

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL CONTACTO CON LO SAGRADO: UN RETORNO A LA TRADICIÓN EN UN
CUENTO DE *ESTÓRIAS ABENSONHADAS* DE MIA COUTO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS PORTUGUESAS)

PRESENTA:

EDUARDO IVÁN VIVEROS MORALES

DIRECTORA DE LA TESINA:

MTRA. MARIBEL MALTA PARADINHA

MÉXICO, D.F

JUNIO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicado a:

Josefina Morales Buitrón y Eduardo Viveros Gómez

Agradezco a mi familia por los buenos momentos vividos y el apoyo en los tiempos de dificultad, en especial a mi madre por ser una persona noble y cariñosa. Le agradezco a cada uno de los profesores de la licenciatura su dedicación y esfuerzo realizados para que este proyecto saliera adelante. Agradezco a la Dra. Laura López Morales, a la Dra. Alma Miranda, a la Lic. Lilian Cristina de Campos, a la Lic. Fátima Andreu Marín y en especial, a mi asesora la Mtra. Maribel Malta Paradinha por haberme guiado en la elaboración de este trabajo.

Índice

Introducción.....	2
1. Lo mundano	
1.1. La concepción de lo mundano	11
1.2. Los elementos mundanos en “Nas águas do tempo”	12
1.2.1. Los objetos	
1.2.2. Los personajes	
1.3. La no obvi edad de las cosas, la fuerza simbólica de lo mundano.....	16
2. El pasaje de lo mundano a lo sagrado	
2.1. El tiempo como transición	19
2.2. El espacio como transición	21
2.3. La disposición para mirar: el asombro como requisito para acceder a lo sagrado	24
2.4. El papel del silencio	27
2.5. Las imágenes y señales de la iniciación.....	30
2.6. La inminencia de la muerte.....	33
2.7. Toma de conciencia de lo sagrado	34
3. El contacto con lo sagrado: un retorno a la tradición	
3.1. Un acercamiento a lo sagrado	37
3.2. La manifestación de lo sagrado en “Nas águas do tempo”	37
3.3. La pérdida del pensamiento mágico	42
3.4. La tradición	44
3.5. El depositario de la palabra	46
3.6. La responsabilidad de la palabra	47
3.7. El uso de la palabra	50
Conclusiones.....	54
Bibliografía	58

Introducción

La literatura mozambiqueña ha sido una de las más gratificantes sorpresas de la literatura del continente africano en el siglo XX: *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa fue considerada, en 2002, una de las 100 mejores novelas africanas del siglo XX y Mia Couto está entre los escritores africanos más leídos y traducidos en todo el mundo.

Este reconocimiento coincide con el periodo posterior a la guerra civil (1977-1992), que, a su vez, se desencadenó después de la lucha por la independencia de Mozambique, país que, hasta 1974, estuvo bajo el yugo del imperio portugués. Estos y otros aspectos (como la presencia ancestral de los árabes e hindúes) influenciaron la formación de una cultura y de una literatura que comparte con el continente africano algunas semejanzas, al mismo tiempo que tiene características muy propias.

Para hacer una breve descripción de la historia de la literatura en Mozambique nos apoyaremos en Manuel Ferreira y Pires Laranjeira, especialistas en literaturas africanas de lengua portuguesa. Mientras que para Ferreira las letras en Mozambique se dividen en cuatro periodos, para Laranjeira suman cinco momentos de producción artística. Ferreira denomina el primer periodo como de “Descubrimientos y expansión” porque en éste se buscó ennoblecer la cultura del imperio lusitano y dar testimonio de las hazañas efectuadas por los europeos a partir del siglo XV. La mayor parte de los trabajos fueron hechos por cronistas, misioneros, poetas y exploradores portugueses o personas al servicio de la corona portuguesa. Un ejemplo de estos textos fueron las *Cartas ao Rei do Congo*, de Duarte Lopes y Filippo Pigafetta, en las que se relataron los recorridos y descubrimientos hechos en este lugar. Para Laranjeira el primer periodo correspondería a un momento de producción “Incipiente” (porque la actividad literaria no fue regular), el cual inicia con el establecimiento de los portugueses en Mozambique y termina en 1924.

El segundo periodo, nombrado por Ferreira como el de “Literatura colonial”, inicia en el último cuarto del siglo XIX y tiene auge hasta los años 30 del siglo XX. En este momento, el universo narrativo gira alrededor del europeo (1977a: 10). El hombre negro aparece en pocas ocasiones y tiene un papel secundario frente al hombre blanco, quien es presentado como el héroe conquistador de tierras agrestes y representante de una cultura superior. Durante esta época se llegaron a hacer descripciones paternalistas de los nativos africanos, lo

cual para Ferreira significó un avance en la perspectiva del europeo, pues en la mayoría de las ocasiones los negros eran animalizados o cosificados por aquellos que los mencionaban. Un ejemplo de la “Literatura colonial” es el libro *Os se rtões d 'África* (1880) de Alfredo de Sarmiento, en el que se afirma que Portugal puede explotar las tierras africanas y se le adjudica el instinto de fieras a los habitantes de este continente. El segundo periodo para Laranjeira dura menos tiempo, pues inicia en 1925 con la publicación de *O livro da dor*, de João Albasini y llega hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (1945). El crítico portugués lo considera un “Preludio” de la literatura nacional. En este momento se dan los primeros esbozos de una identidad mozambiqueña con los poemas de Rui de Noronha (escritor que Ferreira considera el primer autor de la lírica mozambiqueña).

La tercera etapa es de “Sentimiento nacional” para Ferreira e inició a mediados del siglo XIX. En esta fase algunos autores no aceptaron enaltecer a los colonizadores, actitud que contribuyó a la creación de una literatura propia, una “Literatura nacional”, con una identidad distinta a la literatura del colonizador (1977a: 14). En este momento no existe una actitud clara de oposición frente al poder portugués, situación que es comprensible en personas que viven bajo régimen colonial y no pueden transgredirlo intelectualmente del todo. No obstante, estos escritores antecederían las ideas que generaron el aprecio por lo negro y lo africano. Laranjeira considera que este periodo inicia entre 1945/48 y termina en 1963. Reconoce en este momento artístico una conciencia grupal en los escritores, que fueron influenciados por el Neo-realismo y por la conciencia de la negritud de los años 50. Es una etapa de “Formación” (Laranjeira, 1995: 260) en la que Noémia de Sousa escribe todos sus poemas dentro de este lapso de tiempo y con ellos coincide de manera temática con movimientos de reivindicación de la raza negra en otras partes del mundo (Francia, Estados Unidos y Cuba).

El cuarto periodo para Manuel Ferreira es el de la “Literatura Nacional”, pues considera que con la publicación de *Sonetos* en 1943 de Rui de Noronha en la lírica y en 1952, de *Godido e outros contos* de João Dias en la narrativa, se inaugura una época en la que la literatura otorga un lugar central al negro. El texto de Dias fue la primera obra de narrativa escrita por un mozambiqueño y el autor es considerado como pionero de esa nueva literatura a pesar de que la obra fue publicada en Portugal. Aquí, el narrador es consciente de su situación de colonizado y, por primera vez, el personaje principal es un negro que reflexiona sobre los

problemas y los deseos de los hombres de su misma condición. Para Pires Laranjeira el cuarto periodo comprende de 1964 a 1975, de l inicio de la lucha por la independencia de Mozambique hasta consumación. Es una etapa de “Desarrollo” de la literatura en la que los temas de orden político preponderaban en la escena, en ella participaron poetas como Eugénio Lisboa, Rui Knopli y António Quadros, entre otros. Tanto Manuel Ferreira como Pires Laranjeira consideran trascendental la publicación en 1964 de l libro *Nós m atamos o c ão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (Ferreira, 1977b: 102; Laranjeira, 1995: 261). En esta obra se toma la vida del mozambiqueño como eje central y dentro de su perspectiva narrativa se valora al africano, en general, y sus dimensiones psicológica y filosófica en particular. Honwana demuestra un manejo normativo del portugués en sus obras que, según subraya Ferreira, (1977b: 103) se enriquece con vocablos de los pueblos del país. En la década de los 60, otro nombre marcó la producción literaria de Mozambique con la publicación en 1961 del libro de poesía *Xigubo*, José Craverinha inicia una trayectoria literaria que lo llevará a ser considerado el poeta más importante de Mozambique y el primer escritor africano en ser distinguido con el premio Camões (1991), el más significativo de la literatura en portugués. En 1965, Orlando Mendes publicó *Portagem*, la primera novela del país (Ferreira, 1977b: 103; Laranjeira, 1995: 261), que trata sobre las dificultades de adaptación de un mestizo en una sociedad dominada por europeos. Este mismo autor publicó en 1975 *Pais emerso*, en donde relata los movimientos sociales que llevaron a l a independencia del país. Pires Laranjeira tiene en su división cronológica de la literatura mozambiqueña un segmento más que Ferreira, el cual dirige sus estudios hasta finales de los años setenta. Pires considera su quinto periodo como una etapa de “Consolidación”, que va desde 1975 hasta 1992. Al inicio de esta etapa todavía existen publicaciones que buscan exaltar temas relacionados con la independencia del país y la lucha armada, pues los grupos en el poder ejercen una fuerte influencia en la producción literaria. De manera paulatina, este control dejaría de ser notorio con el paso del tiempo y en 1984 la publicación de la revista *Charrua* sería trascendental en Mozambique porque permitiría la aparición de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, lo que facilitaría que la producción artística tomara rumbos que no se habían pensado antes y que culminarían con la aparición de Mia Couto (1995: 262).

Mia Couto es el escritor mozambiqueño más importante y de mayor prestigio de las

letras en lengua portuguesa de los últimos años. Sus temáticas (la tradición, las consecuencias de la guerra civil, la diversidad cultural de su país, o la identidad mozambiqueña, por ejemplo) y el manejo que hace del portugués (con la creación de neologismos y el uso del registro coloquial) lo han llevado a ser objeto de diferentes estudios críticos en universidades de varios países, entre los cuales están Portugal, Brasil y Mozambique. A lo largo de su trayectoria literaria Mia Couto ha sido premiado en varias ocasiones. En 1995, ganó el Premio Nacional de Ficción de la Asociación de Escritores Mozambiqueños con su novela *Terra s onámbula*, obra que obtuvo el reconocimiento como uno de los mejores libros africanos del siglo XX en la Feria del Libro de Zimbabue. Después de éste, Mia Couto ha sido distinguido con los siguientes galardones: el Prémio Eduardo Lourenço en 2011, el Prémio Camões en 2013 y el Neustadt International Prize for Literature en 2014.

António Emílio Leite Couto es el verdadero nombre de Mia Couto. Proveniente de una familia de portugueses que emigraron a Mozambique a mediados del siglo XX (1953), Mia nació el 5 de julio de 1955 en la ciudad de Beira. El lugar donde creció es conocido por ser un espacio de convivencia de diferentes culturas de origen africano, europeo e hindú, situación que favoreció el contacto del autor con los contadores de historias o *griots*. Su padre fue periodista y poeta, por consiguiente, su contacto precoz con las letras fructificó cuando a los catorce años publicó algunos poemas en el periódico *Notícias da Beira*. Se mudó a Maputo (ciudad que en ese tiempo era conocida como Lourenço Marques) en 1971 y comenzó a estudiar medicina en la universidad.

Además de la literatura, Mia Couto desde su juventud tuvo un acercamiento importante al periodismo, pues al encontrarse en el tercer año de la carrera recibió la invitación del poeta Rui Knopfli para trabajar como periodista para el Frente de Liberación de Mozambique (Frelimo), motivo por el cual abandonó la universidad. Más tarde, trabajó en el periódico *Tribuna*, hasta que las instalaciones del mismo fueron destruidas por colonos que estaban en contra de la independencia del país. En 1978, fue nombrado director de la Agencia de Información de Mozambique (AIM), puesto que le facilitó viajar por todo el país y escuchar las historias que se contaban en los pueblos y le servirían de inspiración. La relación entre la literatura y el periodismo en la vida de Mia es semejante a la que había tenido su país décadas anteriores, en la que ambos rubros se influenciaron mutuamente. En esa época el valor del periodismo no se limitó sólo a su carácter informativo, como era habitual en los

medios de comunicación, también ofreció la posibilidad de experimentar una renovación de orden lingüístico, temático y literario. El objetivo de esta búsqueda y variedad estilística fue hacer atractivas las letras a los pocos lectores del país. El periodismo ayudó a Mia Couto a adentrarse en la diversidad cultural mozambiqueña, además de tener contacto con los escritores nacionales más importantes, ya que muchos de ellos trabajaban en los medios de comunicación (Ferreira, 2011: 423).

Con la publicación en 1983 de 1 libro de poesía *Raiz de O rvalho* inaugura su producción literaria, que va desde la poesía hasta la novela, pasando por la crónica y el cuento. Este libro forma parte de un conjunto de obras de diferentes autores que cuestionaron la producción literaria en su país, pues, en un momento en que las temáticas giraban alrededor de la exaltación de la independencia y la revolución militante, Mia le da mayor importancia a lo poético en detrimento de la literatura propagandística.

Después de sus inicios en la poesía, es el cuento que toma un lugar importante en la producción literaria de Mia Couto, ya que es el terreno de gestación de una “[...] criação descomplexada de neologismos, comprometía a adesão de amplas massas de leitores.” (Laranjeira, 1995: 313). Su primer libro de cuentos, *Vozes A noitecidas*, de 1986, causó polémica en Mozambique, por emplear un lenguaje que simulaba la oralidad, inteligencia y elocuencia de los pueblos que sellaba una identidad literaria propia (Laranjeira, 1995: 313), pues sus detractores aseguraban que nadie hablaba ni pensaba de esa manera. Este uso del lenguaje coloquial que inspiró a Mia Couto en la creación de neologismos y el uso desviante de las estructuras gramaticales heredadas de los europeos imprimieron en su discurso poético-literario una identidad cultural propia, que expresó una diferencia frente a lo colonial. José Craverinha y Luís Carlos Patraquim (reconocidos escritores mozambiqueños) resaltaron en el prefacio de este libro la capacidad de Mia Couto de mostrar la diversidad cultural de su país, manifiesta en la mezcla de elementos latinos, árabes y bantúes, sin caer en la representación burda, ni en el exotismo ni el folclorismo (Laranjeira, 1995: 314). La mayor parte de los personajes de Mia son negros, punto interesante dado que este autor es descendiente de portugueses y es blanco. El dar un lugar central al africano marginado es una manera de defender su derecho de existir a través de la escritura, medio que fue usado anteriormente por otros para desacreditar los modelos culturales no europeos.

Estórias Abensonhadas (1994), publicado dos años después del final de la guerra civil,

es el tercero de seis libros de cuentos, que enfoca una encrucijada de la historia de Mozambique, como el mismo autor lo explica, a manera de prefacio:

Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, [...] [o]nde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares (Couto, 1994: 7).

Terminado el conflicto armado, este libro hace, según el autor, el recuento de los daños, al mismo tiempo que apunta hacia la esperanza y aquello que la guerra no pudo destruir: las “voces” que “la tierra guardó” y que, en nuestro entender, no son más que las herencias ancestrales de Mozambique. No es, por lo tanto, insignificante que nos hayamos interesado especialmente en este libro de cuentos, tanto más que no nos parece aleatorio que este libro abra con el cuento “Nas águas do tempo”.

El libro está conformado por un total de 26 cuentos, en ellos se traza una imagen panorámica del Mozambique que acaba de dejar atrás los conflictos armados y pretende resurgir apoyándose en las voces de la tierra (Couto, 1994: 7). Los textos abordan diferentes temas como: la vida en pareja (en “O perfume”, “O abraço da serpente”, “Os infelizes cálculos da felicidade”, “João António, no enquanto” y “Os olhos fechados do Diabo de advogado”); las consecuencias del conflicto armado (en “As flores de Novidade”, “O cego Estrelinho”, “Chuva: a abensonhada”, “O potente da bandeira” y “Jorjão vai embalando lembranças”); la vida cotidiana (en “O cachimbo de Felizberto”, “Noventa e três”, “Zapatos de tacão alto”, “A guerra dos palhaços”, “A velha engolida pela pedra”, “O bebedor do tempo”, “O padre surdo”); y la tradición (en “Nas águas do tempo”, “Na esteira do parto”, “Pranto do coqueiro”, “No rio, além da curva”, “Lenda do Namarói”, “Adivinador das mortes”, “O adeus da sombra”, “A praça dos deuses”). En esta clasificación, algunos cuentos tocan más de un tema.

Esa visión panorámica empieza justamente con “Nas águas do tempo”, cuento comparte con otros dos relatos el uso simbólico del agua como vehículo para tener contacto con el mundo sobrenatural que parecía (o estaba) perdido. “No rio, além da curva”, se narra cómo Jordão Qualquer cruza el río en la espalda de una cría de hipopótamo para concretar un sueño recurrente de conocer lo que está más allá de la existencia humana. En “Chuva: a abensonhada”, cae una lluvia prolongada después de mucho tiempo de sequía. Para la vieja

Tristeresa, esta precipitación es producto de las oraciones y ofrendas dedicadas a los antepasados, que va a limpiar toda la sangre derramada durante la guerra. Es por ello que la anciana pide a su sobrino que vista con un traje tradicional para recibir esta agua enviada por los antepasados. Además de la carga simbólica del agua, la vieja Tristeresa funge como un guía que pretende mostrar a su sobrino la tradición, del mismo modo que lo hace el viejo con su nieto en “Nás águas do tempo”. El agua, en estos tres cuentos, parece ser el medio de lograr un retorno a la tradición por medio del contacto con lo sagrado. El agua o el río son, de hecho, elementos que aparecen en otras obras, tanto en la poesía (*Tradutor de Chuvas*, 2011) como en la novela (*Terra Sonâmbula*, 1992; *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, 2002; *A Chuva Pasmada*, 2004; para sólo citar algunos).

Nuestro análisis tiene como propósito poner en evidencia las manifestaciones de lo sagrado en el cuento “Nas águas do tempo”¹ de Mia Couto, que nos parece ser un texto especialmente rico para analizar y entender la relación que tienen los mozambiqueños con el pensamiento mágico². Este escrito muestra la manera en que el protagonista de la historia, un niño, logra relacionarse con la tradición de su comunidad a través de la aparición de unos espíritus, circunstancia que exhibe cómo la visión de lo sagrado se mantiene vigente en el pueblo mozambiqueño a pesar de que esta narración se ubica en los tiempos modernos.

Con la entrada de la modernidad y el aparente triunfo de la razón sobre otras formas de conocimiento, los mitos, el pensamiento religioso y los símbolos fueron desacreditados como experiencias válidas de la realidad. La riqueza discursiva que estos elementos aportaban a la vida del ser humano fue dejada de lado en el afán de hacer objetiva la experiencia del mundo. Es verdad que la razón trajo consigo grandes avances en la calidad de vida del hombre, mas también, en su intención de generalizar sus beneficios, desacreditó todo aquello que no se regía bajo sus principios. El pensamiento crítico, a la par de ser un recurso cognitivo, se convirtió en una herramienta de colonización, pues formó parte del discurso de los pueblos occidentales para mantener un poder ideológico sobre otras comunidades.

¹ Existen trabajos en los que se compara el cuento “Nas águas do tempo” de Mia Couto con “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, por ejemplo: *O “mundo misturado” de Guimarães Rosa e Mia Couto de Vima Lia Martin*, *O hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto de Wilma Avelino de Carvalho y Identidade e alteridade em leituras de Guimarães Rosa e Mia Couto: sujeitos-leitores em fase escolar de Tânia Maria Mandial*, entre otros.

² Estudios anteriores, como el de Ana Cláudia da Silva (*O Rio e a Casa. Imagens do tempo na ficção de Mia Couto*, 2010), muestran como este cuento pudo ser punto de partida para la novela *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, 2002, del mismo autor.

En “Nas águas do tempo” se muestran elementos cotidianos que pueden alcanzar una carga simbólica importante al ser vistos a través de la mirada del pensamiento mágico. Estas imágenes y símbolos serán señaladas a lo largo del siguiente análisis. Mia Couto podría ilustrar con su cuento cierto modo de ver una realidad que trasciende el paso del tiempo y se ha desarrollado de manera paralela a la visión racional del mundo. De hecho en este trabajo, proponemos que el contacto con lo sagrado podría ser un retorno a la tradición.

Nuestro estudio está dividido en tres capítulos, en los cuales el cuento ha sido analizado y organizado a partir de temas particulares como lo sagrado, lo mundano, el paso entre estos dos modos de percibir el mundo y el regreso a la tradición africana. Con ello, nos proponemos mostrar la vigencia de la tradición oral en el imaginario del cuento “Nas águas do tempo”. Esto a su vez podría ser la prueba de que la tradición persiste en la sociedad mozambiqueña a pesar de la presión que ejerce otra forma de conocimiento como la razón. Nuestra tesis propone mostrar cómo Mia Couto se vale de elementos cotidianos para despojarlos de su carácter común y con ello representar un mundo con mayor riqueza simbólica, que trasciende el tiempo y llega hasta los orígenes de la transmisión de conocimiento: la tradición oral. Elegimos este cuento del autor mozambiqueño por parecernos ejemplar en este sentido, ya que describe los intentos de un adulto por enseñar a su nieto el mundo de los antepasados, el de aquel río de conocimiento que fluye desde un lugar muy remoto.

En el primer capítulo intentaremos delimitar qué es lo mundano, ya que este elemento de la realidad nos ayudará a comprender la idea de lo sagrado más adelante. Pondremos en evidencia los objetos de uso cotidiano de algunos de los personajes del cuento, lo cual los insertaría dentro de aquello que pertenece al mundo y no insinuaría nada más de él. A su vez, hablaremos de los personajes, de las características que los hacen parecer personas normales que, en algunos casos, no creen en algo más allá de la realidad o no tienen idea de que exista. Por último, veremos cómo esa realidad aparentemente anclada en su corporeidad puede llegar a ser algo trascendente que insinúe o sea muestra de un plano superior de existencia.

En el segundo capítulo señalaremos los elementos que dan la idea de la transición de un nivel de existencia mundano a otro sagrado. Hablaremos sobre: el tiempo y el espacio, su comportamiento y cómo éste produce la sensación de movimiento de planos; la disposición que se necesita para ver más de lo que se presenta a primera vista en el entorno; el valor del

silencio como posible señal de algo que está escondido y espera aparecer. Abordaremos las imágenes que podrían ejemplificar el cambio de perspectiva de la realidad de lo mundano a lo sagrado, así como las consecuencias que ello traería en la vida del personaje que lo viviera.

En el tercer apartado se hará un acercamiento a lo sagrado: en un primer momento, propondremos una definición de lo sagrado para mostrar de qué manera se presenta en “Nas águas do tempo”. Hablaremos de cómo lo sagrado se manifiesta en lo que se refiere al tiempo y al espacio, de las propiedades de éstos cuando están impregnados de una cualidad divina y de la unión de los opuestos que pareciera hacer posible lo sagrado. Se abordará la tradición oral africana, al hablar del valor de la palabra dentro de la comunidad y su importancia en la cosmogonía de algunos pueblos pertenecientes a este continente. También se intentará encontrar indicios de esta forma de transmitir el conocimiento a lo largo del texto analizado y reflexionar sobre las implicaciones de su existencia en el relato.

1. Lo mundano

1.1. La concepción de lo mundano

Ante la falta de una definición de lo mundano en los trabajos de los autores consultados cuya labor se enfoca al estudio de las religiones, fue necesario para nosotros intentar elaborar una delimitación que abarcara este término.³ Lo mundano sería todo aquello que pertenece al mundo.⁴ Podríamos decir que lo mundano es todo lo que ocupa un espacio dentro de la realidad sensible, es decir, aquello que se percibe por medio de los sentidos. Cada uno de los objetos que conforman el entorno que rodea al hombre (y en todo caso él mismo) forma parte para nosotros de esta clasificación. Las cosas del mundo poseen cualidades físicas cuantificables que hacen que puedan ser percibidas, ya sea por los sentidos o a algún instrumento de medición (termómetros, reglas, básculas, etc.). Es posible afirmar que el registro de los objetos se da únicamente si éstos están presentes. Lo mundano a grandes rasgos sería todo aquello que posee materia tangible.

Para Mircea Eliade, los elementos que forman parte de la realidad física del mundo, y a su vez, los objetos que participan en el quehacer diario del hombre pueden tener dos connotaciones, una profana y otra sagrada:

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras [...] Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea. (1981: 15)

El carácter profano de las cosas tiene que ver con la ausencia de lo divino, con el hecho de que no exista detrás de ellas un dios o fuerza superior que se manifieste. Ésta sería la razón de que simplemente las cosas no trasciendan su propia corporeidad. La falta de potencialidad, es

³ Es necesario aclarar que en nuestro trabajo el uso del término “mundano” en lugar de “profano”, empleado por Mircea Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano*, se justifica por el hecho de que creemos que el contexto en el que lo vamos a emplear pertenece a un mundo desacralizado y el pensamiento religioso es puesto en duda, a diferencia del análisis del mundo religioso del que proviene el concepto de Eliade.

⁴ “mundano”, in *Diccionario de la lengua española* (en línea), 2001, <http://lema.rae.es/drae/?val=mundano> [consultado el 30-03-2014].

decir, el ser más que su presencia, hace que lo mundano forme una masa homogénea que no expresa nada más allá que su propio presente, un caos al que ninguna fuerza superior le dio orden (Eliade, 1981:20).

En “Nas águas do tempo” lo mundano se manifiesta como una contraposición de lo sagrado y se presenta en aquello que está a la vista de todos y en los elementos que forman parte del quehacer cotidiano de los personajes como refiere Eliade. Objetos, partes de la naturaleza, actividades, gestos y maneras de pensar funcionan como evidencia de este plano del mundo.

1.2. Los elementos mundanos en “Nas águas do tempo”

1.2.1. Los objetos

En el cuento de Mia Couto, es posible notar la participación de diferentes objetos de uso cotidiano: un barco, un remo, una red y un pañuelo, entre otros. Los tres primeros elementos tienen relación directa con la pesca y la navegación; en el caso del pañuelo, su uso está fundamentado en una convención social: el acto de saludar.

Entendemos que el barco es un medio de transporte de uso habitual para el abuelo y su pequeño nieto, tanto así, que el niño menciona esta función al inicio del texto: “Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho” (Couto, 1994:13). La embarcación es un objeto de pequeñas dimensiones (“pequeno”) capaz de navegar a lo largo del río con ambos personajes a bordo y tiene el casco en forma curva: “Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor.” (Couto, 1994:14). Este sonido de tambor y la asociación del barco a la imagen de una “barriga” remiten al lector a la idea con que comúnmente visualizamos la forma de un barco, cóncava. A la par de su uso, de su tamaño y de su forma, el comportamiento de esta barca responde a los propios movimientos del agua como cualquier otro barco, lo que la inscribe dentro de la masa homogénea que menciona Eliade: “O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.” (Couto, 1994:13). En esta cita por medio de la palabra “cabecinhava” (*ibid.*) se elabora la imagen de que el barco se mueve lentamente en el

agua de arriba abajo como alguien que tiene mucho sueño y no puede dormir del todo porque no está acostado y por lo tanto cabecea. Este es uno de los ejemplos de *amálgama* comunes en Mia Couto.⁵ El neologismo “cabecinhava” (*ibíd.*) se forma a partir del diminutivo de “cabeça” (“cabecinha”, en español “cabecita”) y de la desinencia del copretérito “ava” (“aba”, en español). Es necesario resaltar que el verbo cabecear existe en portugués y que en español significa lo mismo. Una construcción semejante a ésta es perceptible en: “A canoa solavanqueava, ensonada.” (Couto, 1994:14), donde la referencia a las palabras “balanceaba” (“solavanqueava”) y “adormecida” (“ensonada”) ayuda a reforzar la idea del movimiento cadencioso y a veces brusco del barco al navegar por el río. El hecho de que este medio de transporte se ubique en un elemento líquido provoca que cualquier cambio de peso brusco haga que el barco se desbalancee: “De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora.” (Couto, 1994:14). El movimiento de los personajes dentro del “concho” provoca inestabilidad como sucede normalmente en una estructura de este tipo. Por consiguiente, el barco –como objeto– tiene un comportamiento semejante al de los medios de transporte similares: flota, se mueve conforme la fuerza o agitación del agua y también responde al movimiento de las personas que lo abordan. De esta manera, en el barco se podría manifestar, parafraseando a Eliade, un comportamiento homogeneizado o, en otras palabras, común, sin ninguna peculiaridad. Sin embargo, esa misma conducta de la embarcación nos permitirá otra interpretación más adelante en nuestro estudio.

El remo y la red son otros de los objetos cuya funcionalidad los inscribe dentro de lo mundano. Si la red sirve para la actividad de la pesca (Couto, 1994:13), el remo es, en el cuento, el objeto que permite al barco desplazarse propulsado por la fuerza humana. En este sentido, ambos objetos son empleados en actividades mundanas (Couto, 1994:16).

La comunicación con otros individuos forma parte de lo cotidiano y, por ende, del ámbito de lo mundano. En este sentido, y a pesar de ser usado principalmente para limpiarse la nariz o el sudor, el pañuelo del abuelo (otro de los objetos) cumple la función importante

⁵ En sus neologismos Mia Couto utiliza de manera frecuente este tipo de construcción. La *amálgama* (como es conocido este tipo de neologismo en portugués) es el resultado de la unión de palabras que ya existen dentro de la lengua para modificar su sentido, ya sea, tornándolo diferente o parecido al original. En la obra del autor mozambiqueño es posible encontrar *amálgamas* con la siguiente combinación de elementos: sustantivo + verbo (“cabritroteava”); sustantivo + sustantivo, (“chamarisco”); sustantivo + adjetivo (“fosfogénicos”); adjetivo + adjetivo (“barafundido”), que es un ejemplo que podemos encontrar en el cuento que estamos analizando. Sobre el estudio de la *amálgama* en Mia Couto, *vide* Ana Margarida Belém Nunes, “A (re)utilização da prefixação em Mia Couto”, *RUA-L* (Revista de Letras da Universidade de Aveiro), nº 19-20, 2002-2003. Texto disponible en URL: <http://www.ii.ua.pt/cidlc/gcl/> [consultado el 1/10/2014].

de saludar o llamar la atención de quien pudiera verlo a una distancia considerable: “O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão.” (Couto, 1994:14). Como el abuelo, el niño y los seres que los miran desde el otro lado del río usan el pañuelo para comunicarse entre sí. Para el niño, por ejemplo, el abuelo hace un uso evidente de este objeto: “De repente, meu avô retirou o seu pano do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça. / – *Cumprimenta também, você!*” (Couto, 1994:16).⁶ El viejo le pide al niño que también salude, mientras él se vale de este objeto para llamar la atención y pedir ayuda cuando ambos caen al agua y están a punto de morir ahogados.

1.2.2. Los personajes

El abuelo es descrito física y psicológicamente, he aquí un primer acercamiento en lo que se refiere a su apariencia: “Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo.” (Couto, 1994:13). El señor es un personaje delgado y posiblemente de complexión atlética por el hecho de que se le marquen los músculos. Es un hombre de edad avanzada, la suficiente para tener una hija y nietos, como lo podemos constatar en la observación que hace el niño: “Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô.” (Couto, 1994:15). El aspecto del anciano provocaba que el joven lo asociara al pasado, al transcurso de muchos años aunque, en realidad el niño no tuviera una idea clara del tiempo que el abuelo ha vivido. Desde las primeras líneas del relato sabemos que tiene una personalidad retraída y que aunque sabe muchas cosas prefiere no hablar tanto (Couto, 1994:13). También sabemos que tiene una actitud reservada que podríamos llamar contemplativa: “O avô, calado, espiava as longínquas margens.” (Couto, 1994:14).

No existe una descripción física de la madre del pequeño, sólo tenemos alusiones a su forma de actuar y valiéndonos de ellas podemos inferir su manera de pensar. A ella no le gustaba que su padre y su hijo salieran a pasear por el río y sus alrededores:

E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia

⁶ Aclaremos que en otro momento del trabajo es posible que se dé el uso de cursivas en nuestras citas, todo ello con el fin de respetar el empleo de éstas por parte del autor.

as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não-propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira: – *Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...* (Couto, 1994:15)

A la mujer le preocupaban los seres que ahí vivían (“as ameaças que aí moravam”), tal vez sentía temor de los peligros físicos que esta zona tenía, por ello le molestaba que su padre llevara a su hijo a estos territorios. Una vez que se le pasaba el enojo, bromeaba con ellos y hablaba del “namwetxo moha” (Couto, 1994:15), un fantasma que pertenecía a las creencias populares de su pueblo y cuyo cuerpo estaba formado sólo de mitades, pues tenía nada más un ojo, un brazo y una pierna. La mamá bromeaba con la existencia de este ser, pues pensaba que era imposible que lo encontraran, porque no existía y por este motivo no representaba un peligro real para ellos. Esta manera de mofarse de todo lo que ella cree que no existe, el menosprecio de las historias o mitos populares inserta el pensamiento de este personaje dentro de lo mundano, pues sólo cree en aquello que puede ser comprobado, en aquello cuya presencia pueda ser corroborada en el mundo. Podemos ver la evidencia de esta manera de pensar en la siguiente cita: “Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe.” (Couto, 1994:15). Al final de cuentas, estas historias eran para ella simples invenciones que carecían de valor.

El niño es un personaje primordial dentro del cuento, pues es quien relata todo lo que sucede. Dentro de la historia no encontramos su descripción física. En lo que respecta a lo mundano, posiblemente podemos decir que él al inicio del cuento simplemente ve las cosas que le rodean como algo normal, como parte del paisaje y de los deberes diarios de su familia. Es un niño que acompaña a su abuelo a dar paseos por el río y desobedece a su madre como lo haría cualquier otro. Su papel es de vital importancia en la historia, pues será quien sufra los efectos del contacto con lo sagrado.

Si bien podemos relacionar a la madre únicamente con lo mundano, esto no sucederá con el abuelo y su nieto. El viejo, dado su conocimiento de los espíritus, estaría volcado hacia el lado de lo sagrado, y el pequeño sería un personaje emblemático de la transición entre estas dos visiones del mundo.

Es así como hemos llegado al momento de explicar cómo lo cotidiano amplía sus horizontes y adquiere otro sentido dentro del pensamiento del hombre religioso.

1.3. La no obviedad de las cosas:⁷ la fuerza simbólica de lo mundano

Cuando se observa un objeto se pueden apreciar sus cualidades: color, forma, textura, función y uso. Sin embargo, esta misma mirada no agota todas las implicaciones que esta cosa sugiere, pues existe la idea de que su presencia puede implicar más. Podríamos tomar como ejemplo un árbol (Guardini, 1964: 41): él es transitorio pero puede remitir a algo permanente; es imperfecto, pero sugiere rasgos de perfección cuando se piensa en él de una forma idealizada. Las cosas parecen, así, revelarse como entidades acabadas, finitas, completas cuando las vemos, escuchamos, medimos o nos sirven como herramienta para alguna actividad. Esa percepción inmediata del entorno opaca el pensamiento religioso, que percibe estos objetos como manifestaciones de algo que es en realidad lo último, la obra de una voluntad superior. Ello hace pensar que el mundo no se revela por completo al ser humano porque hay algo más allá (Platón, 2013:380)⁸. Lo auténtico que está detrás de todas las cosas es accesible por medio de ellas y a la vez oculto en un primer contacto, es una latencia de sentido que dentro de una percepción religiosa es la evidencia de los movimientos de una fuerza superior o un creador, aunque no es una prueba que se exponga a simple vista (Guardini, 1964: 42).

La relación con otros planos de existencia ha sido diferente en varios momentos de la historia, ha dependido de la manera de intuir, concebir y percibir el mundo. En comparación con otros momentos históricos, en la Edad Moderna, se ha dado un adelgazamiento de esta relación, según Romano Guardini, una “mundanización del mundo” (1964: 45). Para dicho autor, las realidades inmediatas han perdido peso debido a la fuerte inclinación racional que tienen los tiempos actuales, sin que esto haya hecho olvidar la parte simbólica del mundo, misma que ha sido relegada a algunos aspectos específicos del quehacer humano, por ejemplo la religión y el arte. Aunado a esto, lo religioso se ha tornado cada vez más interior pues se desarrolla en pensamientos y vivencias ubicadas en la subjetividad de las personas. Con esto, lo espiritual se ha empobrecido de todo aquello que es mundano y, por consecuencia, se ha

⁷ Cabe aclarar que el título de esta sección está inspirado en el apartado “El carácter simbólico de las cosas” que forma parte del capítulo I del libro *Revelación y religión* de Romano Guardini.

⁸ Platón en *La República*, para desarrollar la Teoría de las Ideas, usa una cama para hablar acerca de los tres estados de los objetos que forman parte del mundo: el primero sería una forma ideal de la cual saldría cualquier expresión del objeto; el segundo tiene que ver con el estado físico, el cual es la manifestación de una de sus formas, en este caso hecha por la mano del hombre, un artesano; el tercero sería una representación del objeto hecha por medio del arte y que, en el caso del ejemplo de Platón, sería una pintura.

perdido la capacidad de ver lo divino en las cosas comunes, o en todo caso, su posible interrelación. Las cosas son simplemente eso, no albergan la posibilidad de manifestar más que su sola presencia, ya que se entienden únicamente de manera racional, por ello no son otra cosa que lo que se puede percibir a partir de sus cualidades físicas. Los objetos pueden adquirir un alcance estético, pero que no va más allá de este entendimiento. En la Edad Moderna el aspecto religioso sufre una tendencia a ser separado de las cosas, del mundo exterior, pues se ha interiorizado en el sentir y en las vivencias del hombre. El carácter ritual del mundo ha disminuido y con ello la interacción de lo religioso con aquello que le rodea físicamente. Un ejemplo de este debilitamiento de lo religioso en “Nas águas do tempo” sería la incapacidad del niño, en sus primeros viajes con el abuelo, de ver a los espíritus que están del otro lado del lago, incluso cuando el viejo se esmeraba por saber si era capaz de percatarse de algo. Sin embargo, podemos entender este comportamiento del niño como evidencia de que éste se encuentra todavía en su proceso de aprendizaje. En cambio, el caso de la madre es más claro: suponemos que ha sido iniciada, pero su actitud de burla y rechazo hacia lo que no sea mundano revela cómo lo sagrado fue perdiendo lugar en el mundo.

En este sentido, Romano Guardini asegura que hay una religiosidad sin mundo (1964: 47), misma que es aparentemente pura porque no está arraigada en las cosas, sino en la palabra, razón que la hace problemática. Esta relación es contraria a la que tenía el hombre de la Antigüedad, en la que lo religioso se desarrollaba en los acontecimientos de la vida y del mundo exterior, planteamiento que coincide con lo que expone Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, en donde cada aspecto de la vida (comer, reproducirse, crecer, entre otras cosas) podía tener una connotación religiosa (1981: 12). Ello no quería decir que esta tensión entre lo sagrado y lo mundano estuviera abolida. De hecho, las cosas se tornaban plenas cuando existía en ellas la manifestación de lo otro, de aquel misterio divino, que parecía venir de otro lugar, pero que necesita de lo terrenal para hacerse presente. Cuando lo misterioso se manifiesta en algún elemento de la naturaleza, éste ya no sólo se revela en la realidad profana sino que le concierne a la realidad total, es decir, al mundo en el que está presente una divinidad que le da orden. De esta manera puede llegar al ser humano y llenar su vida de sentido o hasta cierto punto abrumarlo o causarle terror con su carga existencial. Un ejemplo del cambio que implica la expresión de lo sagrado lo encontramos en la religiosidad de los textos de Homero, estudiada por Walter F. Otto, cuando una deidad se presenta en un

momento adverso y, gracias a ello, la acción del personaje que recibe el impulso se torna divina. No por ello la realidad dejaba de tener su cualidad sagrada, sino que en ese momento se volvía plena, pues era voluntad de un dios que la balanza se inclinara para un lado y no para otro. Lo divino se hace presente no para todos, sino en el instante. Esta aparición de lo sagrado será un punto importante del presente trabajo, como veremos más adelante.

Como ya se mencionó anteriormente, la experiencia religiosa se habría alejado del mundo al ser interiorizada: es decir, si antes las manifestaciones religiosas se veían en los elementos de la naturaleza o se exteriorizaban en ceremonias o ritos (como marcas de las etapas de la vida del hombre y su inserción en la comunidad) que implicaban la socialización, ahora el pensamiento religioso se manifiesta en palabras, ideas, sensaciones y experiencias personales, de las cuales, según el espíritu moderno, la comunidad no tendría forzosamente que enterarse. Este fenómeno ha sido tomado como una purificación del acto espiritual, pero eso trae consigo graves riesgos. Según Guardini, el peligro más importante radica en que al sentimiento religioso se le escape el mundo, que toda su riqueza simbólica se desarrolle al margen de la vida y, desde cierto punto de vista racional, la obstaculice y que por ende se dé un rechazo general a este tipo de conocimiento (1964: 51). En fin, que el mundo quede abandonado a su propia corporeidad y se pierda el sentido de la vida, ya que todo carecería de una importancia trascendental. Ello explicaría, en parte, la relación del hombre moderno con su entorno.

En la existencia del hombre religioso, los procesos, las cosas, el orden del mundo y la propia vida sólo adquieren validez ante la presencia de una divinidad. El hecho de que un ente o cosa haya sido concebido por una deidad, le da sentido y peso a su transcurrir por el mundo. La capacidad de percibir lo divino dentro del entorno es una fuerza que retroalimenta al ser que la tiene: cuanto más intensa le es esta sensación, más poderoso se vuelve el objetivo de sus actos y de las cosas que le rodean, hecho que hace que exista una relación de mayor seriedad con la vida y con los objetos o seres que la conforman. Por este motivo el adelgazamiento de este sentido religioso implica el desgaste del vínculo con otras personas, con el mundo y con la vida misma, pues todo tipo de estructura de sentido y de normatividad pierde validez.

A continuación hablaremos de aquellos elementos del texto en los que se alude al cambio de conciencia del nieto.

2. El pasaje de lo mundano a lo sagrado

2.1. El tiempo como transición

En el cuento “Nas águas do tempo”, elementos abstractos como el espacio y el tiempo crean la sensación de transitar de un plano de existencia mundano a otro sobrenatural. Estos rasgos son importantes dentro de la estructura del texto ya que confirman el pasaje del niño protagonista de la historia (auspiciado por su propio abuelo) de un estado de conciencia terrenal a otro plano de conocimiento, el de los espíritus.

Los personajes principales realizan viajes por un río. En el cuento se relatan tres recorridos en particular. En el primero de ellos (Couto, 1994: 14), el abuelo lleva al pequeño hasta un lago para preguntarle, después de mucho tiempo de espera, si ve un pañuelo agitándose del otro lado. En el segundo viaje (Couto, 1994: 15), el niño intenta pisar el suelo en un área pantanosa y descubre que no hay nada en qué apoyarse y cae con su abuelo al agua. Cuando el chico saluda y el viejo agita su pañuelo apuntándolo hacia el otro lado del lago, ambos logran salir del agua que parece tragárselos. En el tercero (Couto, 1994:16), ambos esperan ver algún espíritu y, ante la demora, el abuelo cruza al otro lado del lago para evidenciar la presencia de otro plano de existencia en el que viven “esses outros que nos visitam” (Couto, 1994: 16) y que podemos tomar como antepasados muertos.

En estos viajes existen situaciones relacionadas con el tiempo que insinuarían una transición: acciones realizadas en el crepúsculo o el poniente, acercamientos a una medida de tiempo inconmensurable y momentos en que el tiempo pareciera comportarse de manera diferente.

La primera situación en la que el tiempo tendría connotación de cambio es relatada por el pequeño, que cuenta que muchos de sus viajes eran llevados a cabo en momentos intermedios entre el día y la noche, en el crepúsculo: “Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem.” (Couto, 1994:13). Los recorridos se hacían, por lo tanto, en un momento indeterminado del día. La única condición para que se efectuaran era que se realizaran en el momento del crepúsculo, es decir, que hubiera luz y se oscureciera. En el último de sus viajes, el hombre y el niño salen en

la tarde, antes de que se oculte el sol: “Na tarde seguinte, avô me levou uma vez mais ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar. Mas o tempo passou em desabitual demora.” (Couto, 1994:17). La espera de los dos personajes se lleva a cabo en un momento de transición del día a la noche, el crepúsculo. Este tiempo, que no se define concretamente, que no respeta una segmentación temporal (“incerta hora” y “crepusculando”), es propicio para una ambientación igualmente indefinida, indeterminada, o quizá, en un análisis más profundo, inalcanzable o ininteligible como lo será el mundo sagrado. Este tiempo crepuscular es el que el abuelo elige para transportar a su nieto en el barco y llevarlo a conocer el lugar que está más allá de lo que sus ojos mundanos pueden ver (el territorio de los espíritus). Estos elementos (“crepúsculo” y “poente”) pueden ser tomados metafóricamente como la imagen de la transición de la ignorancia a la toma de conciencia sobre la existencia de lo sagrado. El autor se vale de esta ubicación temporal para crear un ambiente en donde se presente dicha transición. Si tomáramos una línea temporal, podríamos decir que el día correspondería a ese nivel de “ignorancia” del niño; a ese momento, le seguiría el ocaso, que podríamos interpretar como el momento de transición y durante el cual sabemos que algo va a transformar al pequeño; después del ocaso vendría la noche, que, en sentido figurado, podríamos traducir como un momento de “ceguera”, de “incertidumbre”, de “confusión” o de “duelo” que llevan al nieto a asimilar lo que pudo haber visto (la presencia de los espíritus) o haber perdido (la desaparición de su abuelo); transcurrida la noche, llega, en esa misma lógica cronológica, la alborada, momento del despuntar del sol, de la luz, que “iluminan”, como si el conocimiento de los espíritus iluminara también la mente del niño acerca de sus raíces culturales.

La segunda imagen de transición relativa al tiempo es la referencia a la “eternidad”, ese tiempo que no puede concebirse como algo que tenga límite, es decir, que no es finito:

Acontece que, dessa vez, me apeteceu espreitar os pântanos. Queria subir à margem, colocar pé em terra não-firme.

—*Nunca! Nunca faça isso!*

O ar dele era de maiores gravidades. Eu jamais assistira a um semblante tão bravo em meu velho. Desculpei-me: que estava descendo do barco mas era só um pedacito de tempo. Mas ele ripostou:

—*Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.* (Couto, 1994:15)

El niño, sin proponérselo, al querer bajar del barco se aleja de los parámetros del tiempo mundano para acercarse a otro, que no tiene límites, lo cual sería una imagen de cómo el

pequeño abandonaría su medida de tiempo para exponerse a la de los espíritus, para ampliar posiblemente la magnitud de su momento presente y contemplar el amplio pasado de los ancestros. En este pasaje de un plano de existencia a otro, del cambio de una existencia terrenal a otra metafísica, el tiempo ya no se mide en horas, ni en días, ni en años. El viaje realizado por el abuelo y su nieto los lleva de un momento en donde el tiempo se relaciona con las magnitudes humanas o terrestres a otro en donde el tiempo se concibe por medio de dimensiones ilimitadas, eternas. Por ello el abuelo dice a su nieto que “no hay pedacitos” sino “eternidades”. Con ello se contraponen el transcurrir humano (divisible) con el transcurrir sobrenatural (indivisible).

En este tránsito, el tiempo actúa de forma diferente: parece perder sus características comunes y estirarse de otra manera. Por ello, cuando los pasajeros del barco esperan la salida de los espíritus, el tiempo transcurre en “deshabitual demora” (Couto, 1994:16) y con ello se presiente la llegada de los visitantes y el posterior contacto con ellos. El tiempo se alarga al punto de ser por momentos un tiempo completamente abismal, lo que podría implicar el cambio de ritmo o ruptura del caos entre lo que es común u homogéneo, parafraseando a Eliade, y el nuevo orden que establecería lo sagrado.

2.2. El espacio como transición

Esta misma alusión al cambio de un estado de conciencia es visible, además del tiempo, en varias referencias espaciales. El río, el lago y el pantano juegan un papel fundamental para este efecto. Ellos tendrían como objeto insinuar un estado intermedio o de transición, para llegar a otra forma de materia que no es común, ni natural, que no posee atributos definibles ya que pasa entre diferentes formas de existencia, de una mundana a otra sagrada.

Comenzaremos con el río, elemento de la naturaleza que tiene como característica el estar siempre en movimiento, el fluir. Esta particularidad podría ser emblemática en el cuento en varios sentidos: implicaría el viaje o el trabajo que se tiene que llevar a cabo para llegar a otro punto y también simbolizaría el transcurrir hasta llegar a un lugar de integración con un ente mucho mayor, como podría ser el mar. El río simbolizaría el camino del viaje iniciático, el espacio en donde el ser (es decir, la entidad ontológica en este caso representada por el

agua) corre hasta disolverse en el lago, que pudiera tomarse como la muerte o la extinción del ser. El recorrido del abuelo y su nieto tenía como objetivo llegar hasta el lago en donde el viejo esperaba una revelación: “Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exhibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra.” (Couto, 1994:14). El cauce del río va a desembocar a un gran lago, a un lugar mucho más tranquilo, donde el agua ya no tiene toda la fuerza de su fluir. El navegar por el río implicaría la transición que se llevaría a cabo al partir de lo mundano para llegar al espacio de lo sagrado a donde todo regresa.

El lago es otro elemento espacial importante, no sólo por ser el lugar en donde la individualidad se disuelve al ser la imagen de un río que desemboca en otro espacio mayor, sino por ser la posible frontera con otro mundo. Es el margen en donde comienza el horizonte infinito. Es un punto limítrofe entre la tierra de los vivos y el territorio de los espíritus. Este lago tiene algo oculto que va más allá de lo que sus propias condiciones físicas podrían esconder. Lo que se encuentra velado es el sentido que dicho lugar tiene o adquiere desde una perspectiva religiosa. Por ello, para quien no conoce esta implicación, el lugar es ajeno (prohibido) a su concepción del mundo, al simple hecho de creer que exista o sea posible. En ese tenor, la idea de acercarse a lo prohibido es la que provoca la imagen de una posible transición en la manera de pensar del niño: “Certa vez, no l ago proibido, eu e vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos.” (Couto, 1994:15). El lago representa un espacio riesgoso también para la mamá del pequeño, pues en ese lugar habitan todo tipo de amenazas, mismas que revelan el temor de la madre que no sabe de qué tipo son. Por el discurso de la misma, difícilmente podrían ser tomadas en cuenta como entes de índole sobrenatural, por el hecho de que la mujer no cree en este tipo de apariciones (Couto, 1994:15). No obstante, podríamos ver en el discurso de la mujer una falacia, si tomamos en cuenta el desdén con el que habla de los seres sobrenaturales –que para ella son “não-propósitos” o “invenção” (Couto, 1994:15)–. Esta mujer, que se siente moderna, por oposición a su padre (que representaría la tradición), ve estos elementos sobrenaturales como una amenaza para su visión desacralizada del mundo, porque la existencia de los espíritus significaría que la razón no todo lo explica. El regreso a este pensamiento mágico (que ha sido mermado por el uso de la razón) sería, así, considerado para la mujer como un retroceso y es

por ello que lo menosprecia. Esta situación en sí misma podría dar paso a un cambio de postura frente al mundo, pues se tendría la posibilidad de elegir el conocer una realidad diferente de la cotidiana. Las constantes visitas al lago implicarían un peligro físico y también la posibilidad de ser alcanzado por un evento que cambie la manera de pensar del niño. En ese sentido, la frecuente referencia a los límites o las orillas que representan las situaciones o espacios podría anunciar su probable transgresión, misma que se consumaría con el contacto de los espíritus (Couto, 1994:16).

El pantano también tiene la connotación de ser un espacio prohibido, característica semejante a la que encontramos asociada al lago: “O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido.” (Couto, 1994:17). Se califica de la misma manera a este espacio y se crea con ello una sensación similar a su alrededor. Aunque la cita haga mención de cómo el abuelo accede a ese lugar que parecía imposible de alcanzar, para el pequeño el contacto con lo sagrado continúa siendo un proceso que se concretará más adelante.

Con la aparición del pantano en el relato de Mia Couto se hace referencia a un lugar que tiene una composición intermedia, que no es sólida, ni líquida, y por este motivo no es estable. De hecho, por su misma consistencia podría atrapar a quien cayera dentro de ella. Las propiedades físicas del terreno podrían reforzar la idea de la transición del niño al conocimiento de los espíritus y también las dificultades y riesgos que esta situación implica: “Eu tinha um pé meio-fora do barco, procurando o fundo lodoso da margem. Decidi me equilibrar, busquei chão para assentar o pé. Sucedeu-me então que não encontrei nenhum fundo, minha perna descia engolida pelo abismo.” (Couto, 1994:15). El personaje busca encontrar un apoyo físico para poder ponerse de pie, para estabilizarse, pero no lo logra. El niño se lleva una sorpresa cuando descubre que debajo de ese terreno no hay nada y puede ser engullido por este espacio vacío. En este acercamiento a un nuevo conocimiento existe un peligro: el encontrarse con algo para lo que no se está preparado y esta experiencia no sea asimilable, lo que señala la importancia de un guía que encamine de una manera adecuada este contacto con lo desconocido. A final de cuentas, el recibir una nueva información y el movimiento en las ideas que esto provoca podría equipararse a la situación en la que se encuentra el niño al estar con un pie en el barco y otro afuera buscando un apoyo: “Eu tinha um pé meio-fora do barco” (Couto, 1994:15). El nieto intenta moverse, sin saberlo, de un

lugar que le proporciona seguridad a otro que implica riesgo e inestabilidad física así como cognitiva. Si consideramos el barco como un elemento mundano y el pantano como una representación de lo sagrado al ser un espacio abismal (interpretación que desarrollaremos en el siguiente capítulo), el hecho de que el niño tenga un pie dentro y otro afuera del barco podría ser una metáfora del proceso de iniciación del pequeño. El pie que se encuentra fuera del barco podría ser una imagen de la primera etapa de la iniciación, el paso en el camino al conocimiento de lo sagrado. Este punto intermedio implicaría para el pequeño el conocimiento parcial de las intenciones del abuelo, del secreto que pronto le será revelado. Tiempo y espacio ayudaron a crear un ambiente de suspenso en el que algo puede ocurrir. El autor hace constantes referencias a la interconexión entre elementos a veces antitéticos: el día y la noche, lo sólido y lo líquido, lo seguro y lo peligroso, lo conocido y lo desconocido. Este recurso narrativo propicia que los personajes alcancen lo sagrado, ya sea de manera premeditada (cuando el abuelo cruza al otro lado del lago) o de manera accidental (cuando el nieto cae al agua). Como veremos, esta posibilidad de tener contacto con lo sagrado requiere una disposición para hacerlo, ya sea física, mental o hasta cultural.

2.3. La disposición para mirar: el asombro como requisito para acceder a lo sagrado

Reflexionar acerca las características de los personajes principales del cuento nos llevó a constatar que entre ellos existen puntos en común que parecen relevantes para entender cómo acceden a lo sagrado. El abuelo y su nieto comparten una capacidad de ver el mundo de diferente manera, ya sea por medio de las creencias religiosas o mágicas (es el caso del viejo) o por la edad en que se encuentran (es el caso del pequeño). El adulto tiene una formación que pretende transmitir, una forma de entender el universo que no puede ver morir en sus manos, por ello tiene la necesidad de entregársela a alguien más, porque él no debe ser el último capaz de notar la presencia de los espíritus. Ambos personajes poseen un rasgo en común que situamos, por lo general, en la infancia: la capacidad de asombro. Veamos lo que apunta Gastón Bachelard al respecto:

La infancia, suma de insignificancias del ser humano, tiene una significación fenomenológica propia, una significación fenomenológica pura, ya que está bajo el signo de la maravilla. Por obra del poeta nos hemos convertido en el puro y simple sujeto del verbo

maravillarse. (1997: 193)

Para nosotros, este momento de la vida podría ser tomado como una actitud más que una etapa en el desarrollo biológico del ser humano. La niñez implicaría un estado de inocencia, de cercanía con el origen de la vida y de pureza que, generalmente se caracteriza por la curiosidad para ver el entorno y la disposición para conocerlo. En este aspecto el abuelo comparte dicha característica con el niño, según lo que cuenta de él su propio nieto: “Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo. O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver.” (Couto, 1994:13). El hombre no ha perdido la admiración por el mundo que le rodea, pues aún tiene la posibilidad de encontrar novedades en éste, como si el universo tuviera la capacidad de albergar cosas ocultas que estuvieran a la espera de manifestarse o de poder ser vistas como asociaciones simbólicas formadas a partir de las composiciones de la naturaleza. Esta es una actitud que determina al abuelo en todo momento y que podría posibilitar su apertura de conciencia hacia lo supra terrenal o, tal vez, ser resultado del mismo contacto con estos entes sobrenaturales.

La curiosidad que caracteriza, en este caso, su condición infantil hace que ambos personajes (sin que el niño tenga conciencia de ello) intenten en varias ocasiones tener contacto con los espíritus: “Certa vez, no lago proibido, eu e vovô: aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encaniçam, aflautinados.” (Couto, 1994:15). Como podemos ver en este fragmento, el uso de la palabra “*habitual*” insinúa que ellos esperaron la aparición de manifestaciones sobrenaturales, en más ocasiones de las relatadas en el cuento. Esperaban tanto y a tal grado de inmovilidad que parecían formar parte del mismo paisaje, muestra de ello era que al estar en el área de los cañaverales, “onde os verdes se encaniçam”, ellos tenían una postura semejante a la de unos troncos huecos que parecían flautas (“aflautinados”). Su disposición radica en creer que hay la posibilidad de que se manifieste algo más allá del propio paisaje, del escenario que la naturaleza ha creado. El pequeño estaba consciente de que su abuelo buscaba algo más que peces. Para confirmar eso basta tener en cuenta que el niño afirma al inicio del cuento: “Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era.” (Couto, 1994:13). A pesar de eso, nunca dejó de acompañar al viejo y de seguirlo en todos sus viajes a lo largo del río.

La misma curiosidad que llevó al abuelo y a su nieto a quedarse quietos como troncos los llevaría a espiar, justo después de que el niño tuviera su primer contacto con los entes que

están en la naturaleza: “Na tarde seguinte, o avô me levou uma vez mais ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar.” (Couto, 1994:16). Nuevamente observamos que su búsqueda los lleva a ubicarse en el límite de algo, en este caso del día, en el “poente”, y agazaparse para esperar la aparición de los entes. El abuelo necesitaba encontrar de nuevo la prueba de la existencia de otro mundo dentro del habitual, por ello se ponía a buscar de manera constante, al punto de esconderse y de quedarse “espreitando” (“espiando” en español) a la expectativa de que se manifiesten los espíritus. Esta espera en los límites temporales y espaciales puede ser tomada como un paralelismo de la actitud de los personajes, de su postura o apertura mental, en la cual es posible incorporar nuevos elementos, aun si estos van en contra de la realidad conocida. El abuelo y el nieto tienen una estructura psíquica que considera posible la irrupción de otra realidad dentro de la naturaleza como si ésta no estuviera acabada o existiera en ella algo latente, que espera ser descubierto, pues aquello que está en el mundo no se agota en sí mismo, ni en su propia corporeidad.

La capacidad de asombro es una característica de quien no conoce el mundo o no se adjudica tener la posibilidad de ya haberlo hecho, como podría ser la idea de quién se rige por la razón, por el pensamiento racional, pues con éste se cree poder prever el funcionamiento de las cosas con el hecho de analizar una de ellas. La cercanía del viejo con el niño radica en el hecho de ser perceptivo y abierto al mundo. La voluntad que manifiestan nieto y abuelo los hace emprender la búsqueda de algo: el primero sin tener una idea clara de qué y el segundo con la necesidad de mostrar un conocimiento que no quiere que se pierda. Ello hace que se embarquen y realicen viajes a lo largo del río. Esta acción a su vez podría tener una carga simbólica, en la que se agudizaría la condición infantil de los personajes, pues la descripción poética del barco por parte del autor hace que el abordarlo adquiriera otra dimensión: “Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavanqueava, ensonada.” (Couto, 1994:14). De esto se infiere que la entrada del niño y del abuelo en el barco y la forma curva que este último tiene podría sugerir la imagen del regreso al vientre materno. En portugués se le llama “barriga” al abdomen de cualquier persona y, en su defecto, al vientre de una mujer embarazada (la última acepción de la palabra posibilitaría esta interpretación e implicaría una personificación de la barca). El hecho de que el autor emplee esta imagen podría ser una alegoría del cambio de percepción del universo –como si fuera una suerte de renacer cognitivo– que sufre el muchacho cuando éste se concreta. El

nieto y el abuelo entran en otro ser que los lleva a encontrarse con otra realidad y, para ello, tuvieron que ser o volver a ser niños, regresar a un estado embrionario. Al hablar de la barca como el símbolo de una travesía hecha por los vivos o los muertos y el renacimiento que implica el que sus usuarios lleguen a su destino, Bachelard defiende que:

[...] la barca que conduce a este nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca en el mismo sentido el seno o la matriz. La primera barca es tal vez el ataúd. Si la Muerte fue el primer navegante... «el ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería la última barca. Sería la primera barca. La muerte no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer verdadero viaje». (*apud* Chevalier, 1986: 179).

Este retorno al vientre materno del abuelo y su nieto es parte de las dificultades que tienen para cumplir su cometido, los despoja de todos los preceptos que tenían del mundo. El viajar por esa cuna redescubierta, parafraseando a Chevalier, implicará una especie de purificación mental que hará posible la asimilación de nuevos conocimientos sobre el entorno al pequeño. El barco, en este caso, será el vehículo que llevará al niño, como antes dijimos, a su renacer cognitivo.

2.4. El papel del silencio

Hemos señalado la intención del abuelo de mostrar el plano de lo sagrado, de perpetuar el conocimiento de los espíritus y su concepción dentro del mundo. La relación con el silencio es importante en la obra pues es asociada a lo divino y al conocimiento que se tiene de la existencia de éste, como comprobaremos más adelante con la teoría de Hampâté Bâ. Este conocimiento de algo imperceptible para los demás, incluyendo a su propia hija, hace que el hombre sea cauteloso con lo que dice:

– *Mas vocês vão aonde?*

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

– *Voltamos antes de um agorinha*, respondia.

Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. (Couto, 1994:13)

En el abuelo existe un dejo de juego por el hecho de saber algo que no puede ser tratado con todo el mundo. Como podemos ver en la cita, era un personaje de pocas palabras que prefería quedarse callado para saber de lo que se estaba hablando, lo que podría ser parte de una

actitud contemplativa. Esta capacidad de recibir información del entorno se complementa con el hecho de aguardar inmóvil dentro del paisaje a la espera de que algo suceda (Couto, 1994:15). En ese momento del relato, ni siquiera el niño sabía cuáles eran las intenciones del adulto para llevarlo al río. El silencio termina por ser también un ligero destello de que algo va a ocurrir, una latencia, que va a aparecer en donde se supone que no habría algo más allá de lo presente:

El silencio y el mutismo tienen significaciones harto distintas. El silencio es un preludio de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre a la revelación, sea por rechazo a recibirla y a transmitirla, o sea como castigo por haberla enredado con el alboroto de gestos y pasiones. El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta. Según las tradiciones hubo un silencio antes de la creación; habrá silencio al fin de los tiempos. El silencio envuelve los grandes acontecimientos, el mutismo los esconde; el uno da a las cosas grandeza y majestad: el otro las desprecia y las degrada. El uno marca un progreso, el otro una regresión. (Chevalier, 1986: 947)

Es por esto que se da la asociación del silencio con lo divino y en este caso con el tránsito hacia su conocimiento, pues es un momento anterior a una revelación. El silencio servirá para abrir otro pasaje, el de la tradición, de manera contraria a lo que sucederá con la madre del pequeño que con su incredulidad y burlas niega la existencia de otro mundo. De acuerdo con Chevalier, el silencio se relaciona con los acontecimientos trascendentes y, en el caso del cuento de Mia Couto, con el contacto con lo sagrado. En el mutismo de la madre no hay transmisión de conocimientos acerca de lo sobrenatural. Este rechazo se debe al hecho de que ella tiene mayor vínculo con lo mundano.

En otra parte del relato el abuelo habla para preguntar a su nieto si había visto el pañuelo del otro lado del lago, a lo que el nieto responde que no: “Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhía, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra.” (Couto, 1994:14). Podemos ver que el hombre sólo habla para preguntar si el pequeño notó algo y para tratar de ubicar el lugar en donde se encuentran los poseedores del pañuelo blanco. Al observar que el niño no había entendido nada, el señor se ensimisma y regresa a su silencio. Los dos viajeros regresan a casa sin hablar. Se puede tomar también este silencio como un momento de transición para el nieto, pues es él quien tiene que notar la presencia de los espíritus, sin que el abuelo lo llene de definiciones para hacerlo. La actitud del niño –de no preguntar nada más sobre el asunto e intentar inferir por su propia cuenta los

planes que tenía el hombre— señala que está en proceso de tener la capacidad de asimilar lo que luego sucederá. El silencio será el camino que posibilitará escuchar lo que el otro lado de la existencia tiene que decir.

En la situación en que se encuentran el abuelo y su nieto, el silencio es un punto intermedio entre el conocer o no: el primero sabe algo que (dado el ambiente de incredulidad que existe sobre el tema) no se puede transmitir a cualquiera, pues esta información debe ser atesorada para que no se malinterprete y/o pierda. No es una verdad fácil de asimilar y puede que no sea entendida y se tome con burla. Es por ello que, después del incidente en que los dos personajes caen al lago y el abuelo logra hacer que los suelte el agua al mover su pañuelo, éste último decide explicar al niño lo que está tratando de hacer que vea: le habla acerca los espíritus y sus visitas al mundo de los vivos. Después de explicar la situación del contacto entre los seres vivos y los habitantes de otro plano, pide al niño que guarde el secreto:

Voltámos ao barco e respirámos os alívios gerais. Em silêncio, dividimos o trabalho do regresso. Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

—*Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu?*

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. (Couto, 1994:16)

La cautela con la que se desenvuelve el señor respecto a estas anécdotas es comprensible ante la falta de crédito a la que son asociadas por algunos miembros de la comunidad. El hecho de que el contacto con los espíritus o tan sólo su concepción dentro del mundo de los humanos sea difícil de aceptar muestra que el contexto en el que viven tiene una influencia crítica y ellos ya no creen en lo sobrenatural. Esta actitud de rechazo, de la que cuida el abuelo su saber, se percibe en la madre del pequeño cuando bromea al respecto del *namwetxo moha*: “Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não-propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira: /—*Ao menos vissem o nam wetxo moha! Ainda g anhávos v antagem de u ma b oa s orte...*” (Couto, 1994:15). Esta burla justifica el consecuente silencio del abuelo, pues ni siquiera tenía la seguridad de que su propia hija lo entendería, ya que ella está predispuesta a ver el mundo de otra manera. Por ello el silencio se vuelve una herramienta de protección, puesto que aísla el conocimiento de los espíritus de aquellos que no están preparados para entenderlo. En este caso, el silencio refleja dos estadios de conocimiento diferentes: en el caso del abuelo, es sinónimo de conocimiento oculto, de certeza de lo que sabe; en el caso del niño, figura como el mutismo de quien no sabe o está en proceso de aprendizaje y asimilación de una enseñanza. El silencio es tomado

como la creación de un hueco en la mente que pronto va a ser llenado por una idea de carácter trascendental.

2.5. Las imágenes y señales de la iniciación

Existen en el texto imágenes o palabras que remiten al paso del pequeño de un conocimiento de lo profano del mundo a otro que lo sobrepasa.

Las imágenes son: la insistencia del abuelo por llevar al niño al río, la idea constante de ensoñación del barco en el que navegan, los brincos de éste y el desequilibrio del mismo cuando alguien lo abandona de repente.

Para los griegos, los ríos eran lugares límite que separaban el territorio de los vivos del de los muertos. Dentro de su mitología existía el río Estigio que era resguardado por Caronte, un personaje encargado de pasar en su embarcación a las personas que acababan de fallecer (Franchini y Seganfredo, 2007: 156). En este sentido, es interesante que el río en “Nas águas do tempo” tenga una función similar a la de la mitología griega, sólo que en el cuento, este elemento de la naturaleza sirve como camino para llegar al lago y tener contacto con los espíritus.

La primera de estas imágenes, la insistencia de llevar al niño al río, se puede interpretar como la voluntad o necesidad del viejo por transmitir un conocimiento antiguo que está en peligro de perderse: “Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem.” (Couto, 1994:13). El acto de tomar de la mano al niño y jalarlo para que saliera con él al río era usual, a tal punto que para el nieto esa acción del abuelo era algo esperado, seguro (“garantido”, “garantizado” en español), como si fuera un ritual instaurado del que el pequeño está consiente. Esta situación sugiere la imagen de una transición llevada por el propio abuelo. Es posible inferir que los constantes viajes al lago implican el apuro del abuelo por conseguir algo. El hecho de “puxar” está relacionado con la necesidad y el ímpetu del adulto de llevar al niño al río y lograr que no se pierda el conocimiento de los espíritus, es una garantía de que el pequeño va a seguir al viejo por donde éste lo lleve. De hecho, el gesto de tomar la mano de alguien y guiarlo por un camino sería, además de la imagen del cuidado y enseñanza de alguien querido,

una metáfora universal de lo que podría ser la tradición: el instruir paso a paso en un saber. El abuelo es heredero del conocimiento religioso de su pueblo, para él existe la necesidad de que el chico presencie las manifestaciones relacionadas con estas creencias y de que con ello, éstas también cobren vigencia. Por este motivo los dos personajes son importantes en el acto: “A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim.” (Couto, 1994:13). La relación maestro-iniciado entre abuelo y nieto hace que sean recíprocamente indispensables, pues no puede existir alguien que enseñe algo sin la presencia de una persona que lo pueda aprender. El hecho de que el abuelo se aferrara al niño como un “ciego sin bastón” podría reflejar la desesperación de transmitir el conocimiento que se encuentra en peligro de perderse, como si su nieto fuera la única persona de la que pudiera valerse para perpetuar la tradición. A pesar de parecer endeble y de tener la premura de sujetarse a alguien, el hombre sigue siendo quien conduce al niño, pues no puede olvidar su papel como guía y partícipe de la tradición. Notemos que el abuelo va a “um passo à frente”, motivo principal de todo el cuento, porque el viejo dentro del ámbito cognitivo tiene una perspectiva más amplia de la existencia, por ello siempre está adelante del joven guiando su iniciación.

La embarcación en la que se transportaban los personajes también funciona para elaborar metáforas de transición, y con ella están relacionadas las segunda, tercera y cuarta imágenes de nuestra lista. Este momento de transición tendría que ver con los movimientos que hace el barco. Su oscilar podría remitir a la imagen de la expresión que una persona tendría al enterarse de algo que la altera y posiblemente a la duda que esto genera: “Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavanqueava, ensonada.” (Couto, 1994:14). El hecho de que el barco anduviera a los “solavancos” (“sobresaltos”, en español), que diera brincos durante su recorrido, podría ser una imagen similar a aquella de un camino accidentado y difícil de andar. Ejemplificaría el esfuerzo por avanzar, por superar los problemas que existen para llegar de un lado a otro para trascender o cambiar las propias ideas y entender lo que nunca se había visto antes. Esto último tendría que ver con una de las acepciones que tiene el río en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier en la que el camino que sigue el río simboliza las vicisitudes que se tuvieron que pasar para llegar a una meta (1986:885). En el caso del cuento, “los sobresaltos” intentarían dar una idea de lo difícil que es recorrer un camino dada la

inestabilidad del barco, hasta llegar a un lugar tranquilo. Los brincos de la embarcación también podrían significar un proceso de desconocimiento y aprendizaje en el niño, mismo que más adelante le permite entender la existencia de los espíritus. Es posible ver efectos similares de transición asociados al movimiento del barco, pero esta vez de manera más drástica. Cuando el abuelo deja súbitamente la embarcación y pisa en donde se suponía era imposible estar de pie, esto es lo que sucede con el niño: “A canoa ficou balançando, em desequilibrismo com meu peso ímpar.” (Couto, 1994:17). El desbalance que sufre la barca al perder a uno de sus ocupantes es la imagen del descontrol que sufre una persona al perder algo, que puede ser una certeza, o también al enterarse de una información nueva que deja sin control su mente. Es posible que el abuelo dejara en esta situación a su nieto de manera intencional como una prueba para confrontarlo con el mundo de lo sagrado, porque antes de salir de la embarcación le pide que se quede dentro de ella (*ibíd.*), de esta manera, el pequeño observa cómo el viejo camina por los territorios prohibidos después de haber sido preparado para entenderlo. El movimiento ondulatorio implicaría el estar pasando de un punto a otro en repetidas ocasiones, manifestaría la dificultad de asimilar algo que se cree imposible y que cuando se ve, se le considera sorprendente. El peso desigual que en ese momento hace que la canoa se mueva de manera brusca se asemeja a la descompensación o desequilibrio que genera una situación abrumadora, que termina con la estructura de lo que en el cuento se creía conocido. Mia Couto emplea la palabra “desequilibrismo”⁹ y con ella genera una imagen que se asemeja a un desajuste en el balance del objeto. Este neologismo involucra la palabra “equilibrismo”, la cual asociaría la situación con el ejercicio de acrobacia que consiste en mantener el equilibrio en una estructura frágil para pasar de un punto de partida a otro de llegada. El uso de este término le daría al evento una intencionalidad que el hecho simple de perder el equilibrio no tiene, pues se hace referencia a la búsqueda por mantener el equilibrio hasta llegar a la meta que tiene la travesía en el barco.

La última imagen de transición la desencadena el adjetivo “ensonada”. Esta personificación sugiere que el barco está en una especie de trance, provocado por el mismo movimiento del río, que es el medio de transporte para llegar al lugar de los espíritus. La canoa al ir avanzando sobre la corriente, poco a poco se adormecería para entrar en ese punto

⁹ *Amálgama* creada a partir de una palabra o raíz a la que se une un prefijo, que en este caso es “des”. Esta partícula indica negación o carencia de algo, y que en este término se aplica a “equilibrismo”.

intermedio entre la vigilia y el sueño, lo cual podría entenderse como un paralelo de quien se encuentra en camino de saber otra cosa. En este caso dormir sería la puerta para llegar a lo divino.

2.6. La inminencia de la muerte

Después de los diferentes intentos del abuelo por que el niño viera a los habitantes que están más allá del lago, ocurre lo que él se propone: que el pequeño se encuentre con ellos. El camino que recorre el agua llega a su destino final, el lago. Es así como las tentativas del viejo rinden frutos. Para ello tendrá él mismo que despojarse de la seguridad del suelo firme de la embarcación para entrar en los territorios prohibidos, “interditos” (Couto, 1994: 16). Esto es lo que el nieto describe: “E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido.” (Couto, 1994:16-17). El abuelo parece conocer el lugar por donde camina, por eso anda seguro en ese territorio prohibido y con ello muestra ser poseedor del saber acerca de los espíritus. Los intentos de ver algo más, las imágenes de transición basadas en la inestabilidad del barco, el cambio entre el día y la noche y la mezcla entre las consistencias del agua y la tierra no serían más que toda la preparación del camino que llegó a un punto sin retorno: la revelación de lo sagrado, que implicará la muerte simbólica de los personajes¹⁰, y la posible muerte real del abuelo cuando cruza al otro lado del lago. Después del primer contacto del niño con los espíritus, cuando cae al agua con su abuelo y salen de ella, sólo podía suceder la confirmación de los hechos. Era inminente el renacer simbólico del pequeño y la muerte del viejo al cumplir su cometido. El niño jamás volverá a ser el mismo: su estructura mental había sido

¹⁰ Como es sabido, los ritos (de iniciación, de matrimonio o de otra índole) implican que quien se somete a ellos abandone un estadio anterior para entrar a otro nuevo. Es decir, en el caso del niño, que experimenta el ritual de iniciación, el *abandono* de su condición de niño para asumir un comportamiento de adulto implicaría una muerte simbólica: la pérdida de su estado infantil (Eliade, 2008: 24). En el caso de la muerte simbólica del abuelo, éste siente la necesidad de hacer una revelación importante a su nieto (la de la existencia de los espíritus). Si comparamos este hecho con otras situaciones que pueden ocurrir en la vida, nos damos cuenta de que en los momentos en que alguien se acerca a la muerte tiende a hacer revelaciones, deshaciéndose del peso que generan en su conciencia. En el caso del abuelo, le causaba conflicto el hecho de no haber transmitido el conocimiento de lo sagrado y de la tradición a su nieto. Esta revelación que le hace al niño le permite estar tranquilo y, por ende, morir en paz. La tranquilidad generada sería un indicador de esa muerte simbólica: el abuelo habría cumplido su cometido, y nada lo prendería a la vida, por lo tanto, podría morir (físicamente).

ensanchada para contemplar otros niveles de existencia, el mundo ya no sería para él únicamente lo que se manifiesta de manera física, lo que se puede apre(he)nder por los sentidos, porque habría algo más, que estaría latente en él. El hecho de que el abuelo camine por el lugar prohibido y manifieste una condición diferente a la de estar vivo, imagen que se representa con la pérdida de color de su pañuelo rojo (Couto, 1994: 17), puede inducir al lector a interpretar este fragmento como la muerte del abuelo. Al caminar y terminar por integrarse al lugar en donde “*Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades*” (Couto, 1994: 15), el lector podrá interpretar que él se convierte en un espíritu¹¹. El interés de que el nieto no se olvide de sus antepasados podría ser interpretado de manera paralela como el interés de que tampoco se olvide de él, del conocimiento que él representa, de ahí la necesidad de “segurar” y “puxar” (“sujetar” y “jalar”, en español, respectivamente) al niño a hacer viajes por el río y tener contacto con los espíritus (Couto, 1994: 13). El abuelo es testigo y ejemplo de otros tiempos, tuvo que morir o salir del plano terrenal para mostrar que había otro mundo, del cual él también formaría parte más adelante. Muere para dejar de ser pasado y volverse una idea presente, o mejor dicho, para convertirse en conocimiento actual. El hecho de que se convierta en espíritu y el pequeño lo pueda ver del otro lado del lago coincide con la creencia de los pueblos bantúes y makondes que habitan algunas regiones de Mozambique de que el mundo de los vivos cohabita el de los muertos. La acción del viejo ocasiona que el niño ya no pueda volver a ser el mismo, porque logra que el pequeño guarde en sí la conciencia presente de un saber antiguo, el de la tradición.

2.7. Toma de conciencia de lo sagrado

El punto culminante de la iniciación del niño se manifiesta con diferentes señales físicas. Los

¹¹ Nada en el texto nos permite identificar esta familia con un pueblo específico, pero para entender la relación de los humanos con lo sagrado en Mozambique, tal vez ayudaría aclarar aquí que para los bantúes, una de las etnias mozambiqueñas, el ser humano después de morir se convierte en *xikwembu*, un antepasado con cualidades divinas que puede actuar en el mundo de los vivos. Para un grupo Bantú de nombre makonde, los seres humanos antes de nacer vienen de otro nivel de la realidad, después de morir regresan a este plano, que para ellos es una especie de vida que no es diferente a la de la existencia física (Dias *apud* Cavacas, 2001: 93). Aunque el lector no tenga de primera instancia esa referencia cultural, el narrador toma aquí el papel de guía (como el abuelo con su nieto) y lo lleva, a través de estrategias narrativas, a esta interpretación más afín a las creencias mozambiqueñas (es decir, que el abuelo se convierte en espíritu).

primeros signos de ello son las sensaciones corporales del muchacho. Cuando el abuelo traspasa los territorios prohibidos y se pierde en la neblina, el niño explica cómo se siente: “Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso.” (Couto, 1994:17). Existen en esta frase elementos contradictorios en la situación: la idea de algo estático manifestada por la expresión “Fiquei ali” y a su vez la idea de movimiento con la palabra “tremendo”. Esta mezcla de posiciones, estática y en movimiento, puede ser el atisbo de estar llegando a un estado diferente de conciencia (semejante a lo que ocurre en el cuento cuando se habla de una materia que no es ni sólida ni líquida cuando se quiere dar a entender lo sagrado). La sorpresa que le causó al niño ver que su abuelo abandonaba el barco y caminaba por donde él mismo había comprobado que era imposible hacerlo causó en el niño tal choque en un principio que lo dejó inmóvil, por eso se quedó en el lugar, asombrado. El golpe que sacudió su conciencia fue tan grande que se diseminó por todo su cuerpo, se volvió algo sensorial y por ello comenzó a temblar. Dicho contacto habría derrumbado las certezas que tenía del mundo, situación que lo dejaría descobijado de lo supuestamente conocido y daría como resultado la incertidumbre de no saber lo que pasa. En términos de Mircea Eliade, el pequeño habría sido testigo de una “hierofanía”, que “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano».” (1981:10). El pequeño habría sido testigo de un momento en el que lo sagrado se reveló en el mundo.

Más adelante, en ese mismo párrafo, cuando el niño logra ver a su abuelo del otro lado del lago, se describen sensaciones de inmovilidad y movimiento, parecidas a las que mencionamos anteriormente: “Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundido.” (Couto, 1994:17). Como el tiempo, que no es ni día ni noche, el espacio, que no es ni sólido ni líquido, así el niño se encuentra en la intersección de un binomio: entre lo estático (no puede moverse, no puede elegir) y lo dinámico (sus ideas no dejan de moverse en su cabeza y lo confunden). El estado de confusión del pequeño es tal que, en lugar de encontrar un solo adjetivo (“baralhado” o “confundido”), el lector se topa con el neologismo (“barafundido”), que es resultado de una estrategia de composición a que los especialistas en lingüística portuguesa llaman “amálgama”. El empleo pleonástico¹² de las palabras dentro del

¹² El pleonasma es una figura de estilo que consiste en la repetición de una misma idea (Beristáin, 1995:

neologismo ayuda a reforzar la sensación de desorden mental en el niño. La primera palabra que lo conforma genera la imagen de una yuxtaposición de pensamientos y el segundo término, duplica la idea de actividad mental, de incapacidad de tener un punto fijo o referencia en la cual apoyarse. La situación que manifiesta la *amálgama* mencionada podría representar el momento de mayor confusión en la cabeza del pequeño, pues en esta escena se encuentra a punto de entender que existe un mundo más allá del de los sentidos: el de los espíritus y lo sagrado. El conflicto que le produce asimilar lo que está sucediendo parece dejarlo atónito.

Podríamos ejemplificar el hecho de la toma de conciencia de lo sagrado con la imagen que genera el recorrido de los dos personajes hasta que llegan al lugar en donde está: “[...] a manhã eternamente ensonada.” (Couto, 1994: 14). El arribo al punto en donde la mañana es eterna podría simbolizar la transición de la oscuridad a la luz, la llegada a un momento en donde la luz es más pura y nada la corrompe:

Simboliza el tiempo en que la luz aún es pura, los comienzos en los que nada está corrompido, pervertido o comprometido. La mañana es símbolo de pureza y de promesa a la vez: es la hora de la vida paradisiaca. Es también la de la confianza en sí mismo, en los demás y en la existencia. (Chevalier, 1986: 687)

La transición de la noche al día se podría interpretar como el paso del desconocimiento de los antepasados y los espíritus a la toma de conciencia de su existencia, y con ello al entendimiento de la presencia de la tradición en el mundo. La mañana, al ser asociada de manera simbólica al momento en que la vida florece (*ibíd.*, 1986: 687), ligaría este efecto a la tradición y la imagen de llegar a la “manhã eternamente ensonada” implicaría que la tradición podría renacer.

El autor se vale, por lo tanto, de los puntos intermedios para crear la sensación de que algo va a ocurrir. Espacio y tiempo sirvieron como referentes hasta cierto punto; el movimiento o desequilibrio de las ideas como un paso previo a la concientización o muestra del trabajo requerido para alcanzar un grado de conciencia; la condición infantil como el inicio del camino para poder ver más en el mundo; la muerte y el silencio como condición para poder escuchar el nuevo conocimiento. Todos estos elementos sirvieron para preparar el camino para llegar a contemplar la existencia de algo oculto y a la vez presente en el mundo: lo sagrado.

3. El contacto con lo sagrado: un retorno a la tradición

3.1. Un acercamiento a lo sagrado

Lo sagrado como una fuerza o ente que pareciera no depender de otro para existir, lo cual explica el alcance de su poder. En palabras de Mircea Eliade, lo sagrado está “saturado de Ser” (1981: 10) y por ello es autosuficiente. Es una manifestación capaz de crear y con ello dar un sentido a lo que inventó. Se presenta siempre como algo diferente a lo que es considerado “natural”. De hecho, lo sagrado con su aparición instauro un orden completamente diferente a éste (Eliade, 1981: 9). Esto sucede en el cuento de Mia Couto, cuando la aparición de los espíritus le cambia la vida al niño. Según Mircea Eliade, la historia de las religiones está constituida por la acumulación de estas manifestaciones divinas (1981: 10). Lo paradójico con lo sagrado es que necesita de la realidad profana para poder revelarse, por ello su aparición se presenta como algo sorprendente.

3.2. La manifestación de lo sagrado en “Nas águas do tempo”

El clímax en el cuento de Mia Couto ocurre cuando el niño se percató de la existencia de un mundo paralelo, el de lo sagrado; es decir, en el momento en que ve a su abuelo caminar hacia el otro lado del lago y agitar su pañuelo (como hacían los seres que el abuelo quería que su nieto viera). En el momento que esto sucede se descubre que en el lago existe otro plano de la realidad, misma que sólo era conocida por el abuelo. La representación de lo sagrado se da por medio de diferentes elementos, ya sea temporales, espaciales y simbólicos.

El tiempo sagrado es asociado a una medida inconmensurable: lo eterno, de hecho, el ser infinito es su principal característica. Para ejemplificar esto, basta recordar el momento en que los dos viajeros llegan al lago a donde los lleva el cauce del río en que navegan. Cuando esto sucede, se describe brevemente dicho lugar para al final decir que ahí es: “[...] a manhã eternamente ensonada.” (Couto, 1994: 14). Se entiende que lo eterno es una medida de tiempo

que no tiene fin o que, por lo menos, no se puede concebir mediante parámetros humanos, pues el tiempo de vida de éste no se equipara al del ser divino, su creador, asociado directamente a lo eterno. Para hablar de esta diferencia entre la magnitud terrenal y la divina el abuelo le explica al niño por qué se hundió cuando quiso bajar al pantano: “–*Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades*” (Couto, 1994: 15). El pequeño sólo quiere bajar del bote un rato para recorrer el lugar, pero el tiempo que ahí transcurre no es igual al que él conoce, tiene otra duración o posiblemente no existe, pues todos son instantes eternos y no hay principio ni final. Como podemos ver, el tiempo pasa de manera diferente cuando se está frente a lo sagrado, parece no fluir o en su defecto avanzar de otra manera: “*Mas o tempo passou em desabitual demora*” (Couto, 1994: 16). Así lo percibe el pequeño cuando van al lago por última vez y el abuelo tiene la intención de confirmar el contacto con los espíritus vivido anteriormente. Este comportamiento anormal del tiempo es perceptible en la primera cita que usamos en este apartado: “[...] *a manhã eternamente ensonada.*” (Couto, 1994:14). En ella, los límites del tiempo se corrompen a tal punto que un momento del día puede ser inmenso y durar hasta el infinito. Es así que lo sagrado se manifiesta en el comportamiento diferente del tiempo y en una duración incuantificable. Dicha magnitud infinita se repetirá en otros aspectos que vamos a analizar más adelante.

Así como es perceptible en el tiempo, en el espacio existe la misma falta de límites cuando se habla de lo sagrado. Para señalarlo recordemos la descripción que se hace del lugar en donde el abuelo quiere mostrar los espíritus a su nieto: “*Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra*” (Couto, 1994: 14). Así como en el tiempo sagrado no hay cabida para los momentos, ni las horas, pues todo es eternidad, en el espacio sagrado hay una extensión incalculable. En el lugar en el que se encuentran el abuelo y su nieto se puede ver que el terreno se pierde hasta el horizonte, ya que es demasiado amplio. El tamaño del lugar es tan grande que no se puede calcular, a tal grado que la tierra y el agua aparentan ser un solo elemento. La lejanía de los límites del terreno pareciera estar más cerca de lo sagrado al generar la sensación en el lector de lo inconmensurable del espacio que le pertenece, al mostrar con una imagen la distancia que éste guarda en relación con el mundo (situación que corrobora lo que se había mencionado antes sobre la incapacidad del hombre de concebir la magnitud divina, pues sus sentidos y raciocinio tienen límites de sensibilidad y comprensión).

Existen otros elementos que refuerzan la idea de inconmensurabilidad del espacio

sagrado. El siguiente caso tiene que ver con la lejanía del lugar. Recordemos el primer incidente en el que el abuelo saluda a “alguien” del otro lado del lago (como invocándolo) y después le pregunta al niño si pudo ver el paño que dicho ser movía:

A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

–*Você não vê lá, na margem? por trás do cacimbo?*

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

–*Não é lá. É lááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?*

Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. (Couto, 1994: 14)

Al recibir una negativa como respuesta, el adulto aclara: “–*Não é lá. É lááá.*” (*ibíd.*). Con esta frase, intenta explicar que el lugar al que se refiere está más alejado de lo que la propia palabra “lá” puede señalar. El abuelo para lograr ese efecto alarga el vocablo al repetir la letra “a”, recurso que daría la idea de una mayor distancia del espacio al que se refiere. También podríamos interpretar el alargamiento de la palabra “allá” como un signo de la desesperación del viejo de que el niño vea a los espíritus, como si lo corrigiera porque el pequeño está buscando en el lugar equivocado. A parte de esta constante incapacidad de cuantificar la distancia a la que se encuentra dicho lugar sagrado y la composición de lo que está hecho, existe una diferenciación directa entre un espacio divino y uno mundano. Esto es lo que comenta el niño cuando percibe el paño blanco que el abuelo tanto quería que notara: “[...] deparei na margem, do outro lado do mundo, o pa no branco.” (Couto, 1994: 17). La insistencia del abuelo en corregir el horizonte o la mirada del nieto tuvo los efectos esperados por el viejo, ya que el niño termina viendo lo que antes no podía percibir. La declaración del pequeño confirma la distancia existencial de dicho lugar, pues éste se encuentra “del otro lado del mundo”. Ello amplía su perspectiva pues hay algo más allá del mundo que podemos percibir “de este lado”. Asimismo, el mundo no sólo se compondría de aquello que está vivo, sino también de los antepasados, los espíritus, lo que corroboraría la creencia de los bantués de que los ancestros muertos participan en el mundo de los vivos. El espacio sagrado termina por presentarse como lo concibe Mircea Eliade (1981:10): como algo completamente diferente del lugar profano, pero que necesita de este último para revelarse.

El momento de contacto con lo sagrado se manifiesta mediante otro elemento: la invención. Podemos definir esta característica como la posibilidad de crear elementos nuevos dentro de una estructura pre-existente. Por otras palabras, para el niño el mundo sagrado no se

inscribía dentro de lo que él, hasta ese entonces, conocía y que se traduce por imágenes imprevistas para él. Este rasgo en el cuento se comprobaría con el uso de palabras antitéticas para describir el paisaje alrededor del lago, en donde hay “inquietas calmarías” (Couto, 1994: 14) y “sombras feitas da própria luz” (*ibíd.*), elementos cuya composición pudiera ser tan diferente, al estar conformados por propiedades contrarias, que parecieran ser algo nuevo, algo ajeno al mundo. Dicha característica de lo sagrado estaría relacionada con el cambio momentáneo de la naturaleza de las cosas que mencionamos en el párrafo anterior y tendría como propósito instaurar un eje nuevo en donde la divinidad daría sentido a la existencia de sus creaciones. El lugar de lo sagrado parecería estar conformando por un espacio y tiempo homogéneos en donde se anula la diferencia entre los objetos y se presencia una nueva composición que parece armónica. En este terreno los elementos profanos, pertenecientes al plano natural, se notan ajenos a dicha perfección. Recordemos la mención que hace el pequeño del punto culminante de los recorridos: “Depois viajavamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exhibia, afinal, se inventava de existir.” (Couto, 1994: 14). El lugar al que llegaron era el de las “interditas criaturas”, el espacio de los espíritus. La asociación a estos entes hace que la zona adquiera otras características, a tal grado que lo que en ese lugar se mostraba parecía ser una invención, una creación de un ente divino. Mediante la invención, el paisaje que rodea el lago adquiere una nueva estructura y con ello un nuevo valor. Los elementos que ven los protagonistas del cuento dejaron la masa homogénea de lo mundano para manifestar la voluntad del creador. Es así como la incursión de los elementos divinos en la realidad mundana hacen creer al niño que éstos son una invención, por ello el pequeño afirma que todo lo que veía en ese lugar “se inventava de existir”, pues lo que ve cerca del lago parece completamente ajeno a la realidad que él conoce. De hecho, si nos atenemos a la estructura sintáctica de esta oración, se puede ver que Mia Couto juega con dos verbos antitéticos (pues lo que se inventa es lo que no existe) en una construcción que no es común ver en la lengua portuguesa. Es aquí que nos parece posible e interesante hacer un paralelismo entre la estructura sintáctica empleada por Mia Couto y la significación de ese nuevo mundo que descubre el niño: de la misma manera que el lector se sorprende con la combinación que hace el escritor de dos verbos *pre-existentes* (conocidos) para proponer una estructura sintáctica desconocida (*inventada*), así el niño se encuentra con un mundo diferente (que parece

inventado), aunque ya *existiera* previamente, y que le debería de haber sido transmitida por sus antepasados si la tradición estuviera vigente en su comunidad.

Una idea semejante de esta inclusión en realidades diferentes, que en este caso sería del ámbito de lo mundano dentro de lo sagrado sucede cuando “naquelas inquietas calmarías, sobre as águas nenufarfahudas, nós éramos os únicos que preponderávamos” (Couto, 1994: 14). El abuelo y su nieto “preponderan” (sobresalen) al entrar en el espacio sagrado ya que el carácter mundano de los personajes destaca ante la armonía paradójica del lugar. Las “inquietas calmarías” (*ibid.*) son la manifestación de una fuerza superior, que empleó las aguas del lago para manifestarse, un elemento natural que adquiere un valor trascendental y deja de ser mundano. El viejo y el pequeño todavía forman parte de lo mundano de lo cual lo sagrado se pretende diferenciar para mostrar un orden diferente, por eso parecen ajenos al espacio al que llegan.

Esta capacidad de inventar ocasiona que en el momento de contacto con lo sagrado existan circunstancias o efectos contrarios en el instante, que serían difíciles de aceptar en el transcurso habitual de las cosas. La primera situación contradictoria es la relación de la luz y de la sombra: “Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz [...]” (Couto, 1994:14). En este espacio la luz genera su propia sombra, como si fuera algo sólido con corporeidad. La segunda situación contraria se encuentra en el movimiento de las aguas del lago: “Naquelas inquietas calmarías [...]” (Couto, 1994: 14). En el lugar en donde se presiente lo sagrado es posible que existan de manera simultánea unas aguas que estén tranquilas y a la vez sean turbulentas. Estas dos imágenes se apoyan en el uso del oxímoron¹³ para ilustrar lo divino, un plano que supera la dualidad de lo tranquilo y lo inquieto y con ello la peculiaridad del mundo.¹⁴

¹³El oxímoron es un recurso estilístico que resulta de la relación de dos antónimos, ya sea por medio de palabras o frases. Se vincula con la antítesis porque los significados de los términos se oponen y con la paradoja por lo absurdo de la cercanía de ideas literalmente irreconciliables. (Beristáin, 1995: 373)

¹⁴Es posible encontrar esta unión de los contrarios a la que nos referimos en creencias perpetuadas por la religión católica. Un ejemplo de ello sería la figura de la virgen María, que engendró a Jesús sin tener contacto sexual y por ello es virgen y madre a la vez; otro sería la destrucción de Sodoma y Gomorra que fue hecha por una lluvia de fuego. En el imaginario medieval existían seres mágicos que estaban formados por partes de animales asociadas al cielo y a la tierra, uno de ellos era el grifo, que tenía alas de águila y cuerpo de león. Otro ejemplo del empleo de esta unión de los opuestos es visible en la literatura portuguesa en el poema “Antes que Vosso Amor Meu Peito Vença” de Sor Violante do Céu, en el que se usan imágenes como: “Será brando o rigor”, “Fraco o valor”, “Defeito a perfeição”, “Falsa a verdade”, para intentar explicar lo que sucedería antes de tener un contacto con algo trascendente, que podría ser asociado a Dios.

3.3. La pérdida del pensamiento mágico

Como es sabido, el Renacimiento trajo consigo la idea de que el Teocentrismo de la Edad Media tendría que ser destituido en favor del Antropocentrismo y, con éste, se comenzó a valorar la ciencia y el pensamiento lógico-racional. Esta idea tuvo repercusiones más tarde en la Ilustración en la manera de considerar al pensamiento religioso y el mito. Este último fue tomado como la contraparte de la verdad científica, sentido que se llegó a generalizar de tal manera que todo aquello que no se pudiera comprobar por medio del método científico se le denominó de una manera despectiva como mito, aunque no estuviera relacionado con el pensamiento religioso (Gadamer, 1997: 14). Para Gadamer, el cristianismo fue responsable en gran medida de la desvalorización del mito (1997:15), cuando en este culto se proclamó el Nuevo Testamento. En él, todos los dioses ajenos a la figura del Dios de la religión cristiana fueron desenmascarados y mostrados como falsas deidades por representar alguna fuerza del mundo, ya que el verdadero Dios estaría en el más allá, fuera del plano terrenal. Bajo esta idea podemos comprender el extremo que señala Guardini como “mundanización del mundo”, que es una realidad a la que se le ha escapado su parte divina. Para Gadamer el cristianismo le preparó el terreno a la Ilustración en la desacreditación del mito, sólo que el pensamiento racional no tuvo consideración de esta ayuda y terminó por incluir en la misma clasificación negativa a la religión católica. Estos preceptos llevaron a una intolerancia hacia las creencias religiosas de los pueblos, ya que chocaban con este pensamiento científico. Es necesario señalar que el pensamiento racional debilitó la fuerza que tenía el pensamiento religioso tanto en el europeo como en el africano, aunque esto no hizo que desapareciera por completo.

En el siglo XX, una muestra de la intolerancia hacia lo africano (lengua, costumbres, creencias y/o comportamientos) fue el *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique* (1954) que estipulaba que un africano tenía una condición diferente a la del europeo mientras no tuviera una formación semejante a la del colonizador, una educación civilizada:

Art. 2.º Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses (AGDU, 1952:7).

Para dejar su condición de indígena y tener derechos como ciudadano de las colonias

portuguesas era necesario cumplir con los siguientes lineamientos estipulados en el artículo cincuenta y seis del estatuto:

Art. 56.º Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que prove satisfazer cumulativamente os requisitos seguintes:

- a) Ter mais de 18 anos;
- b) Falar correctamente a língua portuguesa;
- c) Exercer profissão, arte ou ofício que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim;
- d) Ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses;
- e) Não ter sido notado como refractário [*sic*] ao serviço militar nem dado como desertor (AGDU,1952:21).

Esta condicionante administrativa dio origen al término “asimilado”¹⁵ designación atribuida a los negros que seguían estas reglas para ser aceptados como ciudadanos portugueses. El “estatuto de los asimilados” de alguna forma respetaba las creencias de los pueblos indígenas africanos, siempre y cuando no afectaran social ni moralmente a las colonias (AGDU, 1952:7). De manera paulatina, la ideología del colonizador se fue incorporando a los hábitos y pensamientos de los pueblos sometidos, mediante la religión católica llevada a estas tierras. Ello pudo haber representado un choque de creencias religiosas que culminó con el predominio de la religión de los lusitanos. La influencia de los colonizadores y el avance del pensamiento racional serían algunos de los motivos por los que se modificó en un inicio y más tarde se debilitaría la presencia del pensamiento religioso y por consecuencia de lo sagrado en la cultura de Mozambique.

Si concebimos el mundo dividido en dos planos (el plano de la percepción física y el plano de la percepción de lo sagrado), entendemos por qué Mia Couto introduce al personaje del niño para establecer el puente entre estos dos planos y permitir que éste, a su vez, sea quien perpetúe este “nuevo” conocimiento transmitido por su abuelo. El niño se sitúa por lo tanto en un punto donde coexisten un nivel físico y un nivel superior, que sirve de transición de lo mundano a lo sagrado.

Cada uno de los tres planos señalados en el presente estudio (lo mundano, el momento

¹⁵ Una referencia al término “asimilado” en la literatura se encuentra en el texto *Rosita, até morrer* del escritor mozambiqueño Luís Bernardo Honwana, en éste se reproduce una carta en la que, con lenguaje coloquial, una mujer llamada Rosita reclama a su marido el haberse ido con una mujer asimilada que se había planchado el cabello, hablaba bien portugués y usaba zapatos. En *Terra Sonâmbula* de Mia Couto se emplea este vocablo cuando Muidinga, uno de los personajes principales del relato, se pregunta sobre la persona que era antes de perder la memoria y piensa si el nombre con el que se identifica es realmente el suyo o si era otro, tal vez el de un “asimilado” (1996:18).

de la transición y lo sagrado) ayudó a vislumbrar, en el aparato cognoscitivo del niño protagonista de la obra, el paso de una percepción del mundo a otra más amplia. Los planos enumerados fueron importantes para esquematizar la transición de una vida fundamentada únicamente en la presencia física del entorno (mundana), a una en la que es posible contemplar la existencia de diferentes planos hasta llegar a la percepción de una existencia superior o, en palabras de Mircea Eliade, a un “ser superior” (entendido aquí no bajo los términos de una visión monoteísta, sino como una creencia singular o múltiple supra terrenal o extra sensorial).

En el transcurso del cuento se reveló cómo los viajes, que eran iniciativa del abuelo, tenían otro fin más allá del simple hecho de salir a pasear o pescar. Los utensilios del viejo pescador se quedaron en casa para dar paso a una búsqueda que tenía otro objetivo, el cual no se podía alcanzar con el uso habitual de una red. Aquello que se proponía mostrar a su nieto no tenía la inmediatez de lo palpable ni de lo presente, se remontaba al pasado, a un momento intemporal, que simbólicamente remite a los orígenes de su pueblo y del propio hombre.

El hecho de que el pequeño viera cómo su abuelo se perdía en los terrenos pantanosos y agitaba su pañuelo del lado de los espíritus implicó la iniciación del muchacho. El niño se dio cuenta de que otros elementos conformaban aquello que creía que era la naturaleza, se percató de que por lo menos una de las historias que desdeñaban personas como su mamá era cierta: la de los espíritus. El pequeño comprobó que algunos de los seres sobrenaturales de los que antes había escuchado hablar, habitaban la tierra. Esta situación lo hizo ser partícipe de una forma de conocimiento olvidada y desacreditada en los tiempos modernos: el pensamiento mágico.

3.4. La tradición

Es importante remarcar que la manera en que el abuelo educa al niño en esta capacidad de ver a los espíritus (contacto con lo sagrado) no se da mediante libros o definiciones escritas, es por medio de la experiencia y los consejos que ofrece alrededor de ésta. La tradición oral es una manifestación de la historia de un pueblo y por ende de sus costumbres y creencias, transmitidas de generación en generación a lo largo de los tiempos, que tiene por objetivo el

conocimiento y preservación de las prácticas de una comunidad (es su memoria, entre otras cosas). Con la tradición se justifica la existencia en el mundo del pueblo que la conserva.

En la tradición africana¹⁶ la palabra tiene un lugar preferente en comparación con la lengua escrita. Esta última es valorada en el pensamiento occidental cartesiano por ser referente de cultura y civilización. Como podemos notar en el cuento, el conocimiento de esta realidad superior, que siempre está latente en la naturaleza, sólo pudo ser transmitido de manera oral y vivencial. Esta forma de divulgación es importante para las sociedades tradicionales (Hampâté Bâ, 1977:2), pues, crea vínculos entre los miembros de una región, en este caso entre el abuelo y su nieto. Esta forma de transmitir lo que se sabe reafirma también la identidad, por el hecho mismo de hacerlo, ya que implica una manera de ver el mundo y concebirse en él, más allá de los rasgos culturales característicos de cada pueblo.

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (Hampâté Bâ, 1977:2).

La importancia de la palabra es tal que aquél que la emplea es responsable por lo que dice. El hombre se compromete por medio de ella y respalda con su propia persona que ésta sea verídica, pues el uso de la palabra tiene como objetivo hacer el bien a las personas y construir una mejor comunidad. La palabra se asocia a la integridad de las personas pues quien hace mal uso de ella deja de ser confiable para los demás. Este respeto por la palabra está fundamentado por la relación que ella tiene para algunos pueblos africanos con la creación del hombre, como explica Hampâté Bâ en el mito de la creación del primer hombre, que se expondrá a continuación.

¹⁶ Ante la falta de referentes que hablaran específicamente sobre la tradición oral en Mozambique, nos pareció apropiado utilizar las ideas de un pensador africano acerca de la tradición, Amadou Hampâté Bâ, sin la intención de afirmar que en el continente existe una cultura homogénea, sino, apelando a las posibles similitudes que existen entre los pueblos africanos. Además, a través de los escritos del intelectual maliense podemos entender el valor que tiene la tradición oral en la cultura de su país, lo cual nos podría llevar a establecer puentes con otros países africanos, entre ellos Mozambique.

3.5. El depositario de la palabra

El valor que la palabra representa se basa en que muchas de las sociedades africanas se fundamentan en la creencia de que sus respectivos dioses principales crearon al primer hombre para tener con quien comunicarse (Hampâté Bâ, 1977:3), dándole una parte de sí mismo, la palabra, la cual habría que mantener y heredar a sus sucesores del mismo modo como se narra en la historia de la creación, las reglas y los elementos que mantienen viva la cultura y la armonía entre los diversos planos de existencia. La oralidad además de justificar la importancia sagrada del hombre, refleja esa relación entre lo humano y lo divino, reconoce la atribución que ésta le confirió y su finalidad en este mundo. En la tradición oral, la parte material y espiritual de la vida no están separadas. Al pasar de un estado complejo o misterioso (lo cual tendría que ver con la divinidad) a un estado comprensible (el de los humanos), la parte oral se pone al alcance de los hombres, se revela de acuerdo con sus posibilidades de entendimiento, que son limitadas en comparación con las del creador.

Es así que, en la tradición oral de la antigua sabana occidental francesa,¹⁷ el maestro iniciador de los Komo¹⁸ cuenta, en el mito de la creación del hombre, cómo recibió este último la palabra:

Assim, ele tomou de uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas existentes e misturou-as; então, insuflando na mistura uma centelha de seu próprio hálito ígneo, criou um novo Ser, o Homem, a quem deu uma parte de seu próprio nome: Maa. E assim esse novo ser, através de seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio Maa Ngala. Síntese de tudo o que existe, receptáculo [*sic*] por excelência da Força suprema e confluência de todas as forças existentes, Maa, o Homem, recebeu de herança uma parte do poder criador divino, o dom da Mente e da Palavra (Hampâté Bâ, 1977: 3).

Para Maa Ngala, el Creador divino, la comunicación tenía que ser recíproca, por lo tanto el hombre tuvo la capacidad de emitir vibraciones que pudieran ser comprendidas por la divinidad y de esta manera comunicarse también con él. Es por ello que esta creencia africana considera el hablar como un don di vino. El hecho de poder hablar, requiere de todo un proceso y con ello una responsabilidad. Producto de un desarrollo interior, no puede emplearse de cualquier manera y sin sustento, pues es el reflejo del hecho de saber.

¹⁷ Región que en la actualidad ocupan países como Mauritania, Senegal, Mali, Guinea, Costa de Marfil, Níger, Burkina Faso y Benín.

¹⁸ Es una de las mayores escuelas de iniciación de los Mandé, en Mali.

Maa Ngala, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças (Hampâté Bâ, 1977: 4).

Maa contaría con estas virtudes y tendría la obligación de heredarlas a sus descendientes, siempre a partir de lo que aprendió en palabras de Maa Ngala. Por lo tanto, la palabra debía ser tomada como medio de transporte de las enseñanzas divinas, lo que inicia una gran cadena de transmisión que mantendría el orden tal cual se dictó desde tiempos inmemoriales. De esta manera es como se justifica la transmisión de conocimientos por medio de la palabra: “Iniciado por seu criador, mais tarde Maa transmitiu a seus descendentes tudo o que havia aprendido, e esse foi o início da grande cadeia de transmissão oral iniciatória da qual a ordem do Komo (como as ordens do Nama, do Kore, etc., no Mali) diz-se continuadora.” (Hampâté Bâ, 1977: 4). Es bajo este argumento que la tradición oral justifica la existencia del hombre y se hace indispensable para él.

La relación entre la palabra hablada y el estadio primitivo u original del hombre es primordial, ya que el acto de hablar es aprendido mucho antes de saber escribir. En ese sentido estaría más cerca del “inicio de las cosas”, de la tradición. El contacto con los viejos, con el conocimiento heredado de ellos de manera escalonada nos llevaría de manera simbólica al origen del hombre, a su cosmogonía. Esta relación directa con dios hace que el uso de la palabra implique una responsabilidad ante este último y ante la sociedad.

3.6. La responsabilidad de la palabra

Dentro de las creencias africanas se tiene una consideración especial a la oralidad, pues para algunos pueblos africanos la tradición oral es la construcción de todo el saber. La palabra hablada valida a la sociedad que la tiene como fuente principal de conocimiento y le da identidad, ya que es una visión del mundo. Al tener una relación directa con la divinidad marca una serie de conductas, una moral, todo ello respecto al creador. Es suficiente para generar un compromiso entre las personas, da testimonio de todo lo que es. El escritor y

etnólogo Hampâté Bâ afirma:

Nas tradições africanas - pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara -, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência (Hampâté Bâ, 1977:2).

En este sentido, la palabra tiene una relación directa con el comportamiento del hombre, forma parte de una ética al ser una herramienta heredada por dios, ya que éste exigiría una conducta adecuada para aquellos que la usaran y creyeran en su existencia. El empleo de la palabra no es algo indistinto que carezca de responsabilidad ya que tiene fuerzas ocultas dentro de ella que repercuten en los diferentes planos de existencia (uno más cercano al hombre y otro en lo que se refiere a lo divino). La tradición oral determina con ello la concepción de la humanidad y el papel que ella juega dentro del universo y de las fuerzas que éste alberga (Hampâté Bâ, 1977:2). Al provenir de una fuente superior, Maa Ngala, la palabra tiene una connotación divina que disminuye cuando entra en contacto con lo material:

Como provinham de Maa Ngala para o homem, as palavras eram divinas porque ainda não haviam entrado em contato com a materialidade. Após o contato com a corporeidade, perderam um pouco de sua divindade, mas se carregaram de sacralidade. Assim, sacralizada pela Palavra divina, por sua vez a corporeidade emitiu vibrações sagradas que estabeleceram a comunicação com Maa Ngala. A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente (Hampâté Bâ, 1977:4).

La palabra es un agente mágico, tiene la capacidad de despertar las fuerzas que están ocultas en la naturaleza. Al mismo tiempo, es divina al “descender” de dios y sagrada al servir de contacto con el creador, ello establece un círculo de comunicación en el que el soplo divino se encuentra. La palabra termina, así, por ser parte de todo lo existente en el universo cuando deja ser una vibración para ser cuerpo (materialización de la palabra): “Do mesmo modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (Hampâté Bâ, 1977:4). La palabra debe ser usada con cautela pues es capaz de crear y a la vez de destruir (*ibid.*). Esto último también es un reflejo de la misma capacidad que tiene el dios Maa Ngala y del potencial que entregó al hombre al crearlo y tenerlo como interlocutor. Debido a este doble sentido, la palabra es un agente importante dentro de la magia africana.

Si las leyes sagradas fueran violadas se provocaría un desequilibrio en las fuerzas que causaría caos en el universo, es por ello que el uso de la magia era empleado para asegurar la armonía y el orden dentro del mundo, siendo el hombre el encargado de cumplir esta misión. La palabra es importante, pues así como Maa Ngala despertó en Maa las fuerzas cósmicas que dormían en su interior, el hombre puede invocar la energía que está inerte en las cosas y a su vez tiene la capacidad de actuar sobre los espíritus (Hampâté Bâ, 1977:5).

Independentemente da interdição da mentira, ele (o tradicionalista ou “Conhecedor” [sic]) pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala. A partir dessa óptica, pode-se compreender melhor a importância que a educação tradicional africana atribui ao autocontrole. Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza. Muito cedo, o jovem aprende a dominar a manifestação de suas emoções ou de seu sofrimento, aprende a conter as forças que nele existem, à semelhança do Maa primordial que continha dentro de si, submissas e ordenadas, todas as forças do Cosmo (Hampâté Bâ, 1977:8).

Este autocontrol es visible en la conducta del abuelo en la parsimonia de sus palabras. No busca saturar a su “discípulo” de explicaciones para que vaya más rápido en su comprensión o en su defecto para que vea la presencia del paño blanco al otro lado del lago. Su actitud muestra apego a la tradición y a su modo de actuar y considerar al ser humano (coincide con la regulación personal de las fuerzas que habitan en el interior de las personas, como comenta Hampâté Bâ).

Dentro de las mismas creencias africanas, la transmisión del conocimiento (en la mayoría de los casos) es pertinente para todo el mundo. Se divide según el oficio que se pretenda aprender. Es posible acceder a la enseñanza siempre y cuando se tenga la capacidad que la labor necesita para ser llevada a cabo y se cumplan los ritos correspondientes (Hampâté Bâ, 1977:19). En el caso del cuento de Mia Couto, debido a que se desarrolla dentro de una sociedad en la que el pensamiento mágico posiblemente no es aceptado, el abuelo busca que este conocimiento inefable de los espíritus no llegue al oído de quienes no estén preparados para recibirlo y puedan no creer en él. Esto podría ser ejemplificado por la actitud inicial de la madre (que se burla del namwetxo moha) o la del abuelo hacia su nieto después del incidente en el lago, cuando éste pide discreción al niño sobre el asunto, tal vez bajo la creencia de que si alguien más supiera de ello podría censurarlo, burlarse o no entenderlo. A pesar de querer conservar una perspectiva del mundo, ésta no sería tan fácil de aceptar para muchos, lo que invalidaría el hecho de hacer partícipe de ella a cualquiera.

3.7. El uso de la palabra

En relación con este sentido de respeto y responsabilidad frente al hecho de hablar, de emitir palabras, podemos ver en “Nas águas do tempo” dos posturas en la cantidad de palabras proferidas por el abuelo: por un lado, la escasez discursiva puede ser entendida como una forma de mutismo, como una analogía de la pérdida de la voz (tradicción) dentro de la sociedad; por otro lado, el empleo de pocas palabras significa la medida, la contención asociada a la sabiduría – en este último caso, mostrar autocontrol es un intento de emular al primer hombre, Maa, que “contiene ordenadas en su interior las fuerzas del universo” (Hampâté Bâ, 1977:8).

Desde el inicio del relato es posible notar la caracterización del abuelo como la de una persona callada, de pocas palabras. Esto es lo que sucedía cuando la madre del pequeño les preguntaba sobre sus salidas de la casa: “–*Mas vocês vão aonde?*! Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.” (Couto, 1994:13). Ante la pregunta de su hija, el viejo sonríe y contesta brevemente sin dar ningún detalle significativo sobre lo que va a hacer. Esa sonrisa podría ser una especie de señal de que el señor se comunica sin usar la palabra. De hecho, el niño nota esta actitud del viejo cuando señala que: “Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.” (*ibíd.*). El abuelo, para el pequeño, es una persona que se queda callada aunque sepa acerca de lo que se está hablando. Su silencio espera que algo suceda: “O avô, calado, espiava as longínquas margens.” (Couto, 1994:14). En otro momento del cuento el abuelo mantiene esta actitud “callada” en la espera de que el conocimiento de los espíritus sea corroborado, no se precipita en sus actos y muestra autocontención para que lo que quiere mostrar sea visto (Hampâté Bâ, 1977:8).

El abuelo también se quedaba en silencio en los momentos en los que notaba que el pequeño no lograba ver el paño blanco: “Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra.” (Couto, 1994:14). Ante la frustración de no haber conseguido su meta el viejo regresaba a casa “encolhido no seu silêncio”.

El narrador no registra cambios en la actitud del abuelo cuando éste regresa con el

pequeño a su casa y su hija le reclama por haber estado en un lugar que para ella es peligroso. El único registro que tenemos de un diálogo entre padre e hija es aquél en el que el viejo sonríe y después responde cuando ella les pregunta a dónde van.

El discurso del viejo aumenta conforme avanza el cuento, la cantidad de palabras se incrementa a medida que los protagonistas están cerca de tener contacto con los espíritus. El diálogo del abuelo va desde sentencias o respuestas cortas hasta una explicación concreta y más detallada de lo que está sucediendo. Contamos un total de ocho interlocuciones por parte del viejo antes de llegar a la explicación de cómo tener contacto con los espíritus, es decir, de cómo evitar la pérdida de la tradición y la postura del hombre frente a ello: “Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões.” (Couto, 1994: 16). Si retomamos lo expuesto por Hampâté Bâ en el apartado anterior (en lo que se refiere al carácter de la palabra una vez que dejó el plano divino, se materializa y sirve de medio para tener contacto con dios) la explicación del abuelo y el incremento de su discurso responde al uso sacro de las palabras.

Una de las causas de esta actitud poco comunicativa del abuelo puede ser reflejo de la pérdida de la tradición oral, punto que parece ser de vital importancia para el autor y que por este motivo en su cuento parece llamar la atención del lector sobre este problema. El agotamiento de la tradición implica, en este caso, el debilitamiento del pensamiento religioso. El abuelo es un manantial de este conocimiento que, con la influencia religiosa de los colonizadores y con el avance del pensamiento racional, en primera instancia se habría modificado para después irse agotando. Podemos pensar que el silencio del abuelo es una metáfora de esta pérdida del pensamiento mágico, ya que el poco uso de las palabras podría ser un equivalente de la poca presencia de la tradición oral en la sociedad. Por este motivo, el viejo no quiere ser el último en percatarse de la visita de los espíritus e intenta, por medio de los preceptos de la tradición, enseñar al niño a verlos por sus propios medios. Es por eso que lo encamina en el conocimiento del mundo para que sea él mismo quien lo experimente y llegue a las conclusiones pertinentes, en vez de explicarle lo que él quiere que sepa.

El registro de los momentos en que más habló el viejo son señalados por el niño y no aparecen como un diálogo directo. La explicación de lo que dijo el viejo se da mediante el uso del discurso indirecto, lo cual indica que el niño repite las palabras de su abuelo para contar cómo tuvo contacto con los espíritus. Recordemos la explicación que da el pequeño sobre la recomendación que le hace su abuelo de siempre ir en favor de la dirección del agua: el niño

señala que el viejo le había dicho que hacerlo de manera contraria podía causar alguna desgracia (Couto, 1994:14). La referencia del momento en que el abuelo habla más se da cuando éste explica la incapacidad de las personas de ver lo sagrado en el mundo y cuál es la naturaleza del hombre:

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos um a total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*

–Me entende?

Menti que sim. Na tarde seguinte, o avô me levou uma vez mais ao lago (Couto, 1994:16).

El aumento en el uso de palabras corresponde también a la cercanía en la que se encuentran los protagonistas de cumplir el objetivo del abuelo. Aumenta el discurso indirecto cuando el niño se da cuenta de la existencia de otras fuerzas que están latentes en el mundo y cuando el abuelo logra hacer que su nieto entienda la postura que esta relación del hombre y lo sagrado (y, por ende, la tradición africana) implica.

El viejo espera que el niño llegue a la conclusión necesaria por cuenta propia, por ello las constantes preguntas a lo largo del relato sin que explique por adelantado lo que se habría de constatar mediante la experiencia (esto último es una manifestación de la forma de enseñar en la tradición oral). Cuando el pequeño ve caminar a su abuelo por los terrenos pantanosos en los que él no pudo andar, entiende por medio de la muestra lo que el señor trataba de decirle. Así dicho conocimiento se vuelve consciente y no una mera repetición sin sentido. La asimilación de esa enseñanza haría ver al pequeño algo de lo que no se había percatado, motivo que lo llevará a buscar más adelante en su vida adulta lo mismo que su abuelo: preservar la tradición. El nieto cierra el cuento diciendo:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem (Couto, 1994: 17).

Según nuestra apreciación, el río que el niño termina por descubrir es una metáfora del fluir de las palabras, una corriente de conocimiento transmitido de boca en boca, que es la manifestación de una fuerza divina, vehículo de la tradición. La palabra es el soplo de vida

trasmitido por el creador, es ese potencial divino que se materializa y se comparte con los demás. El espacio sagrado que puede encontrarse en las aguas del río y a su vez del lago, también se puede hallar en el interior del hombre. La comunión con el todo radica en el hecho de provenir del mismo origen, en ser simplemente una manifestación de un ente superior, que tarde o temprano regresará a la fuente principal, como el río que avanza hasta desembocar en un lago o en el mar. En este sentido, la figura del río “Nas águas do tempo” coincidiría con estas connotaciones simbólicas:

El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación, el acceso al Nirvana; el remonte es evidentemente el retorno al divino Manantial, al Principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo Fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego (Chevalier, 1986:885).

El correr del río hacia el lago en donde está lo sagrado fue una forma de llegar al origen de las cosas, el lugar en donde están los espíritus. Si tomamos en cuenta esto al tratar el pensamiento religioso también podríamos hablar del eterno retorno de las cosas, en este caso en la repetición del contacto con lo sagrado que se dio con el abuelo y se repite con el nieto, y que a su vez se dará con los descendientes de este último. Para que este contacto se diera el abuelo y el niño tuvieron que librar diferentes obstáculos: el pequeño para poder ver y comprender la existencia de los espíritus, y el viejo para poder mostrarle la existencia de esos entes.

Podemos, así, inferir que, con la iniciación del niño, anciano cree que es posible la labor de conservar el conocimiento de su comunidad, de atesorar con ello la visión tradicional de mundo, para que esta se mantenga viva. Es así como el pequeño ya convertido en discípulo recuerda las palabras de quien le enseñara ese camino. El contacto con lo sagrado implicó para el niño dos descubrimientos: el del conocimiento tradicional heredado de su pueblo y el de lo sagrado, mismo que se manifestó en una parte de la naturaleza, el agua. Desde ese momento el nieto sería portavoz de su cultura, de su cosmogonía y tendrá como objetivo conservar esa información, heredándola a su vez a sus descendientes.

Conclusiones

El cuento “Nas águas do tempo” narra la historia, de los viajes a un lago que hace un viejo con su nieto. Estos recorridos fueron analizados en esta tesina a partir de dos sentidos. El primero, que tiene que ver con una relación metafórica en la cual el anciano quiere enseñar a su nieto a tener contacto con los espíritus de sus antepasados y el segundo, en donde a partir de una connotación simbólica el narrador busca valorar la recuperación de la tradición y hacerla convivir con los tiempos actuales.

A partir de Romano Guardini, notamos cómo el hombre moderno, a consecuencia de la carga racional de la época, desacredita cualquier forma de conocimiento que sea ajena a la razón y, a la par de esto, el sentido religioso de las personas se ha interiorizado al llevarse a cabo en pensamientos, sensaciones y experiencias personales (rezar o meditar). Con ello se ha alejado del mundo, lo que ha provocado la pérdida de la capacidad de ver lo divino en los objetos del entorno. En “Nas águas do tempo” esta actitud podría ser más bien asociada a la madre o al mismo niño antes de ser iniciado.

Es necesario aclarar que en nuestro trabajo preferimos emplear el término mundano en lugar de profano, ya que la clasificación de Eliade se inserta dentro del pensamiento religioso y el contexto en el que realizamos nuestro análisis se encuentra dentro de un mundo desacralizado. Lo paradójico de esta relación entre lo profano y lo sagrado es que, a pesar de revelar una realidad completamente diferente de la mundana, lo sagrado necesita de los objetos del mundo para manifestarse y remitir a la perfección y existencia de un ente divino. Esta situación hace que la realidad pueda ser más de lo que se puede ver en ella a primera vista. En el cuento de Mía Couto encontramos esta potenciación de sentido en la que se manifiesta lo sagrado.

A pesar de que en el cuento "Nas águas do tempo" pudimos percatarnos de la existencia de objetos de uso cotidiano (un barco, una red, un remo y un pañuelo) y de la presencia de personajes que, por su conducta y características físicas, están dentro de lo mundano (la madre del pequeño al no creer en los mitos de su comunidad) o se relacionan en parte con él (el abuelo, que busca enseñar a su nieto sobre la tradición pero que vive en una sociedad que podría no creer en entes sobrenaturales, y el niño que aún no ha sido iniciado), el relato hace creer en la existencia de otro plano, el de los espíritus.

En "Nas águas do tempo" pudimos observar diferentes señales de este cambio de percepción del mundo, las cuales conformaron la transición de lo mundano a lo sagrado en la vida del niño. Estas señales se reflejaron en: el tiempo, el espacio, en la disposición para mirar del abuelo y su nieto, en el silencio, en las imágenes y señales de la iniciación, en la inminencia de la muerte y, finalmente, en la toma de conciencia de lo sagrado.

Las travesías del pequeño y su abuelo por el río son la parte central de todo el cuento, ya que son intentos de contacto con lo sagrado y terminaron siendo un viaje iniciático en el que el hombre, en lugar de llenar al pequeño de conceptos o explicaciones adelantadas sobre aquello que quería mostrar, esperó a que el niño percibiera por cuenta propia el sentido de las tres salidas relatadas en el cuento. El objetivo del abuelo parecía ser el mostrar la presencia de lo sagrado en el mundo y con ello poner en evidencia la vigencia de sus antepasados, de su conocimiento y de la manera en que estos percibían el mundo.

El hecho de que el niño protagonista de la historia tuviera contacto con lo sagrado y la manera como fue encaminado a este acercamiento son importantes. En ningún momento de la obra el abuelo llenó de conceptos al pequeño para explicarle la realidad alrededor de los espíritus: dejó que el niño fuera elaborando sus propias conclusiones conforme las experiencias que tuvieron en los viajes al lago. Cuando le preguntaba a su nieto si podía ver el pañuelo del otro lado de las aguas y el joven lo negaba, el abuelo no intentaba explicar lo que quería que el niño viera. Esta actitud silenciosa del abuelo concuerda con el uso mesurado de la palabra según las creencias de algunos pueblos africanos, tal como lo plantea Amadou Hampâté Bâ, en el libro *A Tradição viva*.

La consideración que se tiene del uso de la palabra nos hizo encontrar dos aspectos interesantes en el abuelo que protagoniza el cuento: el paralelo entre la cantidad de palabras que el viejo profiere y la medida en el uso de éstas. El discurso del viejo aumentó conforme se acercaba la instrucción del niño en la que la palabra retomó su sacralidad cuando el abuelo explicó a su nieto el papel del ser humano frente a lo divino. Por otro lado, también es perceptible el autocontrol que mostró el viejo para no contar por adelantado lo que esperaba que el pequeño viera. Estos dos aspectos recayeron sobre todo en el uso del silencio dentro del cuento. Los momentos en los que el abuelo habló más no están dentro de un diálogo directo, sino que son recordados por el pequeño, situación que puso en evidencia el aprendizaje del niño al ser éste testigo y contar lo que sucede en la historia.

Los elementos del presente trabajo nos llevaron a constatar que lo sagrado se manifestó en el cuento de Mia Couto en el tiempo, en el espacio, en la distancia que guarda frente a lo mundano, en la invención de escenarios y en las imágenes generadas a partir de la unión de elementos opuestos como luz y sombra e inquieto y tranquilo.

El espacio y el tiempo coincidieron en la característica de ser inconmensurables, de no tener límites perceptibles para el hombre o cualquier otro ser mundano. Tiempo y espacio formaron, así, una unidad –a la que Bajtín llama “cronotopo” (1989: 237)– que sería responsable por crear otra identidad semántica (en este caso, lo sagrado). El espacio sagrado tendría una extensión tal que se perdería en el horizonte hasta un punto en donde la tierra y el agua se confunden en un solo objeto. El tiempo sagrado se midió en el cuento a partir de lo eterno. Lo sagrado también se manifestó por medio de la invención, que sucedía cuando los personajes entraban de repente en un lugar en donde las cosas parecían ser de un entorno diferente, como si aparecieran de manera súbita. En este espacio se habría instaurado un nuevo eje respaldado por lo sagrado. El punto en el que se encuentra lo sagrado hay una homogeneidad en el espacio y el tiempo, no sobresale ningún objeto, pues todo parece ser armónico, en todo caso quienes parecen sobresalir al ser ajenos a la composición son el niño y el abuelo.

En suma, con el desarrollo del presente trabajo vimos la inserción del niño en la cultura de su pueblo en el momento en que logró percibir la existencia de sus antepasados en forma de espíritus. Podríamos decir que dejó de ver el mundo como un lugar en donde los objetos no son más que objetos y encontró en el entorno una abundante cantidad de símbolos e imágenes. Esta situación terminará por vincularlo al pensamiento mágico, que según este cuento de Mia Couto, es característico de su pueblo, un recuerdo de otro tiempo en donde no imperaba la razón y su fría mesa en la que se disecciona el mundo. Las enseñanzas del abuelo le hicieron saber al niño su origen y destino: su origen tendría que ver con su relación con los antepasados y su vínculo con un conocimiento ha ido pasando de boca en boca desde tiempos inmemoriales, desde el origen del hombre. Su destino sería, a partir de su iniciación, el ser un vehículo de la palabra y el conocimiento que ésta alberga, sería continuar con la tradición heredada de los ancestros y que al final de cuentas siempre lo remite al creador, lo que hace que este camino sea circular. Las enseñanzas del abuelo al niño desembocaron en el contacto con los espíritus, lo cual implicó un regreso a la tradición oral como una forma de enseñar una

cosmovisión cuando el pequeño, a su vez, relata cómo regresa ya adulto al lago con su hijo para mostrarle el lugar de donde vienen los espíritus.

Siguiendo esta idea y de acuerdo con Gadamer (1997: 15), podríamos considerar la anécdota de la iniciación del niño como el (re)inicio de un *mito*, que es un tiempo o momento ejemplar al que se puede regresar y se recrean aspectos importantes para el hombre. Para Mia Couto, el tiempo después de la destrucción que produjo la guerra es el momento clave para Mozambique, en el cual no todo es ceniza, si no que “sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo” (Couto, 1994: 7). Por debajo de un legado colonial y varios siglos de pensamiento ilustrado, científico, cuantificable que se impusieron a las creencias religiosas de las civilizaciones primitivas (en el sentido de originarias) y las destinaron al olvido, “a terra guardou, inteiras, as suas vozes” (Couto, 1994: 7). La independencia de Mozambique (25 de junio de 1975) es justamente el momento de que esas voces salgan de la tierra y que esas semillas den fruto, para crear una identidad propia. Esta es la complejidad con la cual tendrá que convivir la sociedad mozambiqueña: preservar lo alógeno (la herencia colonial que ya fue asimilada y es parte de la cultura) y al mismo tiempo redescubrir o regresar a lo endógeno (todo un sistema de creencias, costumbres y tradiciones ancestrales específicas de los pueblos de Mozambique y que es la parte que la dista de lo alógeno y la caracteriza como única). El cuento “Nas águas do tempo”, que, insistimos, abre *Estórias Abensonhadas*, ocupa una posición privilegiada en este libro y apela a la necesidad de redescubrir o regresar a lo endógeno, a la tradición ancestral. Y, por ser el primer cuento, podríamos deducir que, para Mia Couto, ésta es la primera acción que hay que tomar en pos de la identidad mozambiqueña. Sin embargo, esta recuperación de la tradición no implica borrar todos los rasgos de la herencia colonial: véase como, por un lado, en su escritura innovadora, Mia logra utilizar la lengua portuguesa y apropiarse simultáneamente de ella, al crear neologismos; por otro lado, la diversidad temática de estos textos reunidos en *Estórias Abensonhadas*, traza una complejidad de una sociedad posmoderna, en la que conviven diferentes culturas y tiempos sin que ninguna de ellas tenga un valor agregado.

Bibliografía

AGÊNCIA GERAL DO ULTRAMAR [AGDU] (1954). *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*. Lisboa. Disponible en: <http://disruptiva.net/uploads/files/Estatuto%20do%20Indigena.pdf> (Consultado el 10/06/2014).

BACHELARD, Gastón (1997). *La poética de la ensoñación*. México: FCE.

_____ (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.

BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BERISTÁIN, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

CAVACAS, Fernanda (2001). *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa: Instituto Camões.

CHEVALIER, Jean (dir.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

COUTO, Mia (1994). *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho.

_____ (1996). *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho. Disponible en: http://minhateca.com.br/maybarcelos/Livros*2c+separados+por+nome+do+autor/M/Mia+Couto/Mia+Couto+-+Terra+son*c3*a2mbula,30280813.Pdf (Consultado el 27/12/2014).

DURAND, Gilbert (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarama.

_____ (2008). *Muerte e iniciaciones místicas*. Argentina: Terramar.

_____ (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (2002). *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes.

FERREIRA, Manuel (1977a). *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Venda Nova: Instituto de Cultura Portuguesa.

_____ (1977b). *Literaturas africanas de e xpessão por tuguesa I I*. Venda Nova: Instituto de Cultura Portuguesa.

FERREIRA, Rodrigo (2011). *Mia Couto e a arquitetura da d desconstrução*. São Paulo: Unisul. Disponible en:

<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0602/060203.pdf> (Consultado el 17/03/2015).

FRANCHINI, A. y SEGANFREDO, Carmen (2007). *As 100 melhores histórias da mitologia*. Porto Alegre: LyPM.

GADAMER, Hans-Georg (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.

GUARDINI, Romano (1964). *Religión y revelación*. Madrid: Guadarrama.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1977). *Tradição viva*. Lisboa: Edições 70. Disponible en: <http://disruptiva.net/uploads/files/Estatuto%20do%20Indigena.pdf> (Consultado el 10/06/2013).

_____ (2003). *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas.

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

OTTO, Rudolph (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. España: Alianza.

OTTO, Walter (1987). *Los dioses de Grecia*. España: Siruela.

RODRIGUES, António (2013). *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

SILVA, Ana (2010). *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: UNESP Cultura Acadêmica.

TIBÓN, Gutierre (1981). *La tríade prenatal: cordón, placenta, amnios: supervivencia de la magia paleolítica*. México: FCE.