarse si los antiguos escribas que redactaron los textos de palacio y los monjes que los sintetizaron en una narración histórica imaginaron alguna vez la importancia que con el correr del tiempo iban a tener para su tierra natal. ■

ANANDA W. P. GURUGÉ es embajador y delegado permanente de Sri Lanka en la Unesco y también embajador de su país en Francia. Es miembro del Consejo Ejecutivo de la Unesco. Ha escrito numerosos libros, artículos y trabajos de investigación sobre las culturas asiáticas y budistas.

*De la historia a la epopeya . . .
Personaje histórico, Shaka se
ha convertido en una figura
legendaria. Su acción ha
inspirado e inspira todavía
a numerosos escritores
africanos.*

Shaka el Zulú, una leyenda viva

POR KALAME IYAMUSE BOSCO



*Este grabado de James
Saunders King es el único
retrato auténtico de Shaka,
el primer rey de los zulúes.*



SHAKA es la encarnación ejemplar de una figura histórica que se transformó en héroe épico. En la epopeya de la que es protagonista, su nacimiento, su ascensión y su desaparición están estrechamente ligados a los del imperio zulú. La historia nos dice que los zulúes eran un pequeño clan de los Ngunis, un pueblo bantú del norte de África que emigró al sur del continente hacia el año 1300 d.C. y se estableció en las regiones del Vaal, al este de los montes Drakensberg. La migración de los Ngunis fue dirigida por Malendela, quien tenía dos hijos, Quabe y Zulú. Poco se sabe de Zulú, salvo que fue el progenitor de la nación que lleva su nombre. Los cronistas resumen su legado en los siguientes términos: “Sólo dejó al mundo la carga de una tumba y la riqueza de una nación. Tales son su monumento y su celebridad. No quedan de él recuerdos de proezas ni de extravagancias, ni ninguna palabra de alabanza hacia su persona.”

Empero, una gran nación merece haber nacido en circunstancias más favorables, y ésta es la razón por la cual es tan importante la epopeya de Shaka. La grandeza de las hazañas que en ella se consignan le hacen acreedor al título de padre del pueblo zulú, del que priva con justa razón al hijo de Malendela.

El nacimiento de un héroe

Shaka fue concebido en una relación premarital, y su madre Nandi, que pertenecía a la familia real Lengani, llegaría a ser más tarde la tercera esposa de su padre Senzangakhona, rey de los zulúes. Los ancianos habían declarado que Nandi no estaba encinta sino que sólo albergaba un *ishaka*, un parásito intestinal. Este “parásito” se convertiría más tarde en emperador.

Así comienza la leyenda, que atribuye a la concepción de Shaka un carácter de transgresión moral que sería la raíz de sus problemas; esta circunstancia es importante para la estructura de la epopeya porque prepara la odisea de iniciación de Shaka. Sin embargo, Shaka no era realmente hijo ilegítimo; la concepción premarital, que se consideraba una falta en los estratos inferiores de la sociedad zulú, se toleraba en la aristocracia, y tanto Shaka como sus padres pertenecían a esta clase.

Su madre, cuyo nombre era Nandi, es decir, “la dulce”, no hacía honor a este apelativo. Muchos la menospreciaban, entre otros su marido, debido a su temperamento obstinado y autoritario y a su lengua viperina. Tanto su hermosura como su situación inferior en la casa real zulú despertaban sentimientos en los que se combinaban los celos, el odio y el desprecio. Su hijo Shaka recibía también un trato humillante. La hostilidad de que eran objeto madre e hijo contribuyó a acercarlos. Shaka adoraba a su madre y sus vínculos se fortalecieron cuando ambos tuvieron que marchar al exilio.

Desterrados por Senzangakhona, Shaka y su madre fueron mal recibidos por la familia de esta

última, cuya difícil situación se veía agravada por el hecho de que una esposa repudiada estaba al margen de la jerarquía social. Además, los hijos, y especialmente los varones, pertenecían en prioridad al clan paterno. Shaka tuvo que soportar todo el peso de la humillación de su madre; a menudo era regañado y golpeado sin motivo. Sin otra defensa que la de su madre, se convirtió en un muchacho resistente y autónomo; se decía que había matado a una hiena y salvado a una niña que ésta se llevaba, y que había demostrado su juvenil bravura con otras hazañas. Por la fuerza de las circunstancias se convirtió prematuramente en adulto. A partir de este punto, las diversas fuentes orales y escritas de la epopeya son divergentes.

Existen dos versiones escritas principales. Según una de ellas, escrita en 1908 por Thomas Mofolo, Shaka trabó relaciones con Issanoussi, un curandero todopoderoso que le ayudó a llevar a cabo su iniciación. La otra versión, del autor zulú Mazisi Kunene, es un relato poético que se aproxima más a los hechos históricos y a la tradición literaria zulú.* A diferencia de Mofolo, cuya versión de las proezas de Shaka pone de relieve la magia, la fantasía y el papel de las fuerzas sobrenaturales, Kunene acentúa sus virtudes políticas y militares y su carácter visionario, y pasa directamente de la infancia de Shaka a su formación militar dirigida por su protector y mentor Dingiswayo, el esclarecido rey de los Bathethwa, en cuyo ejército se había alistado.

La ascensión de Shaka

La inteligencia de Shaka atrajo pronto la atención de Dingiswayo. Se distinguía ante todo por sus cualidades de líder militar y sus ideas revolucionarias sobre el arte de la guerra. Aconsejaba el uso de la lanza corta, de hoja ancha y punzante, en lugar de la larga azagaya arrojada, sosteniendo que un soldado que tira su lanza no sólo queda desarmado sino que además entrega su arma al enemigo; por otra parte, la lanza larga era incómoda y poco eficaz en el combate cuerpo a cuerpo. Según Shaka, un soldado debía ser un profesional bien entrenado, endurecido y experimentado en las técnicas de combate. Dingiswayo escuchó sus propuestas y le puso al frente de un grupo de jóvenes voluntarios que en poco tiempo demostraron su extraordinaria superioridad sobre el resto de las tropas. Shaka proscribió también las sandalias de cuero que reducían la velocidad de sus soldados y tornaban sus pies bláncos y vulnerables; en cambio, hizo que se endurecieran bailando descalzos sobre terrenos duros cubiertos de espinas.

Shaka intentó después persuadir al bondadoso Dingiswayo de que había que combatir al

*La obra *Emperor Shaka the Great*, escrita por Mazisi Kunene en lengua zulú, fue publicada en inglés en 1979 por Heinemann Educational Books Ltd. para la Colección de Obras Representativas de la Unesco. Su publicación en su forma original aun no ha sido autorizada en Sudáfrica.

enemigo hasta destruirlo por completo o avasallarlo, y de que tal debía ser la meta del arte de la guerra. Con este fin propuso que en las batallas se adoptara la formación en "cuerno de vaca". En las batallas participarían tres divisiones; el grueso de las tropas debía lanzarse en un ataque frontal, en tanto que en la retaguardia se mantenían fuerzas de reserva. Las otras dos divisiones quedarían a la espera, situadas a ambos flancos del cuerpo principal. Una vez que se embestía al enemigo con el ataque frontal, intervendrían las dos divisiones restantes, para cercarlo y cortar la retirada. Shaka tuvo que ser paciente pues Dingiswayo vacilaba en poner en práctica estas ideas.

El retorno del héroe

La gloria de Shaka sólo podía culminar con su regreso a Zululandia como legítimo heredero del trono de su padre. Antes de morir, Sensangakhona había nombrado heredero a Sigujana, un dirigente pusilánime. Con la bendición de Dingiswayo, Shaka partió a Zululandia a reclamar el trono. Encabezando su invencible regimiento y flanqueado por sus fieles lugartenientes Mgbobhozi y Mgboboka, entró triunfalmente en el palacio real de su padre e inauguró una nueva era.

Ahora estaba en condiciones de aplicar sus revolucionarias ideas en el plano político y militar. Por respeto y lealtad hacia Dingiswayo, suspendió su política expansionista hasta la muerte de éste. Cuando Zwide, el temido rey de los Ndwandes, asesinó a Dingiswayo, Shaka le declaró la guerra.

Atrajo al ejército de Zwide a una emboscada merced a un repliegue táctico que le permitió ocupar un terreno más favorable para el combate y agotar a su enemigo por medio del hambre y la fatiga. Las tropas de Zwide dependían de las provisiones recolectadas o producto del pillaje de las zonas de guerra, en tanto que Shaka había constituido una brigada de jóvenes que se ocupaban de abastecer a sus fuerzas durante las operaciones bélicas. Como Shaka iba devastando a su paso las tierras a las que atraía al enemigo, éste sucumbió inevitablemente de inanición y fue aniquilado. Se dice que Zwide desapareció en el boquete de una montaña y que fue arrastrado por una corriente subterránea hasta la morada de los muertos condenados por su maldad.

Tras haber vencido a su adversario más po-



deroso, Shaka comenzó a fortalecer y extender su imperio. Para entonces ya había constituido regimientos en función de la edad: los guerreros ufasimba tenían entre 16 y 22 años; los isimfolo, de 20 a 30 años, formaban la brigada de los "solteros", y los amawombe eran los "combatientes", hombres casados de hasta 40 años.

En el imperio de Shaka, la jerarquía se basaba en el mérito; más que nunca en el pasado, el heroísmo se convirtió en un elemento fundamental del genio zulú; un héroe reconocido tenía más autoridad política que un príncipe. Con el tiempo, esta política dio lugar a conflictos entre Shaka y sus hermanos, pero era una garantía de igualdad de oportunidades para todos sus súbditos. Cualquiera que entrara a su servicio y defendiera los intereses de su nación se convertía en zulú, y frecuentemente se afirmaba que la mayor parte de sus generales y camaradas más íntimos tenían otros orígenes.

La muerte de Shaka fue el producto de una odiosa intriga, motivada por la envidia, de sus hermanos Dingane y Mhlangana y que contó con la complicidad de Mbofa, comandante de su ejército. Para muchos autores africanos, las circunstancias de su muerte fueron una traición abyecta y un asesinato de una figura como la de Cristo. Los hermanos, surgiendo de un escondite, se abalanzaron sobre él y lo acuchillaron por la espalda,

KALAME IYAMUSE BOSCO, ugandés, es doctor en letras de la Universidad de Aix Marsella y autor de una tesis titulada *Ordre et chaos dans le roman africain* (Orden y caos en la novela africana) que se publicará próximamente.



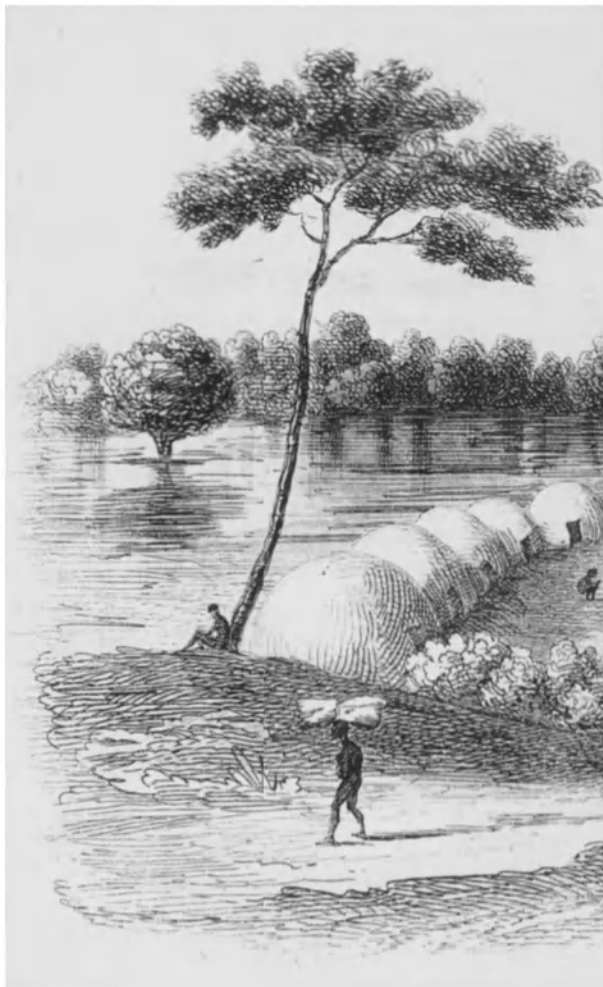
Cartel y escena de la obra El Zulú, del dramaturgo congoleño Tchicaya-U Tam'Si. Fue presentada en el XXX Festival de Avignon (Francia) en 1976 por la compañía del Teatro Negro, integrada por actores africanos y antillanos.



mientras Mbofa, ante el estupor de la víctima, lo atacaba de frente. Temiendo que pudiera levantarse, los tres agresores continuaron asestándole furiosas puñaladas hasta después de su muerte. Sus asesinos dejaron su cadáver bajo custodia para el caso de que resucitara.

Se dice que, antes de morir, Shaka dijo con perspicacia: “¿De modo que me matáis, hermanos? ¡Y tú, Mbofa, hijo de Sithayi! ¿Pensáis gobernar Zululandia después de mi muerte? No, nunca lo lograréis.”

La imagen de Shaka está estrechamente relacionada con la era precolonial, que los historiadores coloniales han intentado reducir a una época de luchas de escasa importancia entre aldeas enemigas. Esa imagen es un desmentido a estas ideas preconcebidas. Poetas africanos como el senegalés Léopold Sédar Senghor y dramaturgos como Twanyanga Mulikita, de Zambia, han escrito obras inspiradas en la epopeya de Shaka. En ellas se presenta al personaje como el héroe de una África que, en vísperas de la dominación colonial, procura superar sus divisiones tribales, y se sugiere a menudo que el héroe podría resurgir. ■



Un kraal (aldea) zulú, de la época de Shaka.



Los caballeros del Lejano Oeste

POR GARY N. GRANVILLE

Figura universal, el cow-boy es el héroe de una epopeya que se hizo y se deshizo ante nuestros ojos en las pantallas de cine. ¿Es posible que el justiciero de los tiempos modernos haya dejado de existir?



El jefe siux Sitting Bull y Buffalo Bill, cuyo verdadero nombre era William Frederick Cody (1846-1917), en un espectáculo en el que se reconstituían escenas vividas durante la conquista del Oeste.



No hay mito más extendido, más integrado en la fibra cultural contemporánea que el de las aventuras del Oeste. En los albores del siglo XXI resulta fascinante que un contexto histórico más que centenario siga teniendo tanta actualidad, tanto vigor. Los comportamientos e ideales, la moda vestimentaria e incluso el tipo de alimentación que difunde convierten a la película del Oeste en una referencia mundial, en la materia de un sueño omnipresente.

La prenda de vestir más popular del planeta es el pantalón vaquero, distintivo del *cow-boy*. ¿No es acaso la vestimenta el signo más evidente de la imagen que se desea proyectar? Con la difusión del pantalón vaquero, los émulos del héroe del Oeste se cuentan por millones. ¿Cómo explicar esta influencia universal? Dos factores, al parecer, entran esencialmente en juego: el poder arquetípico del mito y el contexto tecnocultural de nuestro siglo.

Del caballero al *cow-boy*

De hecho, el *cow-boy* es el heredero democrático de la figura mítica del caballero. Su imagen evoca las innúmeras leyendas que siempre y en todas partes acompañaron la domesticación del caballo, ahora adaptadas al gran público moderno.

Caballero es quien somete a la voluntad lo que de animal hay en su naturaleza y por ese acto se sitúa sobre el común de los mortales, goza de un prestigio, una movilidad y una libertad superiores. En él recae la alta responsabilidad de deshacer entuertos, de defender al débil y al oprimido. Pero es vulnerable, ya que un instante de vacilación puede causar su pérdida, y solitario puesto que no cualquiera llega a ser caballero. El mito caballeresco seduce porque en cada hombre duerme un doble deseo: conseguir el dominio de sí mismo y ser una prolongación de la justicia. Durante mucho tiempo, ese sueño fue inalcanzable para la mayoría de los hombres.

La revolución norteamericana y la francesa iban a imponer universalmente el gran principio de la igualdad de los hombres, transformando profundamente las mentalidades. El ideal novelesco de la aventura del Oeste ocuparía a tiempo el lugar de un mito demasiado selectivo. La dignidad y la libertad del caballero iban a estar en adelante al alcance de la imaginación de todos, sin distinción de casta o de clase social. Un personaje del



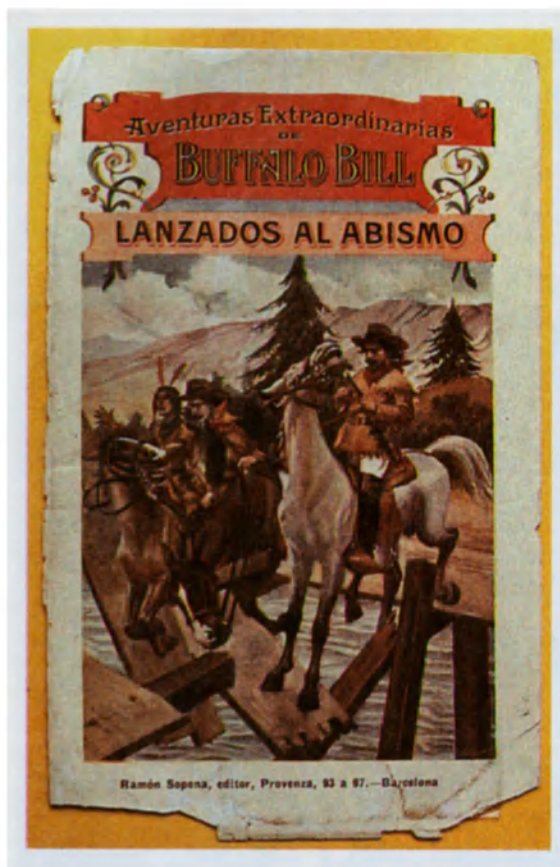
Nuevo Mundo, el *cow-boy*, viene a injertarse en el mito antiguo, a punto para seducir al mundo.

La edad de oro del Lejano Oeste

Así las cosas, llega el cine, un invento que iba a tener repercusiones insospechadas. Como en su día lo hiciera la imprenta de Gutenberg, el cine revoluciona la comunicación y hace dar un salto gigantesco a la humanidad. El cine permite difundir los mismos sueños a escala mundial. Como quiera que las técnicas de producción y de distribución son al principio torpes y onerosas, se proponen los mismos filmes a un público cada vez más amplio.

La dimensión del mercado norteamericano consolida el predominio mundial de Estados Unidos, que puede exportar a precios que escapan a toda competencia películas ya amortizadas en el mercado nacional. Tanto por ello como por la extraordinaria popularidad del cine norteamericano, el mundo entero comienza a ver las

Letrero para una película del Oeste en la que actúa Tom Mix, actor norteamericano que encarna en el cine un cow-boy justiciero y simpático, montado en su famoso caballo Tony.



Tres caballeros en el campo, miniatura francesa del siglo XV, y el cow-boy Buffalo Bill, portada de una revista ilustrada española.

mismas películas y a compartir las mismas referencias culturales.

Para satisfacer las exigencias de una producción en pleno desarrollo, la industria cinematográfica norteamericana va a instalarse en California donde el sol brilla prácticamente todo el año. Además de la luz y los actores, para rodar una película hacen falta decorados. Y en esa región privilegiada abundan los decorados naturales . . . del Oeste, obviamente. Allí se rodarán por lo tanto muchas películas del Oeste.

Algunos años más tarde, la televisión acelerará la expansión de los mitos difundidos por el cine norteamericano: el planeta empieza a soñar al son de Hollywood y es el Lejano Oeste, sin la menor duda, lo que más excita la imaginación de las muchedumbres.

La aventura en los grandes espacios salvajes y la confrontación permanente con el peligro permiten al hombre revelar lo mejor (y lo peor) de sí mismo, traspasar incluso las fronteras de la civilización al escapar a su dominio protector pero represivo. ¡Inigualable exaltación para el hombre moderno, limitado en su espacio cotidiano y en sus esperanzas, aplastado por el peso de las convenciones y de las obligaciones!

¿El fin de un mito?

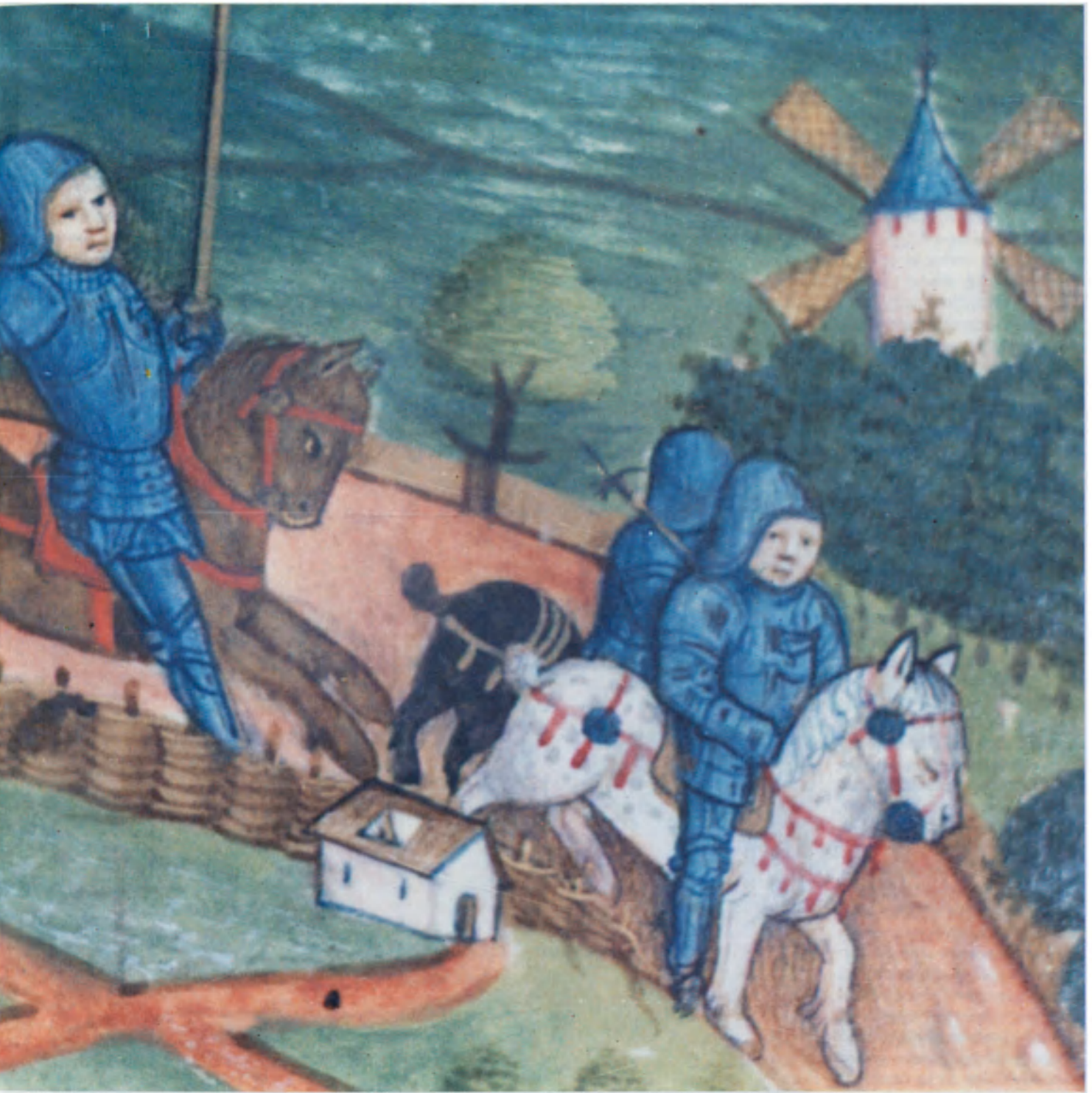
Pero poco a poco va a producirse una especie de inversión de los valores que constituían la trama del mito. Bajo la misma forma, el fondo va a cambiar y el ideal no será ya el héroe sino el anti-héroe. La búsqueda de la individualidad y de la libertad (o la rebelión) que simboliza el filme del oeste proseguirá, pero acompañada por el desmo-



ronamiento de uno de sus valores fundamentales: la confianza en la justicia divina. Esta idea, prácticamente universal, presupone que un equilibrio roto —tanto en la sociedad como en el cosmos— siempre se restablece. El orden triunfa sobre el caos. Es el *karma* oriental, el “quien siembra vientos cosecha tempestades” de Occidente.

Antes, esa noción estaba integrada en el guión (la caballería que llega siempre en el momento oportuno) o era su hilo conductor lógico (el crimen nunca queda impune). Así como el caballero defensor de la justicia salía por fuerza victorioso del “juicio de Dios”, resultaba imposible que el “malo” desenfundara el revólver más deprisa que el “bueno” en su duelo ritual. La idea

GARY N. GRANVILLE, estadounidense, vive actualmente en París. Desempeña actividades diversas relacionadas con la fotografía, la publicidad, el cine y la televisión.



de que las fuerzas del bien terminan siempre por triunfar confería al mito su dimensión trascendente. Sin duda no se debe a la casualidad que la insignia del sheriff sea una estrella de seis puntas, como el sello de Salomón, símbolo de equilibrio y de sabiduría.

Hasta los años setenta, pues, los espectadores se regocijaron con el triunfo del orden, que confortaba su fe en la justicia y en la honradez, en todos los grandes valores morales. Luego, las mentalidades empezaron a cambiar y la impugnación ganó terreno. Todo era susceptible de ponerse en tela de juicio, incluso los mitos.

La moraleja sistemática y a veces ingenua del cine norteamericano, especialmente de las pelí-

culas del Oeste, no era ya compatible con la mentalidad contemporánea. La reacción era inevitable. La justicia divina y los estereotipos dejaron de coincidir. La mayoría de las películas del Oeste de los últimos años han sido remedos o intentos de desmitificación. Se defiende, cuando no se glorifica, al marginal —cierta toma de conciencia impide que se considere a los adversarios tradicionales, los indios, como “malos”. Se busca el realismo y se cae a veces en la sordidez. La soledad del *cow-boy* se transforma en egoísmo y su dignidad en provocación. Ya no existe el *cow-boy* de la leyenda. Ha muerto, por una extraña coincidencia, casi al mismo tiempo que John Wayne. ■

El mapa del genoma humano

POR JACQUES RICHARDSON

EN enero pasado, un grupo de biólogos, en colaboración con matemáticos, ingenieros, especialistas en informática y diversos investigadores industriales, iniciaron la larga tarea de localizar e identificar cada uno de los genes y sus elementos asociados que, en conjunto, representan el "plan maestro" de la especie humana. Este análisis de nuestra estructura biológica, que demorará una generación, es el "estudio del genoma humano". Genoma es la manera en que un organismo vivo está constituido en sus más ínfimos detalles.

Se calcula que la investigación requerirá entre quince y treinta años de trabajo y un presupuesto que se estima en 3.000 a 4.000 millones de dólares. Sir Walter Bodmer, presidente de la British Association for the Advancement of Science (Sociedad Británica para el Progreso de la Ciencia), considera que el estudio del genoma es el "más apasionante" de los actuales proyectos internacionales de investigación en gran escala.

¿Cuáles son los motivos y la finalidad de esta costosa iniciativa? En primer término, puede afirmarse que, después de un siglo de intensas investigaciones biológicas, aun no se ha llegado a comprender con precisión la manera en que nuestro organismo está constituido, ni cómo funciona o por qué lo hace mal. Falta todavía conocer el juego completo de instrucciones necesarias para "hacer un ser humano", saber cómo estas instrucciones pasan de las células del cuerpo a los diversos tejidos y órganos vitales como el cerebro, el corazón, el hígado, etc., y comprender por qué algunas instrucciones son erróneas.

En segundo lugar, una vez que se hayan dilucidado la estructura y las funciones del genoma, se podrán tomar precauciones o medidas adecuadas para prevenir o corregir los errores del sistema, esto es, la enfermedad y la incapacidad. Se espera que, en consecuencia, la medicina y la salud pública obtengan un considerable provecho de estos nuevos conocimientos. Además, será posible resolver algunas de las numerosas incógnitas de la herencia hu-

mana. Una cuarta meta consiste en salvar algunas especies biológicas en peligro de extinción.

Sin contar los glóbulos rojos, el cuerpo humano está constituido por 10 a 100 billones de células, de modo que en cada centímetro cúbico de tejido vivo hay muchos millones de ellas. Cada célula microscópica tiene su propio núcleo, más pequeño, en el cual se hallan las "instrucciones de la vida" codificadas en una molécula extraordinariamente larga de ácido desoxirribonucleico (ADN). El ADN es el rompecabezas genético básico, cuya misteriosa configuración espacial fue descubierta en 1953 por los investigadores Francis Crick, Rosalind Franklin y James Watson.

Las células del organismo animal combinan sus estructuras formando compuestos cada vez más amplios y complejos, de modo que la biología celular es sumamente importante para comprender los siguientes fenómenos: el papel del oxígeno en la descomposi-

ción y absorción de los alimentos; cómo se fabrican las proteínas, elemento esencial de la dieta alimenticia; la función del agua en el transporte del calcio y el sodio; el mecanismo de reproducción y de enfermedad celular; y por qué estos diversos factores se combinan de tantas maneras diferentes que cada ser humano tiene una mente y un cuerpo indiscutiblemente únicos.

EL GEN, LA UNIDAD BÁSICA DE LA HERENCIA BIOLÓGICA

El núcleo celular, auténtico eje del universo viviente, contiene 46 cromosomas en los cuales está distribuida la información estructural del ADN. Esta substancia, organizada en una larga cadena, está compuesta por cuatro elementos nitrogenados llamados adenina (A), timina (T), citosina (C) y guanina (G), que forman diversas proteínas según el modo en que se combinan. El trozo de

eslabón de ADN que origina las instrucciones para formar una proteína completa es el gen. A su vez, miles de genes se combinan formando los 46 cromosomas, estructurados en 23 pares. Los cromosomas de cada par son ligeramente distintos y sus minúsculas diferencias sirven como señales que permiten identificar los genes constituyentes. En el proceso de reproducción, el padre y la madre aportan cada uno un gen correspondiente a cada par de cromosomas de su progenitura. Las diversas combinaciones de semejanzas y de diferencias dan lugar a personas de sexo masculino o femenino, de estatura baja o alta, de cabello negro o rubio, de piel oscura o clara, propensas a determinadas enfermedades, longevas o de corta vida, mentalmente normales o deficientes, con dotes musicales o manuales, aficionadas o no al deporte y así sucesivamente.

Por ejemplo, en lo relativo a la mala salud, se sabe que el par de cromosomas número 3 es el portador de los genes responsables de enfermedades tales como ciertas deficiencias proteínicas, la intolerancia a algunos tipos de azúcares, la tendencia al cáncer del riñón, la incapacidad de transformar la hormona tiroidea o la dificultad para respirar.

Sin embargo, la localización precisa del gen o de los genes correspondientes es difícil de determinar, ya que pueden encontrarse en cualquier lugar de la larga cadena. Esta dificultad puede ilustrarse tratando de imaginar una cuerda de algodón de un centímetro de grosor y de 10.000 kilómetros de longitud. Tal es el problema que han de afrontar los exploradores del genoma.

TERAPIA GENÉTICA

¿Qué ocurrirá una vez realizada la mayor parte del trabajo de rastreo de genes? Recuérdese la segunda meta de la investigación, a saber, mejorar la medicina y la salud pública. La terapia genética puede utilizarse para curar una afección situada, por ejemplo, en la médula ósea. El método que se aplica en

este caso resultará tal vez familiar al lector, pues se trata de la recombinación de ADN, que se utiliza ya en la biotecnología animal y vegetal y en la industria farmacéutica.

La técnica consiste en extraer el gen apropiado de la cadena de ADN de un donante sano y "empalmar" el gen, mediante un procedimiento químico, a un virus especialmente preparado. A continuación se deja que el virus ataque una de las células defectuosas del paciente; en este proceso, el virus infeccioso insertará el gen normal, que ahora forma parte del ADN que el virus tratado lleva consigo, en la cadena de ADN de la célula receptora. Finalmente, las células de médula ósea así manipu-

ladas se introducen en el paciente, donde se reproducirán dando lugar a una población sana de células medulares. El paciente ha sido curado.

Sin embargo, existen otros factores que se han de tomar en cuenta antes de que los investigadores del genoma alcancen este grado de avance científico, y que exigen disponer de mucho tiempo para realizar el trabajo. Por ejemplo, ni siquiera los especialistas saben el número de genes que pueden existir. Víctor McKusick, de la Universidad Johns Hopkins (Estados Unidos), calcula que este número se eleva como mínimo a 50.000, y que podría incluso duplicarse una vez terminada la identificación. Hasta el momento se han cla-

sificado menos de 5.000 genes, y sólo 1.500 han sido localizados con precisión en sus cromosomas.

Otro de los factores importantes reside en que el éxito de la empresa depende de sus posibilidades de aplicación en seres humanos de cualquier origen. Además, tanto la investigación como los resultados que de ella se esperan plantean perturbadores dilemas éticos. ¿Quién está calificado para autorizar las manipulaciones genéticas? En esta materia, Francia ha señalado el camino; el Presidente François Mitterrand ha creado una comisión nacional bio-ética en-

Mensaje genético (1985), obra de la artista francesa Nicole d'Agaggio.



cabezada por el hematólogo Jean Bernard. ¿Cuáles serán las repercusiones de la técnica sobre la ley y la justicia? Cabe preguntarse, por ejemplo, en quiénes no debería utilizarse. ¿Cómo asegurar que todos, independientemente de su condición social o económica, tengan acceso a la nueva terapia?

La Organización del Genoma Humano, asociación profesional internacional sin fines de lucro conocida por la sigla HUGO, registrada en Suiza y dirigida por el profesor McKusick, celebrará en octubre de este año una reunión patrocinada por el semanario estadounidense *Science*. Los expertos distribuirán las tareas de investigación entre unos 300 especialistas de casi 50 países, se prepararán para reconstituir importantes etapas biológicas de la prehistoria humana (esto es, fases sobre las cuales no quedan huellas), localizar los genes involucrados en los mecanismos de inmunidad —tales como las deficiencias que originan el SIDA— y tratar de identificar los genes responsables de alteraciones del crecimiento y de enfermedades tan graves como la fibrosis cística o el corea de Huntington, que es una degeneración del cerebro y del sistema nervioso.

Los expertos de la HUGO, entre los que se cuentan el Premio Nobel francés Jean Dausset y los profesores Michio Ito, de la Universidad de Tokio, y Hans Zachau, de la Universidad de Munich, esperan lograr resultados importantes hacia el año 2005, recurriendo no sólo a los biólogos moleculares y celulares de todo el mundo sino además a las computadoras de que disponen principalmente los países industrializados.

El Director General de la Unesco, el bioquímico Federico Mayor, ha designado un consultor especial para que contribuya a la coordinación de la investigación fundamental que se realiza bajo la égida de los organismos de las Naciones Unidas y en las comunidades científicas de todo el mundo. También ha requerido la intervención de instituciones que tienen relaciones con la Unesco, como la Organización Internacional de Investigaciones Celulares, los centros de recursos microbiológicos y la Organización Internacional de Investigaciones sobre el Cerebro. ■

JACQUES RICHARDSON
fue redactor, entre 1972 y 1985,
de *Impacto. Ciencia y sociedad*,
revista internacional trimestral de
la Unesco.

Entrevista a Jean-Claude Carrière



El Mahabharata, poema del mundo

Dumézil afirmaba que “lo esencial es que sea bello”. Para nosotros, el inmenso poema que fluye con una refinada majestuosidad como un río de inagotables riquezas escapa a todo tipo de análisis, ya sea estructural, temático, histórico o psicológico. Sin cesar se abren puertas que conducen a otras puertas. Es imposible contener el *Mahabharata* en la palma de la mano. Múltiples ramificaciones, a veces contradictorias en apariencia, se suceden y se entremezclan sin que se pierda la acción principal. Una acción que es una amenaza, pues vivimos el tiempo de la destrucción. Todo lo indica con claridad. ¿Es posible evitarlo?

Desearíamos comprender en qué consistió su labor de adaptación. ¿Cuál fue, a partir de ese momento, el hilo conductor de su trabajo?

Nuestra primera preocupación fue no sacrificar ninguno de los niveles de la obra. El *Mahabharata* afirma que Krishna es un avatar de Vishnu. Algunos personajes lo creen y otros no. Siempre ha habido, y sigue habiendo, divergencias al respecto. Para un marxista, Krishna es un fantasma, para un “rishi” es un dios. Nosotros no le damos la razón ni a uno ni a otro. No debemos eliminar nada en función de ideas preconcebidas. Hay que respetar la incertidumbre misma de la “obra original”. Eso es todo. Es necesario que algunos espectadores puedan reconocer en Krishna a la divinidad y que otros puedan dudar.

En el *Mahabharata* a menudo Krishna no sabe qué va a suceder. ¿Cómo es posible que siendo una divinidad no lo sepa todo? Hablé de esto con Shankaracharya, uno de los grandes santos vivientes de la India del sur. Le planté, de diferentes maneras, esa misma pregunta, que eludió siempre con una sonrisa. Le pregunté cómo era posible que durante un combate Krishna no estuviese al tanto de lo que pasaba en todo el campo de batalla y que los acontecimientos le causaran sorpresa e incluso a veces angustia. ¿Puede un dios o un hombre-dios ser víctima de flaquezas humanas? Shankaracharya me respondió sonriendo algo así como: “La flaqueza humana consiste en pensar así.”

¿Comenzó a escribir tomando el poema desde el principio?

No, empecé por hacer una suerte de *patchwork*, escribiendo ciertas escenas. En el *Mahabharata* algunas escenas son ineludibles, como por ejemplo aquella en la que Kunti confiesa a Karna que es su madre. Era evidente que tarde

o temprano tenía que escribir esas escenas. En cambio hay otras que son relatos en el poema original y que había que transformar en escenas, creando situaciones dramáticas, eligiendo ciertos personajes y enfrentándolos para ver si pasaba algo. Más de una tercera parte de las escenas del espectáculo no lo son en el poema.

Comencé como un bailarín por las figuras impuestas, buscando siempre el lenguaje justo. Fue una larga tarea. Las primeras escenas las escribí ya en París, ya en la India. Apenas escritas se las leía a Peter Brook, a mis colaboradores más cercanos y a nuestros músicos cuando estaban presentes. Recuerdo haber leído escenas en los aeropuertos, entre dos aviones, o una tarde en Madrás, en un taxi donde quedé atrapado durante un embotellamiento interminable. Nuestro *Mahabharata* nació así, poco a poco, en la mesa de cualquier café, sobre la esquina de un mantel de papel no muy limpio... Cuando leía las escenas me daba cuenta de qué era lo que se podía conservar y qué había que rehacer, en una palabra, si el texto marchaba o no.

Llegado a cierto punto de mi trabajo, contaba con un primer bosquejo de las escenas “impuestas”. Entonces pasé a escribir las otras, aquellas que había que imaginar, lo que presentó para mí una mayor dificultad. Peter Brook me pidió que participara en las audiciones de los actores y que interpretara una escena de tres o cuatro páginas con ellos, como si fuera un actor más. Ello le permitía a él y a su asistente formarse una idea a la vez del actor y de la escena. Tuve que zambullirme de cabeza. Es en esos momentos cuando se siente mejor si el resultado obtenido es bueno o malo. Escribí ciertas escenas de un tirón, en diez minutos, sin introducir luego modificación alguna. En cambio tuve que reescribir otras escenas veinticinco veces sin encontrar nunca la solución perfecta.

Por último, atravesé un periodo verdaderamente angustioso. La fecha del estreno ya estaba fijada y las pruebas de los actores habían comenzado sin que yo hubiera hallado todavía la estructura general de la obra. Había, sí, una historia relatada a través de una serie de escenas, pero ¿cómo reunir las de manera coherente? Aun no había encontrado la solución.

Faltaban apenas cuatro meses para comenzar los ensayos. Me concedí entonces un periodo de descanso en el sur de Francia, en la casa de campo de unos amigos. Y allí, por primera vez en mi vida, me sucedió algo indecible, una de esas cosas que se leen en los libros sin que uno las crea realmente: la inspiración.

Eran las tres de la mañana. No conseguía conciliar el sueño, pese a que generalmente duermo bien. Algo me andaba rondando. De pronto, sin que yo pueda decir cómo, “vi” los primeros veinticinco minutos de la obra a partir de los cuales el resto se encadenaba perfectamente.

Se trata del diálogo entre el niño y el viejo narrador: “—¿Sabes escribir? —No, ¿por qué?...” La llegada de Ganesha, el comienzo de la historia, todo se desarrollaba

ante mí como si yo fuera un simple espectador. Era algo extraordinario. Me apresuré a tomar nota de todo. Había hallado el principio escénico que descansaba sobre un triángulo —un narrador, un dios y un niño— y una incertidumbre: ¿Ganesha o Krishna, cuál de los dos había inventado al otro? El narrador y aquel a quien se cuenta la historia verían evolucionar los personajes, podrían tocarlos y hablarles. Poseía la clave, la piedra angular de mi obra. Entonces, ya sereno, me dormí. Al día siguiente llamé a Peter Brook para contarle mi experiencia. Me respondió simplemente: “No busques más. Es eso.”

¿Se trataba verdaderamente del fin?

Sí y no. La estructura de conjunto y el principio escénico estaban definidos. Pero quedaba mucho por hacer. Asistí a todos los ensayos, corrigiendo infinidad de detalles en función de los problemas que se planteaban a los actores. Después, en cada etapa, cuando comenzaron las representaciones, cuando realizamos la versión inglesa, cuando preparamos el serial para la televisión, cuando nos consagramos a la película que ahora estamos terminando, siempre hubo que revisar algo. Por ejemplo, escribiendo el guión de la película encontré la solución de un problema que no había logrado resolver en la obra de teatro. Y hoy, si tuviera que volver a hacerlo, la escribiría de otra manera.

¿Esta formidable experiencia hizo brotar en usted una idea o una impresión global acerca del Mahabharata o del género épico en general?

Dumézil pensaba que el *Mahabharata* era la adaptación épica de un quinto Veda que ha desaparecido. No poseo ni su autoridad ni su erudición, pero ésta es también mi opinión. Leyendo el *Mahabharata* y los Vedas capto a la vez la relación y la diferencia. No resulta fácil de analizar, pero hay que tratar de sentirlo incluso cuando no se entiende del todo.

Los Vedas carecen de autor. Son textos revelados que dicen simplemente la verdad. Todas las culturas poseen textos comparables, escritos u orales, que expresan sencillamente la verdad, que cuentan a un pueblo de dónde viene, cuál es su lugar en la Tierra y cómo debe vivir para ocupar dignamente ese lugar. Cuando un autor interviene, por el hecho de inventar, de ser un creador, se aparta de la verdad, introduce una falsedad o un error, y en cierta medida se exilia de la comunidad que se reconocía en esa verdad mítica.

El poema épico se aleja con prudencia de la verdad mítica revelada e incluso de una forma legendaria de historia. Es un verdadero trabajo de autor, y de un autor que realiza una obra creadora esforzándose al mismo tiempo por permanecer en contacto con el mito. El *Mahabharata* es la obra de un autor. No cabe la menor duda, aunque no sepamos quién es, porque del principio al fin alguien ha llevado las riendas del relato. Al final del poema encontramos detalles, cabos

reunidos desde el comienzo. Y del principio al fin es la misma escritura. Por supuesto, en esta inmensa epopeya transcrita desde el siglo IV a.C. hasta el siglo III d.C. hay innumerables correcciones y agregados. Pero en lo esencial, y ello se percibe claramente, se trata de una sola obra de un solo autor. Dumézil también lo creía así.

Creo que esta observación es importante porque al introducir la noción de autor al tiempo que se pasa del verso a la prosa aparece la realidad humana. Es a partir de ese punto preciso cuando nos alejamos de la verdad revelada para entrar en la epopeya. De alguna manera la epopeya ayuda a las sociedades a organizarse, para bien o para mal. Constituye el gran relato común que se inspira en los dioses y se dirige a los hombres. Es una etapa sin duda indispensable, fundadora. Al comienzo todos los personajes del *Mahabharata* tienen un *alter ego* celeste. Poco a poco, olvidan que son hijos de los dioses y empiezan a afrontar problemas mezquinos y brutales, a transformarse en simples seres humanos. En cierto sentido ésta es la función de la epopeya: cortar los vínculos que unían a los héroes con el mundo celeste, instalarlos en la tierra, enfrentarlos con sus problemas como individuos y, muy pronto, como ciudadanos. Es necesario instaurar la ley, e incluso las leyes, con la ayuda y el prestigio de la poesía. Hay que buscar en el caos humano un orden duradero y aparentemente justificado.

Para mí esto es evidente en el *Mahabharata*, como lo es en la *Iliada* y en la *Odisea*. Y ésta fue la idea directriz al escribir la obra y al realizar la puesta en escena. Al comienzo de la obra, la puesta en escena de Brook es ligera, etérea, irreal, imbuida de gracia divina. Poco a poco, descendemos para penetrar en la pesantez de la vida terrestre y terminamos hundidos en el barro. El personaje de la tierra, que tiene un papel tan importante, aparece de manera progresiva. Una sociedad se organiza y se desgarrá al alejarse poco a poco de su juventud celeste.

¿Qué consecuencias ha tenido para usted esta experiencia?

En la *Conférence des oiseaux* (Conferencia de los pájaros) del poeta persa Fariduddin Attar, hay tres mariposas que se preguntan qué es una candela. La primera va a ver y vuelve diciendo: “Es luz”. La segunda se acerca un poco más, se quema un ala y vuelve diciendo: “Quema”. La tercera se acerca más aun, se abrasa en el fuego y no regresa. Sabe lo que quería saber, pero lo que sólo ella sabe ahora ya no puede comunicarlo a los demás. Esta parábola es insuperable. Siempre hay un tercer y último círculo que atravesar pero si lo atravesamos resulta imposible luego hablar de él. Se sabe, pero no es posible comunicarlo a nadie.

¿Es el teatro sólo el segundo círculo?

Hace poco leí un bellissimo poema persa que decía: “Anoche una voz me susurró al oído: una voz que de noche susurra al oído, eso no existe...” ■

1990 UNESCO

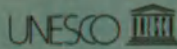
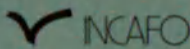


DESK DIARY

AGENDA



The World Heritage
Le Patrimoine Mondial
El Patrimonio Mundial



MAY - MAI - MAYO

JUST
PUBLISHED

VIENT
DE PARAITRE

ACABA
DE APARECER

Old Towns of Djenné
Villes anciennes de Djenné
Ciudades antiguas de Djenné

Near Djenné-Djeno, where the remains of pre-Islamic civilizations of the lower Niger delta can be found, stands Djenné. Known as "the most beautiful town in Africa", it is remarkable for its vernacular architecture. Djenné's golden age was the 15th and 16th centuries. It was also one of the centres from which the Islamic faith was disseminated.



Cerca de Djenné-Djeno, cuyas ruinas ilustran las civilizaciones preislámicas del delta inferior del Níger, se alza Djenné, conocida como "la ciudad más bella de África". Destaca por su arquitectura vernácula. La ciudad, que conoció su auge de oro durante los siglos XV y XVI, fue un centro de difusión del Islam.

23	Wednesday	Miercoles
24	Thursday	Jueves
25	Friday	Viernes
26	Saturday	Sábado
27	Sunday	Domingo

