

# El negro como personaje en la narrativa corta venezolana: nudos ficcionales para la construcción de una visión

*Steven Bermúdez Antúnez*  
Universidad del Zulia (Venezuela)

**L**a representación ficcional de la cultura afroamericana, ya sea para exaltarla o para minimizarla, ha sido una dimensión atrayente para los autores en cuyos países supone un componente étnico de aportes inocultables. En el caso específico de Venezuela, el tránsito del negro como sujeto histórico-social hacia su construcción como persona ficcional<sup>1</sup> en la narrativa, en la poesía o en el teatro, ha mantenido conexiones estéticas con las cristalizadas en el resto del continente.

Se sabe con certeza que antes de la trata de esclavizados,<sup>2</sup> hacia la Edad Media, África era un continente casi desconocido para Europa. De África se conocían datos aislados, noticias vagas, hechos bastante superficiales. De tal modo que para los esquemas mentales del europeo y, más aún, para sus sistemas de evaluación estética, las pocas producciones artísticas africanas conocidas no pasaban de ser curiosidades exóticas. Los habitantes africanos no eran enjuiciados bajo la mirada inquisidora de la “alteridad” o de la “separación” racial. Ser negro o ser blanco no reproducía *pre-juicio* de valor cultural alguno. Reiteramos, es a partir de la trata de esclavizados cuando comienza la sedimentación de la oposición blanco/negro, y con ella, todo el cargamento de enjuiciamientos ideológicos-culturales que aún perduran hasta el presente, reinterpretándose en estereotipos sociales:

---

<sup>1</sup> Preferimos acogernos a la noción de “persona ficcional”, tal como la postula Dolezel (35), dado que, en la teoría de la ficcionalidad propuesta por este autor, la literatura construye mundos ficcionales. Los mundos ficcionales tienen como características, entre otras, *estados posibles de cosas*; por tanto, sus *habitantes* son personas, no reales, sino ficcionales, creadas por la mente creativa de un autor.

<sup>2</sup> Optamos por la categoría de “esclavizados” y no la de “esclavos”, como aparece tradicionalmente en la literatura respectiva, en defensa de una postura ideológica. “Esclavizados” se presenta como una categoría que intenta mostrar y visibilizar la condición a la que fueron sometidos estos grupos humanos. Pensar en “esclavos” es como aceptar que tal condición les fuera inherente y oculta lo que realmente ocurrió: que fue una condición impuesta, forzada y construida y, por tanto, no sustantiva de dichos hombres. “Esclavizados”, como cualidad adjetiva, propone visibilizar, en la memoria histórica, tal condición.

La historia de la trata de esclavos en el Atlántico es también la historia de cómo fueron conducidos al nuevo mundo los colonos negros a lo largo de un período casi de cuatro siglos. Los negros llegaron casi al mismo tiempo que los colonos españoles; ya existían negros en la isla “La Española” (Haití) en 1501. Fue en 1518, sin embargo, cuando la trata se inició realmente, con el desembarco en las Indias Occidentales del primer cargamento de negros llegados directamente de África. Los últimos cargamentos debieron llegar hacia 1880 (...) Fueron víctimas de una emigración forzada que, en su última fase, tomó formas más violentas, adquiriendo un colorido y ganando una intensidad como ningún otro movimiento en los tiempos modernos o antiguos llegó a poseer. (Mannix y Cowley 7)

En consecuencia, la noción de “negro” en discordia con la de “blanco” hunde sus raíces en este hecho histórico. La trata fue el proyecto en el que mejor se concentró la visión eurocéntrica para entonces, en diferentes vertientes; desde la tesis del salvajismo (por no decir animalidad del negro respecto al blanco), pasando por la impostergable apetencia de convertirlos al cristianismo para así ser sacados del “pantano” que significaba la herejía y el oscurantismo; hasta la visión etnocentrista de raza inferior necesitada de auxilio cultural y mental. Recuérdese que para el orden civilizatorio europeo, no tener “letra” suponía no tener “leyes” y no tener “leyes” era no poder acceder a un orden civil. De allí la justificada subordinación y dominación que estos grupos debían padecer. El imaginario implantado por la trata, y que penetró tanto en las conciencias de los dominadores como de los dominados, estuvo posado en posiciones como las que aquí ofrece Mosonyi: “Poseemos suficientes investigaciones que acreditan el bajo prestigio de los componentes étnicos que entran en el mestizaje mayoritario: amerindios, africanos, españoles y los propios mestizos en su calidad de tales” (62). Este marco doloroso bordea dos tendencias estéticas importantes que marcarán la producción literaria sobre el negro de principios y mediados del siglo veinte.

Por eso, en nuestro continente, la mayoría de las versiones ficcionales respecto al negro se conceptualizaron desde dos movimientos culturales que intentaron visibilizar la cultura de los afrodescendientes: el negrismo y la negritud. Ninguna de estas tendencias podría evaluarse sin antes considerar los valores y simbolizaciones enraizados en la sociedad colonial esclavista, pero también en los valores que sobrevivieron en la sociedad poscolonial.

El *negrismo* fue una propuesta estético-literaria, una visión desarrollada por muchos escritores (aunque también participó de otras expresiones artísticas) que pasó a retomar al negro como figura central del proceso creador. Escritores negros y blancos se interesaron en hacerlo *tema* y crearon una obra dedicada a representar el territorio de las costumbres, muchas veces sin ahondar en las complejas problemáticas

que éstas, como simbolizaciones de un colectivo, suponían. Se pasó de una literatura contemplativa, de imagen pasiva o moralizante del negro,<sup>3</sup> hasta la fiera poesía del cubano Nicolás Guillén. El negrismo antillano cabalgó sobre el filo de la necesidad de una interpretación estética de la realidad social del negro antillano, con una fuerza poética indudable, pero, en algunos casos, con la simpleza panfletaria del compromiso político. En cierto modo, los escritores intentaban hacer volver los ojos hacia un hecho hasta ese momento inexplorado y nada valorado: el desempeño y el aporte del negro en las culturas nacionales de nuestro continente. Las creaciones (sobre todo en poesía) insertadas en esta visión hicieron penetrar, a través de elementos retóricos, temáticos y rítmicos, esta intencionalidad. Por ejemplo, ciertas elecciones rítmicas logradas a través de reiteración de vocales, elisiones de consonantes y el uso de la onomatopeya procuraban la incursión de la sonoridad percutiva y polirrítmica propias de las entonaciones y musicalidades del negro. Igualmente, el rastreo de la sensualidad, la insistencia en el nombramiento de los colores, las preocupaciones míticas, el resaltamiento de la corporeidad, la visión ecológica a través de la comunión entre el hombre y la naturaleza, entre otras, fueron elementos que comienzan a hacer del mundo ficcional, tanto poético como narrativo, un lugar que reconoce a estos actores. Además, el negrismo fomenta la imagen de un sujeto (negro) como un ser inocente que expía su culpa y se ve condenado por esa inocencia.

En lo que respecta al movimiento de la *negritud*, pareciera difícil establecer límites precisos entre él y el anterior. Tanto así que muchos estudios llegan a fundirlos. Mientras el *negrismo* tuvo sus máximos exponentes en poetas y narradores antillanos (Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, Manuel del Cabral, Nicolás Guillén, Ramón Díaz Sánchez), la *negritud* tuvo su origen en Europa propiciada por poetas de las Antillas francesas y escritores africanos. Fue Aimé Césaire quien le da forma al movimiento en su famoso poemario *Cuadernos de un retorno al país natal* en 1939. Él, junto a otros poetas (el senegalés Léopold Sédar Senghor) reunidos en París, invoca la necesidad de plantearle a Occidente que los aportes de los africanos a la cultura universal deben ser reconocidos. Para ellos será una manera de afirmar su fidelidad a una África olvidada y expoliada. Todo eso debería conducir a que, aquí y ahora, su legado cobrara presencia y legitimidad. Sobre todo en un marco histórico que había dado la hegemonía absoluta a la participación de otras culturas y del negro sólo recogía la imagen del *buen salvaje*.

Todo parece indicar que la crítica ubica al *negrismo* en los inicios de este siglo XX, mientras que la *negritud* tiene sus primeros aportes hacia mediados de los años treinta. Sin embargo, lo que sí es seguro es que no es el hecho cronológico lo que los diferencia. El negrismo volcó muchas de sus producciones a “reflejar” las condiciones materiales de la vida, de las creencias y de los mitos de los negros; la *negritud* se propuso irrumpir, de forma abierta, en la intelectualidad occidental, revisar y

---

<sup>3</sup> *La Cabaña del Tío Tom* de la norteamericana H.B. Stowe (1852) es una muestra de esta visión.

cuestionar el destino histórico asignado a los negros, rechazar el hecho de que la cultura afrodescendiente siguiera siendo una tacha en el destino simbólico de Occidente. Es por eso por lo que la negritud se instala en el patrimonio africano para convertirlo en el sujeto y objeto de la exploración estética.

Con toda la revisión anterior, nuestra propuesta analítica central será considerar, en lo sucesivo, que la representación ficcional del negro en la narrativa corta venezolana respondió a valoraciones ideológicas, en el sentido de que fue *visibilizada* a través de una práctica discursiva construida desde la semiosis de una “alteridad máxima”, un “opuesto negado”. En ella, el escritor encauzó al personaje desde su interpretación como grupo exógeno al representado; todo lo cual podría traducirse en que, en cierta medida, el equipaje ideológico que crea esta representación procede de una ética heterónoma. Creemos, de igual modo, que esta representación ideológica la han ofrecido los escritores a través de lo que podemos considerar “nudos ficcionales”: aspectos de la convención literaria (temas, la conversación, tópicos culturales, representación corporal, etc.) que son reiteradamente asignados a este componente étnico-cultural en su recreación ficcional. Se le da, así, una visibilidad homogénea y se le asigna, también, una semiosis idiosincrática.

Para este estudio nos concentraremos en dos de estos “nudos”: la representación de la voz del personaje negro y el uso de la magia y la religión como condicionantes coercitivas dentro del desarrollo vital del personaje. Con esta decisión, entre las múltiples aproximaciones asequibles en el análisis literario, estaríamos conectándonos con la tradición crítica ya patrocinada por Erich Auerbach (1950), no en el sentido de leer la literatura como una representación de la realidad, sino cómo la literatura ficcional puede ser la presentación de *la subjetividad* de una realidad. Esta premisa tiene como trasfondo otra que enuncia, de la siguiente forma, Maria Luiza Tucci Carneiro:

O colonizador europeu, desde o século XVI, utilizou-se da diferença para atender aos seus interesses econômicos, políticos e sociais. Discriminou o negro, o índio, o cigano e os descendentes de judeus (então cristãos-novos), interessado na segregação destes grupos. Apesar de viver no século do Humanismo e das descobertas de outros mundos –para além da Europa e da Ásia– o homem branco, cristão e europeu, não soube conviver com aquele que era diferente, não soube entender o “outro”, o desconhecido, apontado ora como infiel, ora como exótico, ora como ser inferior, habitante do “mundo das trevas”, símbolo da ignorância. (47)

Para la realización de esta investigación se consideraron dos criterios controladores: los cuentos debían pertenecer a escritores reconocidos en el ámbito literario nacional en los cuales se verifique su interés por ciertos nudos ficcionales;<sup>4</sup> asimismo, los cuentos debían presentar al negro como centro de la ficcionalización. A partir de estas pautas, se hizo una selección de quince cuentos publicados en Venezuela entre 1926 y 1977. Por limitaciones de espacio, sólo concentraremos los comentarios siguientes en algunos de estos cuentos y, exclusivamente, en los dos “nudos” antes mencionados.

### Los textos y los diálogos: la voz como nudo idiosincrático

El diálogo, como representación ficcional del coloquio cotidiano, es un recurso con el cual la convención literaria pretende incluir, en el mundo ficcional, la palabra hablada de los seres que en él habitan. Poner a hablar a unos personajes y asignarle un registro lingüístico se percibe como el acto de mayor naturalidad en un mundo ficcional. Sin embargo, no hay nada más “anti-natural”. Las palabras puestas en boca de estos seres de papel son, igual que todo lo demás del mundo ficcional, una decisión y elección intencional del autor. Más aún, tal como afirma Davis, aunque pareciera aceptarse que el diálogo sea sólo un asunto de representación ficticia del discurso conversacional (220); en realidad se presenta como un condicionamiento ideológico, en la medida en que los lectores no consigan percibir la diferencia existente entre él y el diálogo real. Es decir, en la medida en que los lectores no se percatan de que su artificialidad y lo aceptan como representante genuino de un acto real y lo interpreten como tal.

El cuento “El Jazz de los siete negros” (1928)<sup>5</sup> de Carlos Eduardo Frías tiene como personajes centrales al negro Saturnino y sus siete hijos. Ellos se presentan a través de un *registro sonoro* que los diferencia del resto de voces presentes en el mundo ficcional del cuento:

—¿Qué tal, mucho frío anoche, eh?  
 —Sí, dotol, mucho!  
 —Nada, nada, cárculos, nada. Voy a decilo al dotol. . . .  
 —Codenadas... Meridiano... Órbita... sí... sí... esta noche... se lo diré al dotol... está bien. (267)

---

<sup>4</sup> Dado que los mundos ficcionales son alternativas imaginarias posibles del mundo real creadas desde una intención autoral, hablamos de “nudos ficcionales” para designar las elecciones que son atendidas por esta intención para la construcción del proceso de referencialidad de un mundo en particular.

<sup>5</sup> En este estudio se hace referencia a la versión aparecida en 1928 en el semanario *Fantoches*.

Estas son algunas de las *palabras* que, en medio de sus alucinaciones, ofrece como voz Saturnino. Como podemos observar, su voz presenta diferencia con respecto a lo que sería la voz “estándar”, representada por el doctor. Saturnino realiza el rotacismo conocido entre las líquidas ([l] por [r]). Este fenómeno se presenta al final de sílabas, ya sea dentro o en las periferias de las palabras: dotol/cárculo. Pero también Saturnino elide [r] como el caso de “decilo” por “decíselo”. Su voz se edifica desde las alteraciones, desde los trastornos de la lengua. Necesariamente, esta voz al lector le promueve la incorporación de una “carencia”. A través de su habla, Saturnino muestra sus vacíos, sus fallos y sus faltas.

La voz de Saturnino se opone a la voz del astrónomo, que sí es presentada desde la “corrección” que guarda en relación con la lengua “estándar”:

¡Uf!... Esto es insoportable, insoportable. Sin un triste coche, sin un caballo y esto todos los días, uf, todos los días, porque, quien, puede con el sol, con la lluvia y con un Júpiter! Uf, hay que venir todos los días. Qué se va hacer. Sin un triste coche! (267)

Así, su voz surge como modelo. Ni siquiera en aquellos segmentos en los cuales estaría justificada y hasta sería “tolerable” una pequeña alteración (el caso de “todos los días”, en la que esa concurrencia de fricativas sordas posibilitaría la aspiración de alguna) no ocurre. Esto nos da el indicio de que desde el texto se concibe perfectamente diferenciadas ambas voces: una que evidencia la norma, la corrección, la voz modelizante y otra, erguida en medio de las imperfecciones de su ser productor (ser negro, ser casi animal).<sup>6</sup>

La voz es el resultado de un aprendizaje, y sobre todo, de la manera muy particular como resuelve y como se plantea la problemática de la lengua que se sonoriza y el entorno en ella simbolizado. Saturnino traslada sus carencias sonoras y corporales a sus hijos, los cuales también se hacen productores de esta voz deficitaria:

—Taita va parriba, va parriba. Míralo.  
 —Uhú. Yo quelé más. Uhú. Tocá a taita, quetarriba.  
 —Cerrá la ventana que toy viendo el tanque, ta mu hondo y me quita la gana de tocá. (267)

---

<sup>6</sup> Vale la pena apuntar que, en reiteradas ocasiones, a Saturnino se le compara con un animal, de allí el aumento de su imperfección: “Después se iba cuesta arriba, metido su cuerpo corto de gorila en el hueco azul”. Por tanto, no puede ser menos que imperfecta una voz emitida por un cuerpo carente de corporeidad humana.

Y dado que la *voz* es la imperfección de la lengua, el cuerpo de estos sujetos –como prolongación sonora– también está alterado y defectuoso. Los hijos de Saturnino heredan sus carencias como consecuencia lógica:

Compartiendo un pedazo de techo y comenzaron a llover hijos y más hijos. Fueron invadiendo lentamente el edificio, como una agua negra que lo salpicaba todo....

Llegaron a siete.

Con la mirada opaca, ventrudos y la cabeza enorme, comían piedrecitas con hierbajos, en la planicie caliente.

Los domingos, por mandato del doctor, a látigo, los llevaban hasta el estanque, donde lloriqueaban ruidosamente con el cuerpo medio en el agua y la cabeza flotante como algas de ciénagas. (267)

Los continuos símiles utilizados por el autor poseen en su totalidad valores negativos. Es entonces consecuencia sensata que un cuerpo casi animalizado e informe produzca una *voz* con las mismas carencias. Así, la *voz* es una buena postulante de los espacios de la alteridad. A Saturnino y sus hijos se les asignan negaciones que ni ellos mismos comprenden.

En “Hereque” (1943), de Juan Pablo Sojo, encontramos a cinco personajes que exponen sus voces en dos bloques perfectamente diferenciados. Por un lado, el maestro, el Tota y José de Saú; por el otro, Don Roque y su hija Violante. José de Saú es un negro pobre, que como consecuencia de la sequía, vive añorando la llegada de las lluvias para plantar en su conuco y con los beneficios de la cosecha, comprar una canoa. Por fin las lluvias comienzan y con ellas la posibilidad de que José de Saú logre sus propósitos. No obstante, si antes la falta de lluvias alarmaba a los habitantes del pueblo e impulsaba al cura a promover rosarios colectivos para propiciarlas, éstas llegan en demasía, ahora inundándolo todo, provocando la pérdida de las cosechas y la aparición del hereque.<sup>7</sup> José de Saú logra salvar algo de lo cultivado y compra la canoa anhelada. En medio de estos torbellinos de sucesos, la *voz* de José de Saú y el Tato surgen diferenciadas, enfrentadas a las voces del maestro. Don Roque y Violante son blancos. La representación de Violante es conclusiva: “De pronto sus ojos se iluminaron. . . . ¡Violante ! Alta, blanca, delicada, acaba de salir por la entornada puerta, cubierta su negra cabellera por la mantilla andaluza blanca” (435). Mientras que José de Saú y Tota poseen estas voces:

TOTA. Bueno, maistro [...] *na* se pierde con probá. (434)

---

<sup>7</sup> “Hereque” es una enfermedad que sufren algunas plantas, sobre todo las de plátano. Se caracteriza por producir un amarillamiento excesivo de las hojas internas y, poco a poco, el follaje afectado se marchita se dobla, y queda adherido a la planta.

TOTA. La p...!, compae Saú ; ya me voy a zampá e cabeza casa el tuerto. Mire el mujerío y la cantidad ‘e pazguato que suben a rezá. (435)  
 JOSÉ DE SAÚ. Es un norte pasajero... mi conuco sigue echando p’arriba p’arriba... ¿A quién se le ocurre sembrá en noviembre?... ¡Flojazos! Pa’ Caracas huyéndole a la tierra, al trabajo. (436)

Mientras el Tota elide “r” y “d” finales, trastoca palabras, José de Saú va del descuido a la aceptabilidad, a la propiedad. La mayoría de las veces, se manifiesta respetando la estandaridad de la lengua y no se diferencia de Violante y su padre:

DON ROQUE. Muy buenas noches, muchacho. ¿Cómo anda la siembra? (437)  
 JOSÉ DE SAÚ. Don Roque, cuando coseche, no sólo le pagaré ese piquito... tal vez le compre el ranchito aquel suyo, el del cerro. . . . (437)

Don Roque también se acerca a la voz de José de Saú: “¡No me digas, m’ hijo! ya tú sabes que ésta es tu casa. . .” (437). Aquí se diferencia Juan Pablo Sojo de otros autores. De una u otra forma, está haciendo consciente la posibilidad y la certeza de que nos desplazamos entre varios “registros”, todos doblegados a las necesidades situacionales. Todos convivimos y actuamos en ellos, sus defectos y virtudes también nos pertenecen. Pero también pone de relieve que el imaginario del negro se ha constituido desde la negación y las valoraciones hechas por el blanco, por tanto, desde la infravaloración de unos frente a los otros.

Ahora bien, esto no elimina la diferenciación ni el enfrentamiento. No es propiamente desde la voz que se marca la otra orilla en este mundo ficcional. Ésta aparece, ya no por la vía sonora, sino de la huella gráfica: José de Saú compra su ansiada canoa y la denomina igual que la hija de Don Roque. Pero en lugar de escribir “Violante” escribe “Biolante” y es allí donde surge, entonces, la “alteridad”. Violante, al ver su nombre mal escrito (al momento de acompañar a su padre a comprar la canoa), se ofende. Como si su nombre la contuviera como persona, Violante no puede sino sentirse agredida. José de Saú cuenta la impresión que esto le causó a la muchacha, su indignación y desconcierto frente a esa “B” de “burro” que usurpa su nombre producto de la voz de José de Saú, siempre en el fondo, distinta, otra:

—Veinte pesos solamente quiso aflojar el tacaño... Ya no podría manejar la palanca... Y ella dijo indignada: ¡Qué horror, papaíto! le pusieron una “B” de burro a mi nombre!... ¡Una B de Burro!  
 Y el mundo le comenzó a dar vueltas. . . . (441)

¿No es acaso una “violación” este propósito de homologación, de encuentro y de fusión por parte de José de Saú? La indignación que Violante recibe ante el calco de

su nombre aguijonea el alma del campesino. José de Saú pierde la cosecha, pierde la canoa y pierde, finalmente, la ilusión amorosa. Juan Pablo Sojo reconoce, así, las distancias que todavía median entre los sujetos y pone en primer plano el inocente anhelo del *subalterno* a ser reconocido y liberado desde el exterior. También nos anuncia los obstáculos que encuentra el sujeto periférico (e iletrado) para pasar a la centralidad-letrada, que no tolera las diferencias y ni los equívocos. La estadía en la periferia se vuelve, para José de Saú, absoluta.

El cuento “Llueve sobre el mar” (1939), de Gustavo Díaz Solís, puede establecer cierto paralelismo con el cuento anterior. Al igual que en “Hereque”, el personaje central es un negro pobre. De igual manera, aparece el tema de los deseos *prohibidos*: en “Hereque”, José de Saú se enamora de la hija del hombre más poderoso del pueblo (poder económico); en “Llueve sobre el mar”, José Kalasán desea la hija del jefe civil (poder político). Pero, explícitamente en este cuento, la palabra “palabras” se muestra central para la diégesis: “Las palabras vibran, laten en su cerebro. Caen lentas como gotas en su sangre” (475). Con la palabra inundando la diégesis, la *voz* del personaje central navega de la “impropiedad” a la “propiedad”, sin disparador “causal” aparente a no ser el hecho mismo de la desigualdad social como responsable de tales diferencias:

—Guá, vale. ¿Y esde cuando tá usted por aquí? (469)

—Caray, mi hermano, tá muy temprano p̄a eso. Pero viniendo de usted, ¡venga el palito! (469)

José Kalasán también realiza síncope, apócope, elide y traslada segmentos de su habla. Del mismo modo, el flujo de su consciencia está homologado con su habla: “Soy un negro caliente y la culebra que pica y mata no me hace ná. Simangal lo dice y es la verdá” (478). Además, si se confrontan las voces de unos y otros, mientras José Kalasán dice: “¡A mí me pueden registrá!” (470). Otros personajes dicen: “Vamos a llamar a Simangal” (476); “Bueno, pues, ¡vámonos todo el mundo que voy a cerrar” (472).

Así como la *voz* de José de Saú muestra a la frustración y resignación de su situación, la aceptación pasiva de la derrota (amorosa y económica); en José Kalasán la definición de su “diferencialidad” sonora lo eleva por caminos más audaces. La *voz* se le afirma desde su interior, se le instala como una sombra nítida que lo dirige y acecha en perpetua contradicción. Por otro lado titubea, vacila, recorta:

—A mí no me hace nada la culebra. La culebra que pica y mata. Simangal lo digo. ¡Yo soy el negro José Kalasán! (477)

—Soy un negro caliente y la culebra que pica y mata no me hace ná. (478)

Desde nuestra percepción, parecería plausible admitir que existe la *tendencia* de presentar al negro como personaje más *propenso* a cometer estas *alteraciones*. En cierto modo, esto ya había sido demostrado por un trabajo de Carolina Álvarez:

En 120 trabajos literarios de autores hispanoamericanos (siglos XIX y XX). Lipski (1985) encontró que la pérdida de la (r) se atribuye a hablantes negros en un 25% de los trabajos, a indio un 7%, a blancos pobres 7%, y en ningún trabajo a hablantes blancos de clase media. El intercambio entre (r) y (l) se les asigna a hablantes negros a 33%, a indios en un 10%, a blancos pobres 33% y en ningún trabajo se le atribuye este fenómeno a hablantes blancos de clase media. En cuanto a la elisión de (s), Lipski encontró que este fenómeno se le atribuye a los negros en un 40%, a indígenas en un 13%, a hablantes de clase baja 25% y a la clase media blanca, sólo un 0,4%. (327)

El estudio de Álvarez culmina las investigaciones de John Lipski y comprueba –en el caso venezolano– cómo se representa el habla de los personajes negros en nuestra narrativa. A esa elección y presencia sonoras en la escritura, la cual se asigna, exclusivamente, al negro, Lipski la denomina “fonética negra”. Nosotros hemos optado más bien por la denominación de *voz*, puesto que creemos que la existencia sonora está siempre muy ligada a otros elementos definitorios. Es decir, para nosotros la concepción de la *voz* está conectada con otros *pre*-juicios socio-culturales (y, finalmente, ideológicos). Debemos suponer, además, que este modelo sonoro impuesto a este personaje durante las primeras décadas del siglo XX tiene sus raíces en juicios anteriores. Uno de ellos corresponde a las llamadas “teorías africanistas”. A través de ellas se ha querido imponer la premisa de que los cambios y alteraciones dialectales del español en muchas zonas de América se deben al contacto con los nativos de África, quienes, por su bajo “nivel cultural”, no tuvieron otro aporte que ofrecer. No obstante, se hace perentorio reaccionar a estas interpretaciones. Los fenómenos de neutralización de las líquidas, por ejemplo, son frecuentes en países latinoamericanos en los que el negro no es un componente étnico significativo. Por tanto, resulta contradictorio asignarles a los descendientes africanos la responsabilidad de un fenómeno dialectal que ni siquiera se presenta en el español hablado en África y que, además también se dan en gran parte de España y la Islas Canarias (Lipski, *Contacto* 103). Así, tal como lo ha demostrado Lipski en su trabajo de 1988, muchas de estas “alteraciones” han sido producidas por procesos fonológicos internos de la lengua misma.

No obstante las anteriores puntualizaciones, las “fronteras” demarcadas para el negro como personaje no son de ningún modo recientes. La concepción ideológica del negro como un nuevo componente social, ya se localiza en obras del Siglo de Oro español. En ellas, el esclavo negro y su habla tuvo la atención de escritores como Lope de Vega, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz en algunas de sus obras teatrales. Lo

curioso de este interés era que estaba dirigido sobre la forma de “hablar” del negro como personaje, pero no sobre sus creencias o costumbres. Es de suponer que estos escritores fungieron como modelos para los autores latinoamericanos, quienes seguirían esta manera de caracterizar al personaje negro.

Por otro lado, el ingreso de la representación del negro en el texto, su reconocimiento y atención tienen su marco legitimador en un “proyecto escriturario global” emprendido por los escritores venezolanos de las primeras décadas de este siglo. La inserción en el texto escrito de las actualizaciones lingüísticas sociales pasa por lo que López Ortega ha llamado el “desciframiento de lo desconocido” (72). Esto es, la narrativa venezolana, durante los umbrales del siglo XX, dedicó bastante de su esfuerzo en querer “descifrar” lo desconocido, lo distinto, todo aquello que de alguna manera significaba intentar entender por qué teníamos lo que teníamos y, en cierta medida, hasta dónde nos habían conducido tales aparejos culturales.

La penetración de la *voz* del personaje negro se produce bajo ese intento y con esta marca ideológica precedente. En el fondo, las dicotomías *civilización/barbarie*, *desarrollo/atraso*, *urbanidad/ruralidad* y *centro/periferia* guían el acceso, puesto que las voces de los negros son siempre componentes del segundo elemento de la oposición, luchando tenazmente por pertenecer a la primera. La idea de que había que “incorporarlos” al desarrollo, a la urbe, pasa necesariamente por hacerlos presentes en el concierto literario, esto es, en el imaginario de la convención literaria canonizada.

Propiciando otra vuelta de tuerca, la intención de incluir este *nudo ficcional* podría también ser interpretada como un esfuerzo de los escritores venezolanos por hacer incursionar a la oralidad y sus influencias en la escritura, tal como lo estudia Amy Naus Millay (15). Sin embargo, este esfuerzo queda oscurecido. En dicho caso, habría sido necesario asumir, también, otros conflictos gestados de las interacciones de estos grupos humanos, tales como los geográficos, los sociales, los culturales, los políticos o la transculturación. Habría sido necesario que se visibilizara hasta qué punto la oralidad modelaba el mundo ficcional mismo. Dos cuentos más pueden ilustrar, ahora, la evolución de este proyecto. Uno de estos cuentos es el de Arturo Croce, titulado “Un negro a la luz de la luna” (1947).

Ya desde la titulación se marca el discurso/texto en torno al sujeto poseedor de la palabra. Jesús Barlovento medita, sentado sobre una piedra sobre los acontecimientos que han rodeado su vida. Piensa para sí mismo, en medio de la noche, arropado por la luna. La *voz* se esparce por la tierra intenta atrapar toda su vida y toda su identidad. Jesús Barlovento, fugado del cuartel, regresa a su pueblo, a reencontrarse con sus recuerdos.

La piedra sobre la cual reposa su cuerpo incrementa su soledad. Jesús habla y su emisión no pretende más que asir un pasado, retornarse en este abandono: “Aquí trabajé hasta que sentí los callos duros como paraparas. El dueño me sacó el sudor por años... No adquirí un palmo de tierra ni puse una paja al rancho de la vieja, en el pueblo... Ahora soy un hombre diferente” (414).

Jesús Barlovento es negro no por la palabra que emite, sino por la historia que vive, son los acontecimientos que lo hacen diferente. En su *voz* no se desvanecen las *eses* ni hay carencia de /d/ o /r/ finales. No hay alteración morfológica que designe la desigualdad social. La dicción se hace texto en la regularidad de la corrección. La carencia no está marcada, entonces, en el cuerpo vocal. La separación está marcada en la vida y en los hechos que experimenta el personaje: “Yo vi que había razones muy justas. Pensé en las relaciones de los peones con la tierra. Creció tanto mi deseo que me puse a la cabeza de un grupo y pedí que nos dieran tierras para trabajar. Las tierras se extendían inmensas, anchas. Todas no estaban cultivadas. Eso fue todo lo que buscamos nada más...” (417).

A partir de entonces, se hace énfasis en otro elemento instalado como idiosincrático en todos los mundos ficcionales sobre el negro: la pobreza y los continuos fracasos. En ese sentido, el negro como personaje está condenado a sólo un tipo de desenlace: el desgraciado, fatídico y adverso. Esta forma de poner punto final a los mundos narrativos en que se introduce al negro como persona ficcional, tal como lo afirma Jameson (11), debe ser interpretada como una visión ideológica de la vida que el autor tiene sobre este sujeto social.

El otro cuento es “Pobre de solemnidad” (1962) de Gustavo Luis Carrera. En este cuento, los personajes, negros en su mayoría, emiten su *voz* dentro de la *voz* del narrador (discurso indirecto libre), y entre ellas no se establecen alejamientos formales. Engracia, Isidro, Félix, todos hablan en medio de la tragedia que supone ir a enterrar a Isidro, sin distinciones. Las voces no están, como generalmente ocurre, separadas en otro renglón e iniciadas por el guión que abre el diálogo. En este cuento, solo las marcas de las comillas alertan sobre su condición. Este procedimiento formal hace de las voces de los personajes un ritmo y un halo enlazados con todas las demás voces y posibilita, así, la cohabitación textual. En el cuento se va del hablar de un personaje al del otro, del narrar al decir, sin más obstáculos que la palabra destacada al principio y al final por las comillas. Pero todas son palabras “enteras”, pertenecientes a un habla común, en que la corrección o la incorrección pertenece a todos los usuarios de la palabra sin que parezca mediar ningún estigma étnico. El mundo ficcional de este cuento se desplaza en un constante contrapunteo vocal. Cada fonación se consigue con la otra a través de la inmediatez del espacio. La igualdad no sólo es aceptada en la forma sino también en su secuencialidad que destierra la oportunidad inmediata de pugna. “Pobre de solemnidad” explora, bellamente, la posibilidad de confluencia simultánea de todas las voces posibles, a través de la historia que narra. Sólo hay sonidos que necesitan ser escuchados y por ello se precipitan y se acumulan en la agilidad de sus ritmos.

Así, en todos los cuentos revisados, la *voz* pone en circulación toda una red significaciones que va desde la más particular (personas ficcionales intentando entender sus trayectorias vitales) hasta el riesgo supremo que alcanza el autor al enmarcarlos en diferencias y distancias. La voz adjudicada al negro como personaje padeció de la misma trampa cultural que otros ámbitos de su presencia. Algunos de nuestros escritores no

supieron más que ver el “defecto”, la “carencia” e invisibilizaron el esfuerzo por superar la mutilación.

Los diferentes tratamientos a las voces de los personajes ponen de manifiesto lo heterogéneo del fenómeno, la imposibilidad de acuerdos y de escucha, la visión divergente y amorfa del tratamiento a este sujeto histórico. Sin embargo, y a pesar de las marcas gráficas, no podemos menos que admitir que ella le proporciona a los cuentos una realidad particular. Lo que ocurre con la voz hacen que las palabras se alcen, animadas en la letra, proyectándose más allá del encierro y del límite del pliego. De este modo, se produce un proceso de *naturalización* socio-representacional, esto es, las marcas de representación del negro como persona ficcional han sido impuestas como inherentes y casi congénitas. La transportación del habla hacia lo escrito supone, siempre, una dolorosa pérdida. La escritura se presenta en esta aceptación suprema, en esta línea limitante, como un espacio en el cual la apariencia imperfecta de lo oral alardea de su poder sobre quien intenta obtener su vitalidad para transferirlo hacia la difícil representatividad en la palabra escrita.

### **El sincretismo: la regulación mágica-religiosa**

Dada la recurrencia en los autores de principios y mediados del siglo veinte, la representación de lo mágico/religioso se presenta como un componente esencial. Este marco socio-cultural se repite en los diversos mundos ficcionales con insistencia reveladora. El fenómeno religioso constituye una de las configuraciones simbólicas y un controlador conductual de los más avasallantes y envolventes de cuantos ha creado el ser humano para relacionarse entre sí e interpretar al mundo. La religión no sólo establece patrones y formas de interactuar en contextos y frente a situaciones determinadas, además proporciona una serie de regulaciones básicas que deciden el tipo de relación a la cual se debe someter su practicante. De este modo, el nudo religioso dirige, mantiene, identifica y controla ciertas estructuras necesarias para la cohesión del grupo que la asume.

Se calcula que millones de africanos fueron, literalmente, cazados en sus pueblos originarios. De ellos, las tres cuartas partes murieron, antes de alcanzar su destino final, debido a las condiciones infrahumanas en que la trata fue realizada. Para los sobrevivientes, la religión constituyó un salvoconducto cultural. Ellos tuvieron que enfrentar a la angustia y desesperanza de precipitarse a la vastedad de un océano, para algunos, nunca antes transitado, a unos hombres hostiles, a tierras jamás imaginadas. Al mismo tiempo, debieron aceptar la imposición de unas relaciones con lo sagrado muy en discrepancia con sus prácticas cotidianas. El papel de la Iglesia católica no fue menos que deplorable. Defendió la esclavización, ocultando, así, los mezquinos intereses económicos que la engendraron. Por ejemplo, en el Código de las Siete Partidas, promulgado por Alonso X entre 1250 y 1263, se encuentran las bases jurídicas que, a

posteriori, se aplicaron para justificar la esclavitud tanto de los indígenas como de los negros.

Todo ello debido a la necesidad de cohesionarlos dado que, en su mayoría, presentaban diferencias hondísimas en cuanto a organización, lengua, creencias y valores. Para los negros se inició una maniobra poderosa: acoger al catolicismo sin renunciar a las propias construcciones religiosas natales. El hombre trasplantado erigió, entonces, un aparato bivalente: por un lado que dejara satisfecho a los “amos” en tanto y en cuanto los hacía creer en la entera entrega del dominado al nuevo sistema de simbolizaciones, pero por el otro, que posibilitara la permanencia, la reminiscencia y la re-interpretación oculta de los valores ancestrales. El negro logra así, hacer del sincretismo (religioso, en este caso) una forma antropológicamente poderosa para actuar sobre su destino y para resolver su trance, hecho necesario y vital para la sobrevivencia. Las fiestas y los bailes constituyeron las manifestaciones privilegiadas de este proceso: festejar la existencia y la resistencia, el nuevo eje comunicacional; festejar a las nuevas deidades (disfraces inteligentes). Clamar por nuevas apariciones para no desterrar los lazos con la tierra separada por el abismo oceánico:

[En Venezuela] Las autoridades coloniales permitieron desde el siglo XVI a los esclavos ciertos días de fiesta y aún que tomasen parte, organizadamente, en rumbosos desfiles. Se trataba, no de complacer a los negros, sino de facilitarles la ilusión de cierto albedrío, cultivarles el sentimiento de que podían realizar sin trabas ciertas actividades propias. (Acosta Saignes 201)

Ciertamente, las religiones originarias africanas y el catolicismo tuvieron que converger en un mismo espacio simbólico, pero esto no supuso una convivencia sencilla ya que cada una proponía una visión del mundo diferente. A nuestro parecer, fueron estas fronteras en las que el catolicismo y las religiones africanas no hallaron la imposición del encuentro. Ello provocó el tránsito de la religiosidad hacia la magia. Así, para el africano, y dada la realidad a la cual tuvo que enfrentarse, estas fronteras se hicieron borrosas.

A pesar de lo anteriormente expresado, sí es importante apuntar un rasgo en que se diferencia la magia de la religión y en el que no han podido confluir: el carácter privado e individual de una y el carácter público y colectivo de la otra. Creemos que, aunque en el pensamiento del negro se lograron borrar muchas fronteras entre ambos fenómenos, este rasgo no logró ser diluido del todo.

En los cuentos revisados se puede detectar ciertas “representaciones” constructivas de ámbitos en los cuales lo “mágico/religioso” tiene un poder de incidencia determinante. A saber: en las ceremonias practicadas por los personajes y en ciertos acontecimientos “sobrenaturales” que los personajes padecen o crean para relacionarse o intervenir en la vida de los otros.

En el cuento “Mira la puerta y dice” (Manuel Trujillo, 1952) se narra la historia de un hombre viejo y negro, el cual, encerrado en su rancho, sigue como testigo de las otras muchas historias que el pueblo levanta sobre una historia verdadera. La fiesta en honor a San Juan se hace presente como alusión al inicio del proceso mágico-religioso y como trasfondo alucinante de la duda: “Lo que más inquieta a la gente –a la de cierta época– es la voz del Viejo. Comienza, como en estos días de la fiesta de San Juan, a deslizarse por el camino como una hormiga” (283).

En el caso de la historia del viejo, los habitantes del pueblo han hilvanado muchas otras fábulas, construidas a partir de lo que los otros han creído en torno a los acontecimientos. Cada uno entra a la historia desde la óptica propia, planteándose la inexistencia no de *una* historia, sino de *las* historias que cada cual construye libre, obligatoria y dubitativamente. Algunos dicen:

Él tampoco sale a tomar el sol. ¿Estará enfermo?

Yo sé cómo ocurrió –exclama la muchacha de párpados románticos– ellos estaban enamorados pero querían cometer una barbaridad. Entonces fueron a visitar al otro y se lo dijeron. El otro se enfureció. Ella se envenenó con cariaquito morado y unas hierbas. El otro, desesperado, se abrió el cuello con un cuchillo.

¿Y el viejo? ¿Vas a decirme que el viejo no hizo nada?

Bueno... Así me lo contaron. . . . (290)

La historia del viejo se desarrolla entre las otras historias, revolcadas en ellas y en la verdadera, oculta en la oscuridad de su rancho y el silencio de un gato. Como hemos expresado, las ceremonias o las festividades religiosas se ofrecen como un espacio privilegiado para asentar las prácticas mágicas. Pero de allí se desplazan hacia conflictos soterrados. En este cuento se hace a través de la fiesta en honor a San Juan Bautista:

— Oye. Vente conmigo. Vente a la fiesta de San Juan.

Ella saltó la risa, sus dientes blancos brillaron en la luz azul.

— ¡No juegue, negro! ¡Tú como que no conoces a Nicolás! (283)

Es a partir de ese momento cuando se instala la desgracia en la vida del ahora viejo y en su historia. Existe una relación directa con respecto a los sentimientos y las creencias religiosas, así como también a las posteriores desventuras padecidas por los personajes. Las fiestas religiosas se presentan como el escenario en el que las pasiones encuentran su activación y el contexto –o “pretexto” como lo llama Arturo Croce en su cuento “Un negro a luz de la luna”– se dirige hacia la verdadera creencia, la verdadera esencia del ser espiritual. Serán sus prácticas mágico/religiosas las que deforesten el cosmos de los personajes negros. Pareciera proponerse, además, que dichas prácticas sirven como máscaras de las reales intenciones: velar las fuentes de las creencias, las reales fuerzas

motivadoras que regulan y controlan las relaciones entre la naturaleza y los hombres, esconder las carencias de una cultura que insiste en lo primitivo como válvula cultural de comprensión. La fiesta, la religión y la magia se funden en una excitación, en un trance casi siempre, afrodisíaco. La magia y la religión se transforman en animismo para envolverlo todo y para dar sentido a todo. El viejo es “embrujado” por Nicolás a causa de la mujer en disputa. Él ha entrado en una relación prohibida: desear la mujer de otro. La mujer lo acepta y se consolida el desafío amoroso. Nicolás se venga del negro mandándole a colocar un “daño” con la Cúpira. Así el conflicto moral, de raíz cristiana (“no desearás la mujer de tu prójimo”) es trasladado al terreno de lo mágico:

—Hace una hora estuve con él. Y ahora contigo. Debe ser culpa de las mariposas.

Ya los dolores habían comenzado. El día anterior la Ñata le dio unas hierbas, una cruz de palma un líquido espeso y verde, un líquido amargo que revolvía el estómago. Pero fue inútil.

—Hijo, tú debes estar ensalmado —dijo la Ñata. Mejor encomiéndate al Señor (286).

Y aunque la Cúpira sólo es nombrada y aludida en el texto, cobra una fuerza impresionante, pues representa la causa del posterior desenlace fatal. Ella y su supuesto poder mágico, que influye en la vida humana, representan el puñal que corta la culpa y el deseo. Del problema moral se desplazan hacia el encuentro y la razón de lo mágico. Del mismo modo, ese proceso mágico tiene como vehículo trasmutador *un bojote* que, supuestamente, la Cúpira dejó frente la choza del ahora viejo:

—Y al bojote ¿No lo has visto?

No, él no lo había visto. Sintió un olor a pólvora, nada más que eso.

—¡Ay, hijo! Si te olió a pólvora te embromaste. Eso es cosa de la Cúpira. Los olores continuaron. Era como una serpiente, como muchas serpientes que le andaban por las entrañas. Como los golpes de los tambores, infatigables, como las mariposas, allá abajo, en el pueblo. Cuando ella se enteró dejó de ir. El gato sabe esto, pero la gente lo ignora. (287)

Los tipos de magia, según su forma de afectar a los destinatarios, se pueden definir en: magia por principio de analogía y magia por principio de contagio. La primera se basa en que se puede obtener el efecto deseado acudiendo a la imitación del hecho original. Su principio es que lo semejante conduce hacia lo semejante. La segunda se conduce como un auxiliar de la primera y hasta del fenómeno religioso mismo. Funciona sobre la base de que se puede obtener el efecto deseado (el bien o el mal) a través de un efecto contagioso, una especie de absorción, y para lo cual el practicante se puede valer de

cualquier recurso a su disposición. En los cuentos comentados, no hay preferencia por uno u otro tipo de proceso mágico/religioso. Ambos son presentados como formas de combate que los personajes emprenden en contra de las adversidades del entorno (físico y humano).

En “Mira la puerta y dice”, por ejemplo, nos encontramos con el segundo tipo de proceso. El ahora viejo padeció un “mal” diseñado por la Cúpira, una enfermedad transmitida por un “bojote” que sólo el olor de la pólvora denunció. Seleccionar este tipo de hecho mágico/religioso se debe a que ambos fenómenos construyen su conexión a través del baile en honor de San Juan. Éste se presenta como el iniciador del atosigamiento de Nicolás. El transgresor –viejo y solitario ahora– sufre los estragos del “daño”, la Ñata intenta salvarlo con sus escasos conocimientos, pero Cúpira demuestra su mayor dominio sobre el bien y el mal. La mujer por quien se arriesgó, al final, lo abandona. El desenlace deseado se logra a través del embrujo:

Ella dejó de ir y los dolores llegaron a la cabeza y la cubrieron de fiebre.  
La Ñata se cansó de machacar hierbas y de traerle el líquido verde.  
—Hijo, si estás ensalmado procura salvar el alma. (287)

Este personaje negro queda sumergido en las historias inciertas, en las oposiciones que unas y otras sugieren. Sólo él y el gato pueden decidir la verdadera. Lo mágico/religioso –desde San Juan hasta el “bojote”– emparenta los opuestos: el bien y el mal se reducen en el mismo conflicto. La desgracia del viejo es un proceso que va de la iglesia a la calle, al irresoluble encuentro de lo sagrado y lo profano como un mismo vector que minimiza al personaje.

En “Llueve sobre el mar” de Gustavo Díaz Solís (1973) se narra otro infortunado desenlace: el del negro José Kalasán. Este personaje vive tranquila y placenteramente de su trabajo como peón en una hacienda de caña. En las noches, luego de la jornada diaria, se reúne con otros hombres en el bar del pueblo a jugar y conversar. Sin embargo, la vida le cambiará a consecuencia de la mordedura de una serpiente que lo introduce en un trance mágico. La serpiente retorna como símbolo religioso de la maldad, del enturbiamiento de la razón, como la causa de la fractura de las reglas. Así como en “Mira la puerta y dice” la vida del personaje se divide en un antes y un después a causa de los efectos de los actos mágico/religiosos. El trance mágico posee una fuerza tal que convierte en péndulo al héroe. Su vida oscila peligrosamente. El trance siempre transforma al personaje en algo distinto de lo que era originariamente. Lo enfrenta a una realidad hasta ahora no explorada y casi proscrita. Lo conduce a un espacio en el cual el silencio, la soledad, la ausencia de sonoridades y la muerte surgen como consecuencias de la mutación. El desenlace es el castigo por la poca disposición a no ceder ante la manipulación moral y religiosa. En José Kalasán, la mordedura de la serpiente inicia el recorrido hacia la separación (en el cuento anterior lo fue un santo en representación de la confluencia de lo pagano y lo sagrado). José queda

sumido en la soledad de sus pensamientos y deseos, todos pecaminosos y lascivos. La tragedia se proyecta ya que José, convencido de su inmortalidad o del poder que la serpiente le ha transmitido, ansía el orden prohibido, como peón y como negro: la hija del comisario. El adjetivo “mágico” se convierte en sustantivo a partir de la mordedura. En medio de su agonía, el brujo o curandero del pueblo (Simangal) afirma que José no morirá y le envía su sombrero como objeto “contagiado” y “contagioso”, capaz de transferirle la necesaria curación (p, 476). A partir de entonces, comienza José Kalasán a sentir la fuerza de la posesión, el convencimiento de su fortaleza y la extensión en su potencia.

El personaje de Simangal desempeña un papel fundamental en esta transformación. Él, del mismo modo que la Cúpira, no posee representación corporal en el texto. Sobre él sólo se obtienen referencias de sus facultades, señalamientos de sus poderes. Simangal y la Cúpira existen en ambos cuentos debido a la fuerza y anchura de sus actos, de compartir el lugar en donde la magia y la religión dejan de oponerse y se integran bajo dominio de las necesidades humanas.

De esta manera, Simangal, al igual que la Cúpira, se presenta como un ser misterioso. El ser diferente. El dios terrenal cuyo nombre no debe pronunciarse. Él lo sabe todo, lo resuelve todo y bajo sus designios, los hombres apuestan sus vidas. Simangal envía su *sombrero* —como la Cúpira el *bojote*— como propagación de su cuerpo y aunque con propósitos opuestos, ambas funcionan como interventoras en la vida de los personajes. Simangal y Cúpira se alimentan de sus propios misterios.

Simangal y la Cúpira vuelven a presentar una isotopía fundamental: a la religión y a la magia se las acepta, se cree en ellas sin interrogantes. Los creyentes toman como verdadero todo lo que de allí se desprende. Simangal y la Cúpira, quizá, obtienen más poder no tanto por sus cualidades propias, sino por el concedido a través de la fe de los otros. Ellos pretenden ejercer la misma fuerza ancestral que los mantiene unidos con lo sobrenatural. Ellos no son ni buenos ni malos. Son eso que su contacto con lo terrenal y con lo divino ha hecho de ellos. Esta forma de entender los poderes hace que Cúpira y Simangal puedan ser admitidos como miembros de su comunidad y a la vez como seres especiales. Ninguno es juzgado por sus acciones. Sus actos no pueden ser valorados moralmente. Son simples productos de la relación que los demás mantienen con ellos. En la relación mágico/religiosa, el bien y el mal no están colocados en ejes verticales sino horizontales y los seres se desplazan de un lado a otro, actuando desde la fecundidad que estas posibilidades les brindan. La horizontalidad conjuga, atrae y homogeneiza los sistemas de acciones cometidas por los personajes. A pesar del tipo de acto y de su finalidad, magia y religión se funden. Se vuelven lo que son: sólo memoria para representarse a través de la rebelión originaria.

Todo lo anterior nos conduce a encontrar en la representación del negro como persona ficcional cierta actitud *acrática* frente a las fuerzas (sean éstas naturales o sociales) del mundo con el cual interactúan. El negro, como persona ficcional, conoce sus *limitaciones*, pero aún cuando intenta traspasarlas, no posee el suficiente equipamiento

moral que le permita superar los obstáculos impuestos, mucho menos procurar alcanzar norma moral alguna que lo conduzca a su redención.

En un cuento breve de Julio Garmendia, “Eladia” (1951), estamos en presencia de un interesante proceso de transformación y velamiento en la conjugación de magia y religiosidad. En “Eladia” encontramos la historia de otra negra pobre (y fea) que trabaja como sirvienta en una casa de la capital. Eladia vive en una completa mudez. No tiene palabras con que entrar al mundo y, más que vivir, transita como una sombra despojada de toda posibilidad de afirmación. Vive del silencio y dentro del silencio. Se interpreta desde la vergüenza que ella supone, inspira. El único elemento verbal con el cual, de vez en cuando, osa salir al entorno, repetido como oración desconocida, lo constituyen las palabras “me pesa, me pesa”. ¿Qué le pesa a Eladia? ¿Qué falta tan significativa pudo cometer que la haga repetir las sin sosiego, como un acto de contrición infinita? Estas mismas interrogantes se las hace la señora de la casa ante el reiterado acto de atrición de Eladia. Pero eso, en Eladia, surge envuelto en el enigma. Ella conjuga toda la ignorancia, todo el abandono material al cual se ve sometido el negro en la ciudad. Pero, además, también muestra el despojo de la conciencia liberadora mágico/ religiosa y en su lugar se instauran los valores punitivos cristianos. Como ya hemos esbozado, para el imaginario del negro, la religión y la magia son fenómenos con los cuales vive, goza y sufre. Los utiliza a su antojo y de ellos obtiene felicidad o desgracia, según sus necesidades. En “Eladia” sólo el matiz punitivo sobrevive a la ciudad, quien la enfrenta con sus miedos y debilidades. Lo que aumenta la separación de Eladia, es decir, su intensa periferia, está oculto en el relato, por lo cual, para el lector es desconocido. Lo único que el narrador ofrece es esa reiterada autoculpabilidad expresada en su permanente “me pesa”. Ella no se enfrenta con sus consecuencias, ni la transgresión pretende ser paliada con la magia, pues la ciudad es muy poca licenciosa al respecto y no supone el mejor contexto en donde pueda hacerse presente.

Sospechamos que en la religiosidad de Eladia se encuentra la imposibilidad de llevar su catolicismo hacia la magia y remediar el conflicto que supone poseer una fe que no le aminora sus incompreensiones sobre el mundo y de la cual no participa realmente su insignificancia terrenal. Así, si en “Mira la puerta y dice” y en “Llueve sobre el mar” lo religioso transita hacia lo mágico como producto de la necesaria conducción y resolución de un conflicto, provocando la liberación final del personaje –con su muerte–, en “Eladia” el conflicto queda prisionero de sus miedos e incapacidades de liberación. Casi al final del cuento se presencia la transformación del personaje: Eladia pide permiso a la señora a la cual sirve para ir a visitar a un pariente enfermo. No regresa por mucho tiempo, y cuando lo hace viene con una niña negrita en brazos a solicitar de nuevo su trabajo. De esta manera, hasta su posible revelación –la maternidad, que significaría al menos un poco de participación voluntaria en su destino– no es apreciada por el lector. Ese período no está dentro de la narración de manera explícita. Es un breve vacío narrativo. Así, la transformación de Eladia como madre también es realizada a través del silencio.

Eladia, con “un nuevo brillo en sus ojos” es aceptada otra vez en casa e inicia el proceso de traslado de su culpa a la hija, a quien, tomándole de las pequeñas manos, le hace dar golpecitos en el pecho y repetir el dolor desconocido:

A veces cogía con su fuerte mano de lavandera la manita apretada de la criatura, la hacía ir y venir sobre el pecho, al mismo tiempo que iba diciendo, con los ojos sonreídos fijos en los ojos de la niña:  
—¡Me pesa! ¡Me pesa! ... ¡Diga! (390).

Hace ya algunos años, Orlando Araujo dijo que “Eladia”, como cuento, no le convencía y eso se lo achacaba a su débil construcción de la verosimilitud narrativa (307). Pero “Eladia” no convence no sólo por ser un tema raro en la narrativa de Julio Garmendia – precisamente si por algo se caracterizó él fue por tratar temas “raros”–, sino más bien porque es un mundo ficcional que no es nada generoso desde el punto de vista de su horizonte de expectativas. No le ofrece al lector ningún asidero interpretativo para evaluar y considerar su construcción ficcional. Y no es porque no se puedan buscar, es que no las tiene. La parquedad como grata propiedad discursiva del escritor olvida, de alguna manera, la necesaria labor de fomento de rastros con los que entrar y dialogar con la obra.

## Conclusiones

El negro, como persona ficcional en la narrativa corta venezolana, debe ser visto a través de su interconexión de los diferentes contextos. Existió la tendencia en nuestros escritores de principios y mediados del siglo veinte a proponer una imagen concebida a través de ciertos “nudos”, como si estos fueran huellas para darle representación al personaje. La recurrencia en estos aspectos hace suponer en la creencia de la pertenencia antropológica de estas marcas al personaje en cuestión. En estos mundos ficcionales, los “nudos” no liberan al personaje, no lo convierten en su explicación, más bien funcionan como huellas fosilizadas.

Todo parece indicar que el origen de esta empresa puede localizarse en la etapa de conformación de la cultura e intelectualidad del criollo; el cual a pesar de querer mantener los vínculos con la cultura de la metrópoli, tenía que justificar sus ansias de autodeterminación en estas tierras. Para ello, las culturas afrovenezolanas e indígenas les sirvieron como soporte y excusa, tomando y reconociendo de ellas sólo aquellos aportes que no amenazaran su poder y hegemonía cultural y simbólica.

La *voz*, como un “nudo” para la construcción del mundo ficcional, supone mucho más que las palabras pronunciadas. Los negros de estos cuentos oscilan entre una *voz* “mítica” (que los conduce a su origen y los coloca en un mundo distanciado y misterioso) hasta una *voz* compartida con los otros. La alteridad, como sentimiento,

conciencia y particularización de la ruptura con el prójimo, logra su cometido no sin antes ser combatida. Esta “alteridad” consigue, por ejemplo, visibilidad en una de las denominaciones que una de las tantas tablas de castas que circularon durante la colonia: el cruce denominado “no te entiendo”. Las “faltas” o desviaciones de la lengua *estándar* instalan las distancias. Podríamos suponer y leer también todas esas alteraciones como parte de la historia medio contada. La voz del personaje negro entra al texto “señalada con el dedo”. La “interferencia” lingüística supone una tragedia para el personaje, pues lejos está de ser “reconocido” en el concierto vocal que impone esta tierra.

Los “nudos” socioculturales asignados al negro son factores pertenecientes a la cultura global del país. El baile, el canto y lo religioso resuelto en la magia son, estructuralmente hablando, constructos simbólicos que yacen en todos los venezolanos, pero al negro se le asocia con apetencias riesgosas siempre corporales. El negro es ficcionalizado como un sujeto regulado por sus propensiones más primitivas. El sexo, la condena, el rito, el cuerpo, la relación con la naturaleza, todo parece necesario e impredecible. Las dualidades cuerpo-espíritu, razón-instinto, civilización-barbarie, hombre-animal, etc., permanecen en una lucha insaciable en el imaginario de muchos escritores de dicha época.

La “experiencia interior” que se nos muestra del negro como persona ficcional está construida desde una ventana heterónoma que hace pocos esfuerzos por aproximarse al *prójimo*. Un prójimo que debe ser otro, pero en el caso de las culturas de nuestra Latinoamérica, también uno mismo.

#### OBRAS CITADAS

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Acosta Saignes, Miguel. *Ideas de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Talleres Gráficos del Congreso de la República, 1986.
- Álvarez, Carolina. “Estereotipo socio-lingüístico del negro en cuatro novelas venezolanas”. *Venezuela: Fin de siglo*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1993. 327-334.
- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila editores, 1988.
- Bueno, Salvador, ed. *Cuentos negristas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2003.
- Croce, Arturo. “Un negro a la luz de la luna”. Bueno 414-431.
- Davis, Lennard. *Resistir a la novela. Novelas para resistir*. Madrid: Debate. 2002.
- Díaz Solís, Gustavo. “Llueve sobre el mar”. Bueno 468-481.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arcos Libros, 1999.
- Frías, Carlos Eduardo. “El Jazz de los siete negros”. *Fantoches* 8-9. Caracas, 5 de septiembre de 1928: 267.
- Garmendía, Julio. “Eladia”. Bueno 387-390.

- Jameson, Fredric. *El realismo y la novela providencial*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. 1-41.
- Lipski, Juan M. *La discontinuidad fonética como criterio dialectológico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- — —. *Contacto hispanoafriano: el español ecuatoguineano y su importancia para la dialectología africana*. México: Anuario de Letras, 1985. 98-130.
- López Ortega, Antonio. “Dos fronteras del espacio literario en Venezuela”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 33 (1996). 71-76.
- Mannix, Daniel P., y M. Cowley. *Historia de la trata de negros*. Madrid: Libro de Bolsillo. Alianza Editores, 1970.
- Millay, Amy N. *Voices from the Fuente Viva: The Effect of Orality in Twentieth-Century Spanish American Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- Senghor, Léopold Sédar. *Libertad, negritud y humanismo*. Trad. Julián Marcos. Madrid: Tecno, 1970.
- Sojo, Juan Pablo. “Herenque”. *Bueno* 432-441.
- Trujillo, Manuel. “Mira la puerta y dice”. *El cuento venezolano en El Nacional. Premios del concurso anual 1943-1973*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1973. 282-291.
- Tucci Carneiro, Maria Luiza. “A Educação como arma”. *Axé. São Paulo de Perfil* 16 (1996): 45-52.