

GUABINA: PERSONAJE CARNAVALESCO DE LA TRADICIÓN ORAL NEGRA COLOMBIANA

Hermínsul Jiménez Mahecha
Universidad de la Amazonía

Resumen

Los Departamento del Caquetá y Putumayo han sido escenario, durante el último siglo y medio, de diversos procesos de colonización protagonizados por grupos poblaciones emigrantes de la zona andina de Colombia y, en algunos casos, de la costa del Pacífico. Y con la gente viajan sus recuerdos, mitos y héroes arropados en la tradición oral. Este es el caso del relato que nos permite conocer al personaje Guabina. Desde la perspectiva del análisis del discurso y con base en los conceptos de carnaval y polifonía, retomados de la obra de Mijaíl Bajtin, este escrito propone el estudio de algunos de los mecanismos de enunciación y una valoración de la función estética del relato oral afrocolombiano referenciado.

Palabras clave: *Análisis del discurso, significación, polifonía textual.*

Abstract

During the half past century, the Provinces of Caqueta and Putumayo have been scene to several colonization process. The main actor in those process has been people from andinan colombian zone and, in every cases, from pacific cost. And with people, rememberings, myths and heroes travel wrapped up in oral tradition. This is the case of narrative that allow to know us to Guabina. From perspective of discourse analysis and on basic of concepts as carnival and poliphony, took from Bajtin's work, this paper propose a study of some enunciative devices and aesthetic evaluation of afrocolombian oral narrative in mention.

1. INTRODUCCIÓN

Una cultura determinada sirve como contexto más general dentro del cual se enuncia todo texto y ese marco permite darle, en última instancia, su significación al texto. Igualmente, también es cierto que todo texto se enuncia, en cada cultura, en relación con otros textos.

Pero, las dos afirmaciones anteriores no eclipsan el hecho de que cada texto cobra su propia significación, precisamente, por esa relación dialéctica entre lo que el contexto general (la cultura en general) y particular (las formas culturales que se manifiestan en una situación histórica específica, en cada país, cada región, cada ciudad, etc.) establecen como horizonte de producción de sentido y las innovaciones, reinventiones o simples modificaciones que un nuevo texto pueda provocar en ese marco de enunciación desde la economía interna de su proceso de enunciación. Quede claro que la economía interna del texto es vista aquí no solamente como un mecanismo de significación producido por un sujeto cultural (individual o colectivo) que actúa en cuanto pone en funcionamiento un discurso que se orienta desde una intencionalidad comunicativa específica, sea ésta de carácter informativo, didáctico, lúdico, etc., sino también como un mecanismo de producción de significado que obedece a las leyes internas de uso de la lengua y del habla actuantes en un contexto sociocultural determinado.

Una conclusión provisoria es establecer que el estudio de la validez de un texto en cuanto a su capacidad de producción de sentido en un contexto dado puede incluir tanto los contextos de producción y recepción del texto, como el estudio de los mecanismos enunciativos que el autor –individual o colectivo– pudo objetivar en el texto para producir los efectos comunicativos que se desea provocar en el lector.

En este sentido, una opción metodológica que aquí se asume es compartir la perspectiva que, con base en los trabajos de análisis del discurso adelantados por Patrick Charaudeau, supone dar cuenta de las interpretaciones posibles que surgen o se cristalizan cuando se analiza un acto de lenguaje en el punto

de encuentro de los dos procesos de producción e interpretación de sentido; en esta misma perspectiva se comparte en este artículo que

«Para dar cuenta de esas Interpretaciones se requiere de la competencia de un sujeto (el analista del discurso) que pueda integrar tanto las actividades del sujeto productor como las del sujeto interpretante; el analista tiene así la tarea de formular hipótesis sobre la intención del sujeto que habla tomando para ello la configuración particular del texto y las manifestaciones de la identidad psico-social, sus intenciones como hablante, las condiciones del contexto socio-histórico, etc.; deberá además estudiar las posibles interpretaciones dadas por los destinatarios de los actos de lenguaje y estudiar si esas interpretaciones se adecuan a las circunstancias propias del contexto social del interpretante». (Rey, 200:12)

2. EL CARNAVAL Y LA POLIFONÍA EN BAJTIN

A lo largo de la historia, cada cultura organizada como actividad de producción y consumo de bienes materiales y espirituales para responder a las necesidades del hombre, puede leerse también como una jerarquía de valores. Cada cultura de la que tenemos noticia ha fijado sus jerarquías en distintos textos que leemos como parte de la herencia de la humanidad. En cada cultura, todo texto se enuncia en relación con otros textos. Y en cada texto, un lector cuidadoso podrá encontrar los reflejos y conexiones entre el texto que lee y los libros e ideas que le sirvieron de contexto.

Debemos a Mijail Bajtin la elaboración de los dos conceptos que titulan esta sección. Para comprender el mundo sociocultural en el cual surgió la obra de Francois Rabelais, Bajtin exploró las formas de existencia de la cultura oficial y sus jerarquías durante la Edad Media y, frente a esas formas oficiales, destacó la existencia de una segunda vida, la del pueblo, que se nutre de la risa y que se expresa en las distintas manifestaciones cómicas de la cultura popular cuyo soslayamiento haría incomprensible el sentido de la obra de Rabelais. Bajtin señaló el origen de esas manifestaciones cómicas a partir del carnaval cuyo significado exalta y valora en cuanto señala que

«A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir incompleto (...) A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo. (...) En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales». (Bajtín, 1998.15-16).

Como una consecuencia lógica de la comprensión de la cita anterior surge la necesaria exaltación de ciertos personajes y de sus manifestaciones comunicativas que se dan en la plaza pública de las nacientes ciudades de finales de la Edad Media, siempre como un motivo para la risa, la fiesta, la ruptura –aunque temporal, no por ello menos significativa- del orden feudal establecido por la iglesia y el Estado.

Bajtín propone denominar el conjunto de imágenes de la cultura cómica popular de la plaza pública de las ciudades de finales del medioevo como *realismo grotesco*. De esta manera, Bajtín precisa que esa cultura cómica popular se expresa bajo la forma de fiesta utópica donde se manifiesta el carácter indisoluble de la ligazón entre el cosmos, el mundo social y lo corporal «en una totalidad viviente e indivisible» (Ibid.:23), con un claro sentido alegre, festivo, productor de bien; además, ese concepto de realismo grotesco explica ciertos mecanismos expresivos perceptibles en la obra de Rabelais que, en conjunto, participan de tres principios de enunciación tales como: la degradación (entendida como la traslación al plano material y corporal de los elementos que representaban antes lo espiritual, elevado, ideal o abstracto); segundo, la metamorfosis incompleta de las cosas; y, tercero, la ambivalencia de los polos de cambio de esas metamorfosis.

De esta manera, un rasgo propio del realismo grotesco es exaltar el lado cómico, alegre y libre del mundo sin restricciones, mundo abierto a la transformación permanente de sus formas, dominado por la alegría sin término de las repeticiones, las diferencias, las renovaciones. Así, entonces, la única realidad perceptible para el hombre es que el tiempo pasa, la vida no se detiene, el tiempo juega sus cartas y ríe.

Tangencialmente, como una forma de ilustrar la naturaleza del realismo grotesco que podría mostrarse en manifestaciones verbales tales como las imprecaciones, las groserías y los juramentos, interesa ver la valoración que la cultura cómica popular hace del cuerpo como una entidad no aislada del resto del cosmos, no delimitada ni perfecta, cambiante y que transgrede sus propias fronteras; por ello, el realismo grotesco hace énfasis

«... en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites» (*ibidem*: 30)

Para cerrar estas notas de demarcación conceptual acerca del carnaval dado como rasgo característico de la cultura cómica popular de la Edad Media, cultura que fue capaz de corroer el mundo opresivo, sagrado, rígido, pétreo, serio e intimidatorio del régimen feudal, valga citar un párrafo breve y hermoso que parece un aforismo nietzscheano donde se valora positivamente el sentido de la risa:

«La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón (*Ibidem*:87)

Por otra parte, Bajtin, para explicar las raíces históricas de la novela, específicamente de las obras de Dostoievsky, introduce

el concepto de la carnavalización de la literatura en cuanto que los géneros cómico-serios a lo largo de la historia son variantes literarias de los géneros orales del folklore carnavalesco. Bajtin, para comprender el carácter innovador de las novelas de Dostoievsky, propone la metáfora de la «novela polifónica», en la cual

«... aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes» (Bajtin, 1993:17).

La concepción polifónica de la novela y, por extensión, la polifonía en la literatura se opone a la literatura monológica o dogmática en la que se expresa solo la voz del autor que plantea su punto de vista directamente (como en una exposición teórica o un ensayo) o a través de varios personajes que nunca escapan a la valoración del autor; en el caso de la literatura polifónica

«... existen varios personajes que se presentan por sí mismos, como las máscaras del carnaval. No son juzgados por el autor y el sentido global de la novela o de la obra resulta sencillamente de la confrontación de esos personajes, sin que el autor dé a entender su propio punto de vista» (Ducrot, 1988:15).

En resumen, asumimos la polifonía como un conjunto de voces –las del autor, los personajes autónomos- que hablan desde diversos puntos de vista sobre el mundo y, por ello, hablan de diversos mundos entrecruzados, mundos y voces que se hacen visibles al lector a través del texto, como a través de una ventana para asomarse a un jardín polimorfo y multicolor. Un ejemplo de esta polifonía puede verse en los diálogos socráticos (Bajtin, 1993:155), en particular en su etapa oral (no precisamente cuando se convirtieron, por ejemplo en Platón, en memorias escritas del recuerdo de los palabras de Sócrates), en la medida

en que se mantienen la vigencia del método socrático, de construcción de una verdad mediante el diálogo de distintas opiniones, y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un breve relato.

3. EL ENCUENTRO CON GUABINA EN UNA ZONA DE COLONIZACIÓN

A partir de 1992, por convenio entre las universidades de Nariño y de la Amazonia, se ofreció en Florencia el programa de Maestría en Etnoliteratura. Un grupo de estudiantes de dicho programa, identificados por su origen geográfico costero (Departamento del Chocó) y por su apego a las formas culturales afroamericanas decidieron buscar un referente que los representara como negritudes en el contexto específico de la colonización que se adelantó durante las últimas décadas en el Departamento del Caquetá.

Esta búsqueda los llevó a contactar a un grupo de habitantes del corregimiento Bututo, jurisdicción del municipio de Mocoa en el vecino Departamento del Putumayo. Interesa destacar que la mayor parte de los habitantes de Bututo son personas afroamericanas procedentes de la zona costera del Departamento de Nariño, específicamente de municipios como Payán, Barbacoas y Tumaco y llegaron a Bututo en un movimiento migratorio hace ya cincuenta años, movidos por la necesidad de buscar nuevos sitios donde continuar con sus formas de minería tradicional de aluvión, pero que luego, ante las dificultades de la actividad minera en los nuevos sitios de ubicación, se convirtieron en agricultores¹.

Como parte del movimiento migratorio antes mencionado, hacia los años iniciales de la década de 1950, llega a las riveras del río Caquetá don Rosalino Cortés Alván, quien había nacido en Barbacoas (Nariño) en 1920, estudió hasta segundo de primaria y vive de sus actividades como agricultor. Gracias a la memoria

¹ Cf. Entrevista a Emeteria Orobio en Mena Ortiz, Henry. Modos de producción simbólica e imaginarios en las relaciones de alianza y parentesco en la Comunidad de Bututo, Putumayo. Tesis de maestría en Etnoliteratura, Universidad de la Amazonia, 1996. P. 52-3. Agradezco al profesor Mena Ortiz el conocimiento del texto «Guabinada» que sirve de base para este artículo y el acceso a su tesis de maestría.

de este ocasional juglar, quien recita a plena voz en texto rimado el breve relato (ver anexo) que parece escapado de un romancero antiguo o de un antiguo cuaderno de notas que ha viajado escondido en el bolsillo del recuerdo, llega a nosotros el personaje cómico del cual nos ocuparemos seguidamente.

Guabina es la encarnación en negro del bufón medieval. Por lo cantado por el juglar, Guabina es un trashumante viajero de las calles; lo acompañan un trivial costal o saco, donde seguramente no cargará los misterios de cosas inútiles, y su tabaco, cuyo humo seguramente sea su tarjeta de despedida; y para que las hazañas de nuestro héroe sean oídas, nunca falta un escenario, no necesariamente la plaza pública, sino los alrededores a la plaza, en este caso una cantina². Y, puesto el telón y los muebles, vienen los otros personajes, simples, sencillos, entre desocupados y trabajadores, entre sabios y necios: estudiantes, seguramente aprendices de futuros profesionales y también proyectos de tahúres, rufianes y gandules; en el aire, un poco de licor para que el clima sea completo, los aromas de la cerveza, del guaro, del tinto, y las mujeres de bar, la música de fondo, el beber y orinar, el jugar billar, el ganar y perder, el vivir y morir en un escenario teatral que cada día tiene los mismos elementos pero que cada día presenta una obra distinta. Es fácil imaginar ese mundo conocido que nos habla desde el recuerdo de nuestra vida de estudiantes.

Y para completar el retrato del bufón, podemos suponer la pinta de Guabina: ropas no muy limpias, olor de calle trajinada rondando sus pies y sus axilas, sudor y mugre como acompañantes de quien vuelve a darle vida a la trashumancia en medio de los caminos fijos de otros habitantes sedentarios de la ciudad. Desde la supuesta posición de sujeto en desventaja económica, Guabina, en calidad de bufón, juega el ambivalente rol de ejercer como rey de la risa, como artífice del ritual cómico en el que sus palabras lo muestran como el sujeto dominador de los demás

² Bajtin indica que, además de la plaza pública, la plaza del carnaval, existen otros lugares de acción donde se ejecuta el carnaval, en cuanto son espacios de encuentro y contacto de todo tipo de personas; entre esos sitios menciona las «calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc. [que] adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca». (Bajtin, 1993, p. 181).

seres humanos que lo rodean, aquellos que en un orden jerárquico serían superiores por tener acceso al poder del conocimiento.

En resumen, Guabina es el actor que representa el efecto corrosivo de la risa que, desde el plano inferior, disuelve las distancias frente al polo superior, representado por los sujetos letrados, leídos, quizás formados académicamente; Guabina afirma su ambigua verdad sin esperar respuesta; expresa su desenfadada metamorfosis siendo él pícaro y tonto a la vez; sujeto sin ansias de poder pero –investido por la risa– se convierte en rey de burlas con la soberanía festiva de imponerse al auditorio, de vencerlo en una victoria que ofrece el trofeo de la risa, aunque el bufón deseche el trofeo y continúe «sin fijarse en emoción o estrago» con la enunciación de su cómica perorata.

4. LOS PEQUEÑOS MILAGROS DE GUABINA

En este apartado de este artículo se quiere analizar algunos de los mecanismos enunciativos que ofrece el texto retomado de la tradición oral afroamericana que nos ocupa; la denominación de esos mecanismos enunciativos como «pequeños milagros» busca resaltar su carácter innovador y creativo en cuanto al uso del lenguaje, reconociendo la importancia de la elaboración del material lingüístico con una clara intención estética, sin que este hecho ocasione algún fenómeno de rarificación o enrarecimiento del sujeto sicosocial que produce o ejecuta la enunciación del texto. De esta manera, la elaboración estética del discurso recupera su terrenalidad sin perderse por ello la existencia de su efecto como discurso estético.

4.1. ANÁLISIS DEL NIVEL SUPERFICIAL DEL TEXTO

El texto está integrado por ocho estrofas cuyos versos muestran una métrica predominantemente endecasílabo, aunque en algunos momentos existen fluctuaciones que van más allá de esta extensión fonética hasta alcanzar las trece y catorce sílabas.

La elaboración de los rasgos de superficie del texto permite establecer un total de nueve estrofas cuya estructuración se distribuye así:

- la primera y la última estrofas son cuartetos, con rima consonante alterna (abab);
- las estrofas segunda y tercera son dos sextetas, la primera de las cuales tiene tres pares de versos pareados con rima consonántica (aabbcc), mientras la segunda sexteta muestra los dos versos iniciales pareados y una cuarteta final con rima consonante abrazada (aabccb);
- las estrofas que ocupan en su orden los puestos cuarto a sexto son décimas que presentan versos pareados hasta llegar al sexto y la última cuarteta interna muestra dos formas de rima: abrazada, en los dos primeros casos y alterna en el último caso; las dos primeras décimas tienen una estructura de rima consonante representable así: aabbccdeed; la última décima varía al final, con una cuarteta de rima alterna así: aabbccdede;
- la séptima estrofa es una sexteta con dos versos iniciales pareados y una cuarteta final con rima consonante abrazada, igual que la tercera estrofa del texto ya descrita; su rima entonces corresponde a la forma aabccb;
- la octava estrofa tiene doce versos, pero más parece la conjunción de dos sextetas: una inicial, de versos pareados (aabbcc) y una final, con dos versos pareados y una cuarteta con rima alterna (aabcbc). La mutilación de las décimas ya anotada cobra fuerza, dada cierta ruptura de orden semántico.

La anterior descripción se hace en forma detallada para señalar, inicialmente, algunas particularidades en cuanto a los mecanismos de versificación.

1. La primera anotación que quiere hacerse aquí tiene que ver con la posible mutilación del texto ocurrida como efecto del tiempo en la memoria del informante. Este hecho de la posible mutilación del texto se sustenta en la consideración de las tres sextetas internas que, por su estructura rimada, parecen ser, la primera de ellas, la parte inicial de una décima, mientras que las otras dos sextetas (las que ocupan los lugares tercero y séptimo) parecen ser la parte final de otras décimas.

2. La segunda anotación tiene que ver con la consideración específica del texto como una muestra singular en relación con la estructura formal de las décimas. La poesía popular de América Latina, siguiendo el modelo español precedente de la llamada décima de pie forzado, cultivó un subgénero versificado que se conoce como décima entera: ésta «es el conjunto de las cuatro décimas y la glosa. Cada pie es una décima» (Estupiñán citado en Ubidia, 1985:96). En otras palabras, la décima es un texto rimado, por lo general octosílabo, que tiene cuarenta y cuatro versos distribuidos una cuarteta inicial de rima abrazada (glosa) y cuatro décimas que desarrollan el tema trazado en la glosa. Una forma particular de las décimas en la poesía popular la constituyen los argumentos, textos que «tienen la misma estructura de las «décimas enteras». Se diferencian de estas por su carácter «más» improvisado y sus motivaciones. Los argumentos son declamados (o compuestos) en un contrapunto en el que compiten dos o más poetas» (Ubidia, 1985:96).

El texto Guabinada recuerda, parcialmente, la forma tradicional de las décimas o de los argumentos, aunque se asemeje más a estos últimos. El texto empieza por una cuarteta y luego su desarrollo se hace por décimas (recuérdese la posible mutilación de las décimas que se reducen a sextetas), en una extensión variable, que se cierra con una cuarteta final en la cual el personaje abandona la escena. Es posible pensar en el diálogo entre personajes del texto como una forma atenuada de un contrapunteo entre los polos opuestos del mundo estratificado que el efecto cómico del texto intenta corroer.

3. El detenimiento de este análisis de los elementos de superficie del texto obedece, también, a poner en evidencia el hecho de que, a pesar de que el bufón no se asume como un serio artífice de la palabra, su papel de negador de la jerarquía de valores lo lleva a ser, en un momento dado, consciente de su papel de poeta –aunque sea un poeta de pacotilla–; de forma que el bufón puede decir a su audito-

rio, aunque nadie le crea, que sabe y posee algunas cosas, por ejemplo, que tiene «la palabra encadenada de la vitamorfosis de la nada». ¿Habla aquí el bufón de la cadencia de su palabra, de su capacidad de producir estrofas y rimas y versos o de la alguna extraña conexión con la nada?

4.2. ALGUNOS MECANISMOS DE ENUNCIACIÓN TEXTUAL

En seguida se anotan algunos de los mecanismos por medio de los cuales se logra la enunciación del texto como manifestación festiva, bufonesca y regeneradora del lenguaje y del mundo, en un claro efecto de carnavalización.

4.2.1. EFECTOS POR INVENCIÓN DE PALABRAS

Uno de los asistentes a la cantina donde grita Guabina le pide que explique qué es «trilogía». En respuesta, Guabina habla de la imposibilidad de ser comprendido por sus escuchas que confunden algunos de sus aspectos, su carácter de «manflérrimo» con su condición de analfabético o de «analfabérrimo».

En este caso, la invención de la última palabra se logra mediante la combinación de una forma sustantiva y el sufijo –érrimo, posible de utilizarse de forma adecuada como mecanismo para la construcción del grado superlativo de comparación de algunos adjetivos, por lo general cultos y que en su forma latina de nominativo terminaban en -er, por ejemplo, céleber o pulcher. Aquí no importa romper las formas correctas de composición de palabras, sino precisamente adecuar esas formas incorrectas para poder cumplir con la rima consonántica que tiene como antecedente la palabra «manflérrimo». Es posible pensar que esta palabra se haya compuesto de forma similar a «analfabérrimo» y que el adjetivo bilateral sea un indicio para conectar, en grado superlativo, al bufón con una manflora, en el sentido de una posible doble naturaleza sexual, como hermafrodita o afeminado (García-Pelayo y Puigross, 1978:653).

Algunas otras palabras posiblemente inventadas son «sumvariedades», «arcacomia», «vitamorfosis», utilizadas como sustantivos y las que, en algunos casos como en la primera y tercera de ellas, guardan alguna huella semántica con palabras de

las cuales pudieran haberse derivado por fragmentación, como en el caso de *vita* y *metamorfosis*; otras palabras, como «*bracula*» y «*tonicua*» utilizados como adjetivos, son posiblemente resultado de juegos de reordenamiento o sustitución silábicos o fonémicos sin ninguna consideración semántica; las palabras originales pudieron ser *culebra*, y *juanito*.

4.2.2. EFECTOS POR ADJETIVACIÓN INESPERADA

En este rango pueden agruparse expresiones como «*apocalipsis enlatados*», «*externas culpas*», «*aspecto bilateral manflérrimo*», «*sumvariedades subterráneas*», «*profundidades subcutáneas*», «*atmósfera insepulta*», «*urdimbre cástica*», «*ignorancia milenaria*», «*estupefacta distinción arcana*», «*agua inexacta*», «*mañana vertical y oblicua*», «*fragancia putrefacta*».

Dado que este no es un análisis exhaustivo, quiere examinarse solo algunos casos ilustrativos de los efectos producidos por la adjetivación inesperada. Por ejemplo, hablar de «*apocalipsis enlatados*» como una forma de referirse a un saber que se deposita como revelaciones en lata y que confieren poder a quien las conoce es una manera de degradación, en cuanto se ponen en contacto, mediante la relación de continente y contenido, dos entidades de opuesta valoración: una de ellas elevada, sublime, quizás de carácter religioso (valor que se refuerza por la mención de otras palabras similares en una proposición anterior en el texto, tales como *profeta* y *sapiencia*) y la otra, trivial, material, con una función práctica específica. En este caso puede ilustrarse una variación sutil de la degradación entendida como la «*transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto*» (Bajtín, 1989:24).

Un segundo ejemplo que conviene examinar aquí es la expresión «*estupefacta distinción arcana*», para hablar de una posesión preciada que le confiere a *Guabina* la supuesta superioridad sobre otro personaje a quien los escuchas de *Guabina* aprecian como poeta. Señalar la «*distinción arcana*» como una diferencia oculta, misteriosa, pone a *Guabina* en el plano de un ser especial, diferente al poeta conocido con quien quiere compararse; sin embargo, el mayor efecto de lo inesperado se

da cuando, a esa diferencia oculta se le agrega el carácter de lo estupefacto, de aquello que no se mueve a causa del asombro, de lo que está pasmado a causa del estupor. Podría pensarse que aquí ya no interesa el valor semántico de la expresión, a no ser que, por la similitud fonética se quiera derivar la palabra «estupefacta» de un adjetivo «estúpido» y del sustantivo «facto», de manera que se pongan en contacto el carácter superior de esa misteriosa posesión de Guabina con un hecho sin ninguna razón, inteligencia o caracterizado por la mayor torpeza imaginable. Este último aspecto se remitiría, de forma significativa, a una manera de degradación como la ya señalada, aunque sería el efecto de combinar tanto una adjetivación inesperada como un caso de invención de palabras.

Un tercer ejemplo de adjetivación inesperada lo constituyen las expresiones «mañana vertical y oblicua» y «fragancia putrefacta», en cuanto que, a pesar de ser diferentes, las dos proponen un fenómeno lógico a considerar: la primera es una adjetivación interesante en cuanto a la espacialización o linealización de una entidad temporal, pero, surge la condición contradictoria de esa linealización en cuanto que, si la mañana es vertical, no puede ser oblicua, a no ser que la posición del observador del fenómeno sea móvil o cambiante. La segunda expresión adjetiva muestra una antítesis en cuanto a los valores semánticos atribuidos al sustantivo y adjetivo puestos en convergencia.

4.2.3. EFECTOS TEXTUALES POR ANTÍTESIS Y PARADOJAS

Mijail Bajtin afirma que el carnaval, a lo largo de la historia, produce su propia lengua con una riqueza capaz de significar su doble carácter de demolición de lo establecido y de regeneración de las cosas:

«Esta visión [el carnaval], opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las

autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda»), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín, op.cit:16).

En este apartado se quiere ilustrar algunas de las formas como el texto Guabinada concreta esa lengua del «mundo al revés» propia del sentido carnavalesco.

Un primer aspecto a considerar ya se ha ilustrado y es el carácter de versificador de Guabina, quien demuestra su capacidad para el manejo de metros, rimas y acentos, sin que por ello se asuma como un poeta en serio.

Un segundo aspecto a considerar es señalar el contraste entre la posiblemente pobre presencia de Guabina y su valioso contenido, de manera que lo visible del personaje oculta lo que no puede verse; y sin embargo, dado que el misterio no puede verse ni percibirse, el bufón afirma que lo puede hacer visible para que quienes no saben puedan saber. En otras palabras, Guabina propone considerar el contraste entre la apariencia interna del hombre y lo inobservable a simple vista, en este caso, el conocimiento o saber que alguien puede tener.

En este punto merecen comentario algunas proposiciones tales como «vivir en la eutanasia» donde, convertida ésta en un sitio de vida, el personaje puede nutrirse con los elementos más sublimes como la ciencia de los sabientes profetas (recuérdese aquí la conexión entre el saber y el sabor) y las revelaciones en lata que le confieren a nuestro personaje el carácter de extrañamiento en medio de lo familiar que pueda parecer.

Ese mismo contraste entre familiar y extraño que puede atribuirse a Guabina, se ilustra cuando el personaje, para dar cuenta de su saber frente a la pregunta de qué significa la palabra *trilogía*, habla desde su sabiduría concebida como el reino de su «extensa incultura» y, a la vez, señala cómo sus escuchas confunden las cosas al grado de ser «turpiales incautos de la palabra oscura» que pueden confundir su carácter posiblemente sexual con el hecho de ser analfabeta. Guabina, ampliado el sentido de

la confusión de quienes lo escuchan, afirma que ellos no pueden comprender los espacios de lo profundo, lo oculto («sumvariedades subterráneas» y «profundidades subcutáneas») que causan un efecto, estremecer la «atmósfera insepulta». Es evidente aquí el juego de permutaciones entre lo alto y lo bajo, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo esotérico y lo exotérico, espacios desde los cuales el bufón habla indistintamente, borrando las fronteras de esos ámbitos de saber.

Este mismo juego de borramiento de límites entre el saber y el no-saber, desde donde habla Guabina en su papel de sabio necio, se ratifica cuando supera el reconocimiento que alguno de sus escuchas le hace al catalogarlo como «una lumbrera», y Guabina dice «eso no es nada», para hablar nuevamente desde su supuesto saber esotérico de una «urdimbre cástica de frío», nutrida y alimentaba en un ir y venir atmosférico donde, con la fijeza de los movimientos del viento, dice Guabina que se mueve «esa materia que es abundancia» que enciende su «ignorancia milenaria». Vale la pena considerar el carácter hiperbólico que le concede el adjetivo «milenaria», supuestamente exaltativo y de connotaciones sublimes, a un sustantivo como ignorancia, entendida ésta en relación con la posesión de un sujeto individual como nuestro personaje.

Para ampliar el aspecto antes señalado en el que Guabina se mueve libremente entre los campos del saber y del no saber, en la parte final del texto, Guabina se enfrenta a una nueva prueba para demostrar su conocimiento. Alguien le pregunta «¿Sabe quién está allí?» y el bufón, como si el enigma no representara ningún esfuerzo, sigue hablando de sí mismo para informarnos que entre sus saberes incluye también tres idiomas: «la biología, la botánica y la fisiología contra-humana», aprendidos en las más recónditas fuentes del conocimiento, «los rincones del aguática y los libros sagrados de (su) hermana».

Sin lugar a dudas que resultan jocosos los efectos de considerar como idiomas la biología y la botánica, además de proponer una fisiología contra-humana, y resulta más jocosos aún el hecho de que esos idiomas provengan de la lejanía de un sitio trivial del cual no tenemos más información y de la sacralidad de

una posesión de la hermana del bufón. Complementariamente al conocimiento de los tres idiomas antes referidos, nos dice Guabina que su sabiduría cubre otros campos como ser diestro en «manual de bilingüe contador» y que sabe de geodesia y sicología, además de saber de ciertas ciencias matemáticas aprendidas en un libro de anatomía del que, seguramente, no se precie mucho el maestro Aurelio Baldor, aunque su recuerdo nos llegue por boca del bufón.

Este punto del texto Guabinada, donde se mezclan en igualdad de condiciones todos los saberes y no saberes en la supuesta capacidad de conocimiento universal de nuestro héroe, permite ilustrar uno de los rasgos del carnaval en cuanto su juego de asimilación de las disparidades. En el carnaval, como forma de existencia, todas las verdades son relativas, todos los valores pueden mudar, y de allí la vigencia universal del aire festivo, risueño, familiar. Como efecto del carnaval, entonces,

La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal entra en contactos y combinaciones carnalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera (Bajtín, 1993:173-174).

Para cerrar estas notas acerca de nuestro personaje, Guabina retoma la pregunta que le han formulado acerca de quién es alguien que también está en la cantina; Guabina reconoce a ese alguien como poeta; pero su reconocimiento no obedece a las mismas razones de quien pregunta (suponemos que la fama del poeta en referencia le precede los pasos), sino al hecho trivial de que el poeta recién llegado es visto por Guabina como el nieto de una señora, muchacho habitante de una casa como cualquier vecino y el mérito del poeta es, como en el reflejo de la imagen que lo consagra, conocer a Guabina desde la infancia como poseedor de ese saber hermético, sagrado y risible que se concreta en «una fragancia putrefacta». Y nuevamente el bufón afirma su palabra para demoler las diferencias topográficas que podrían dejarlo a él abajo, como un personaje secundario, frente a un

famoso poeta que ha llegado a la cantina y al cual tendría que ceder el escenario.

El cierre del texto nos muestra la imagen de nuestro personaje, libre y vital, ajeno a la preocupación de si su palabra pudo convencer o seducir al auditorio, vuelto a cargar la joroba de su saco, sin el peso de la realidad objetiva, sin ninguna otra tarea que asumir su papel de sabio necio, orondo dromedario convertido en rey de burlas que le merece tomar otro trago y seguir su camino dejando la estela de humo de tabaco que cierra la cuarteta final.

5. CONCLUSIÓN

La lectura y el análisis de «Guabinada» nos muestran un texto narrativo como marco general, en forma versificada, donde, mediante un diálogo entre Guabina y su auditorio, se pone de manifiesto el tono cómico, ambivalente y festivo propio de un texto que comparte el principio de la carnavalización del lenguaje.

La valoración carnavalesca del texto de Guabinada y del personaje Guabina puede hacerse en conexión directa con el género cómico derivado del «diálogo socrático» en cuanto recupera las formas de interlocución entre unos supuestos «discípulos» y un maestro de la necedad que enuncia su ambigua verdad, a gritos según dice el texto, «aguijoneado a ratos por unos estudiantes». Uno de los efectos enunciativos generales del texto que no puede olvidarse para señalar su carácter carnavalesco es, precisamente, poner en voz alta, en el plano elevado de la oratoria el contenido paródico de las palabras de Guabina, convertido en maestro de un saber que no tiene límites, ni esencia, ni profundidad, pero que se hace entender como si fuera la voz de un supuesto maestro.

Quizás las formas específicas de la enunciación de nuestro héroe no sean exactamente las mismas que podríamos encontrar en un personaje rabelesiano, en el que la exaltación de la materialidad del cuerpo y de la vida sexual, demuestran la capacidad regenerativa que, en su ciclo agrícola y de las estaciones, tiene el tiempo; por ello no encontramos en Guabinada las imprecaciones,

las injurias, las blasfemias y los conjuros del más acendrado realismo grotesco que se regodea en la exaltación de la materialidad del cuerpo. Sin embargo, como un epígono de ese mundo cómico del carnaval, Guabina se nos presenta como el sabio necio, el bufón que se convierte en rey de burlas de la cantina y logra, mediante su palabra, alcanzar el efecto ambivalente de la risa que llena de alegría y, al mismo tiempo, corroe y se burla, «niega y afirma, amortaja y resucita a la vez» (Bajtín, 1989:17); por efecto del carnaval de la palabra de Guabina las fronteras del mundo serio se borran, las distancias entre los hombres cultos y letrados y los incultos e iletrados desaparecen, de forma que lo sagrado y lo profano son una misma cosa, lo sublime y lo intrascendente se mezclan, en el que la rueda de los significados gira trasponiendo y relativizando los valores, siendo Guabina el poeta que no hace poesía en serio, siendo el estudiante y su maestro, a la vez; en resumen, a través de la boca de Guabina, el bufón negro de este poema, la sabiduría y la tontería son un mismo reino desde donde gobierna la risa demoleadora y generatriz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1989) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza, Madrid, 430 p.
- BAJTIN, M. (1993) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Trad. Tatiana Bubnova. F. C. E., México, 379 p.
- DUCROT, O. (1988) *Polifonía y Argumentación*. Universidad del Valle, Cali, 190 p.
- GARCÍA-P. y Puigross, R. (1978) *Pequeño Larousse Ilustrado*. Amorrortu, Buenos Aires.
- MANCERA, N. (1993) «Discurso carnavalesco en «El Príncipe Tulicio», cuento de tradición oral del litoral pacífico colombiano». En *Cuadernos de Maestría en Lingüística*, N° 1, Universidad del Valle, Cali, noviembre, pp. 53-68.
- MENA ORTIZ, H. (1996) *Modos de producción simbólica e imaginarios en las relaciones de alianza y parentesco en la Comunidad de Bututo, Putumayo*. Tesis de maestría en Etnoliteratura, Universidad de la Amazonia,.
- PUERTA, E. (1993) «Aproximación lingüística a La Tunda, relato de tradición oral de la costa pacífica colombiana». En *Cuadernos de*

Maestría en Lingüística, N° 1, Universidad del Valle, Cali, noviembre, pp. 32-52.

REY, A. (2000) *La Enseñanza de la lectura en Colombia (1870-1930)*. Universidad Distrital y Colciencias, Bogotá, 108 p.

UBIDIA, A. (1985) *Poesía Popular Andina*, Instituto Andino de Artes Populares – IADAP, Quito, 160 p.

ANEXO: GUABINADA*

En una noche de esas azas del instante
haciendo de las suyas en una cantina
aguijoneado a ratos por unos estudiantes
entre trago y trago gritaba Guabina:

– Y es que ustedes no saben, ni por gracias,
que yo viví veinte años en la eutanasia
y allá me alimentaba con la ciencia
de los profetas todos de sapiencia
y los apocalipsis enlatados;
por eso a todos los tengo dominao

Pues, al Toño Murillo con sus pulpas
puede auscultarme las externas culpas
y ustedes, que se beben el himno nacional
en vaso de cristal de geografía,
no pueden comprender la trilogía
de mi incapacidad elemental.

– Oiga mano y eso de trilogía ¿qué significa?
Ustedes tan amable por qué no nos explica.
– No ven, es lo que digo en mi extensa incultura;
son turpiales incautos de la palabra oscura
y confunden mi aspecto bilateral manflérrimo
con un analfabético o algún analfabérrimo;
no comprenden por la ciencia oculta
que son sumvariedades subterráneas
en las profundidades subcutáneas
que estremecen la atmósfera insepulta.

– Oiga mano, ¡justé es una lumbrera!
– Eso no es nada; mi arcacomia entera
es una urdimbre cástica de frío;
yo sé mucho de chorlos y bohío
y tengo la palabra encadenada
de la vitamorfosis de la nada;
por eso es que yo siento como plenaria,

* El texto fue narrado por Rosalino Cortés Alván y recogido por Henry Mena, Vicente Pino, Jesús Cañadas e Italina Bejarano durante el trabajo de campo en Bututo, el día 5 de enero de 1995.

que el viento lleva, trae sin distancia,
esa materia que es abundancia
que enciende mi ignorancia milenaria.

– ¿Sabe quien está allí? – alguien le dijo;
Y él contestó al momento: – ¿cómo, hijo?
Claro que sé como es, y yo por eso
con orgullo arcaico confieso
que sin ambage de ningún axioma,
aquí donde me ven sé tres idiomas
que aprendí en los rincones del aguática
y en los libros sagrados de mi hermana,
y son: la biología, la botánica
y la fisiología contra-humana.

Yo profesé sus libros y sus maestros;
aquí donde me ven, yo soy un diestro
en manual de bilingüe contador,
en geodesia y sicología
y aprendí cálculo y trigonometría
en una anatomía de Baldor.

Yo sé que él es poeta y, sin que duela,
se crió allá en la casa de su abuela
y en la consuetudinaria época mía;
y, él recuerda muy bien, que yo tenía
mi estupefacta distinción arcana
bajo la cabecera de mi cama
entre broncos y jardines y el etéreo
en un buhogar que era un jardín aéreo
donde las flores bracula, tonicua
con la esencia del agua inexacta
en la mañana vertical y oblicua,
eran de una fragancia putrefacta.

Y sin fijarse en emoción o estrago,
echose al hombro su costal o saco,
dándose tono, se empujó otro trago
y se alejó bombeando su tabaco.