



ISSN 1856-0350

ISSN en ligne 2257-8595

La canción en el cuento franco-antillano como marca identitaria del Caribe

Antonio Gabriel Barrios

Venezuela

anba83@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6237-6912>

Reçu le 17-01-2023 / Évalué le 18-02-2023 / Accepté le 22-03-2023

La chanson dans le récit franco-antillais comme trace identitaire de la Caraïbe

Résumé

Dans l'oralité des Antilles françaises, le chant occupe une place de choix dans la culture et les écrivains antillais ont transféré les paroles des chansons et les rythmes dans la littérature. Nous centrons notre recherche sur trois récits de la Martinique, de la Guadeloupe et de Haïti marqués par la musique et qui font partie de l'anthologie *Krik Krak Cuentos de las Antillas* publié au Venezuela. Dans ces contes nous identifions la diversité de fonctions du chant, ses relations avec le religieux, l'historique, le politique, de même qu'avec le travail, la fête et le folklore afin d'explorer, en nous appuyant sur les théories de la Négritude, de l'Antillanité, de la Créolité, les éléments identitaires qui se démarquent et visualiser la construction d'un lecteur model de ces récits au Venezuela, en utilisant la théorie de la réception, sans perdre de vue le poids de la traduction.

Mots-clés : chanson, musique, antilles, venezuela, antillanité, creolité

La canción en el cuento franco-antillano como marca identitaria del Caribe

Resumen

Dentro de la cultura de la oralidad de las Antillas Francesas el canto ocupa un lugar tan preciado que sus escritores han vaciado las letras de canciones y sus ritmos en la literatura. Centramos nuestra investigación en tres relatos de Martinica, Guadalupe y Haití marcados por la música que forman parte de la antología *Krik Krak Cuentos de las Antillas* publicada en Venezuela. En ellos identificamos las diversas funciones del canto, sus vinculaciones con lo religioso, lo histórico, lo político así como su relación con el trabajo, la fiesta y lo folklórico para, apoyados en las teorías de la Negritud, la Antillanidad, la Creolidad, rastrear los elementos identitarios que sobresalen y visualizar la construcción de un lector modelo de estos relatos en Venezuela, sin perder de vista el peso de la traducción y basándonos en la teoría de la recepción desarrollada por Umberto Eco.

Palabras clave: canción, música, antillas, venezuela, antillanidad, creolidad

Songs in the French-Antillean story as a Caribbean identity mark

Abstract

Within the oral culture of the French West Indies, songs occupy such a precious place that its writers have filled literature with song lyrics and rhythms. We focus our research on three stories from Martinique, Guadeloupe and Haiti which are part of the anthology *Krik Krak Cuentos de las Antillas*, published in Venezuela, and which are marked by music. In them we identify the diverse functions of song, its links with the religious, the historical, the political as well as its relationship with work, festivity and folklore in order to, supported by the theories of Negritude, Antilleanness, and Creoleness, trace the identity elements that stand out and visualize the construction of a model reader of these stories in Venezuela, without losing sight of the weight of translation and based on the theory of reception developed by Umberto Eco.

Keywords : song, music, antilles, venezuela, antillanity, creoleness

Introducción

La palabra oral ha sido un invaluable medio de transferencia de saberes y de cultura en los pueblos del Caribe quienes se han construido dentro de una historia de desarraigos, esclavitud, migraciones, exterminio, encuentros y desencuentros.

De boca en boca han ido las palabras, los sonidos y los ritmos se han escuchado y repetido de generación en generación, en principio, sin más respaldo que la memoria. La oralidad ha sido el mecanismo por excelencia de transmisión de mensajes en el Caribe en contraposición con la escritura occidental que se empezó a implantar luego de la conquista de América. *No pertenezco a la civilización del Libro y del Odio*¹, (Condé, 1988: 268) dice la protagonista de la novela *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*.

Es tal la relevancia de la oralidad que se coló en la narrativa, penetró en espacios antes cerrados y exclusivos de una élite europea, cristiana y blanca. Esta transgresión de la literatura, esta determinación a invadir lo escrito ha centrado distintas reflexiones y aunque no dejaremos de referirnos a ellas para entender en general el papel de lo oral en la literatura, nuestra búsqueda se orienta a un mundo más específico: el del canto en la narrativa del Caribe.

Dentro de la polifónica literatura caribeña nos interesa indagar sobre la presencia de la canción, el cantor, el cantar así como el contexto donde se ejecuta el canto y sus motivaciones. Para ello, nos centraremos en tres cuentos: De Guadalupe: “Mi tío Rigoberto el tafiador o la charca de ponche”, de Hector Poulet; de Martinica:

“Bienvenidos a Fort-de-France”, de Roland Brival, y de Haití: “San Juan Bautista”, Felix Morisseau-Leroy.

Nos hemos inclinado por esta selección porque consideramos que tienen un especial acento en la música. Ellos forman parte del libro *Krik... krak... Cuentos de las Antillas*, una antología publicada en Venezuela que anticipa con su título la impronta oral que contienen sus narraciones al evocar ese intercambio entre el cuentacuentos y el auditorio al comenzar a relatar una historia. *Krik*, el llamado del contador de historias caribeño que pretende verificar la presencia, disposición y entusiasmo de los que escuchan y que Poulet traduce como: *Vous m'écoutez?* Y *Krak*, la respuesta positiva del público oyente conectado con el contador: *Oui, nous sommes pendus à tes lèvres* (Poulet, 1994 : 186).

Estamos no sólo ante el desafío de estudiar narrativas de una región donde la polifonía invade la escritura para formar una “oraliture”, de observar los puntos de convergencia y las particularidades de estos cuentos al abordar el universo del canto, sino que también nos enfrentamos a textos traducidos al español, escritos originalmente en creole, o en francés con intervenciones del creole.

Con la intensión de aproximarnos a un análisis sobre la recepción por parte del lector venezolano de este mundo narrativo atravesado por la música y el canto nos parece pertinente visualizar las herramientas utilizadas en la traducción para reflexionar sobre su papel en la comprensión y legibilidad de este tipo de textos literarios que se podrían calificar de *heterolingües*, retomando el concepto de *heterolingüismo* desarrollado por Rainier Grutman que utiliza María Eugenia Ghirimoldi y que consiste en “la presencia de fenómenos lingüísticos provenientes de otra lengua en el texto” (Ghirimoldi, 2017 : 4).

Pero si bien en los cuentos estudiados la canción es un tema recurrente comparten otros elementos comunes en el interior de su narrativa, además se aproximan en el contexto en que son narrados, en los valores que portan sus personajes y en ellos se perciben las huellas de los movimientos del Caribe: la Negritud, la Antillanidad, la Creolidad. En conjunto constituyen una muestra de una parte de la identidad caribeña en construcción permanente.

1. “San Juan Bautista”: Canto y ritual

El cuento “San Juan Bautista”, del haitiano Felix Morisseau-Leroy originalmente fue publicado en una edición bilingüe creole - francés de un libro llamado *Ravinodyab* (1982) que recoge cinco cuentos de este autor y cuyas historias, según advierte el mismo escritor, han sido contadas en primera persona y en creole, en principio, para ser escuchadas antes que leídas (Morisseau-Leroy, 1982: 5).

Un detalle no menos importante que se corresponde con la *oraliture* reivindicada por los haitianos y que ha sido definida como una producción oral que se distinguiría del lenguaje ordinario por su dimensión estética (Chamoiseau, 1994: 153), o como *literatura oral*, que define a un texto escrito, hecho para ser dicho y enriquecido con técnicas de la oralidad². (Glissant, 1997: 597).

En la edición en español, los cuentos trabajados y en particular el de Héctor Poulet y el que abordamos en este segmento parecen buscar esa *oraliture*. En el caso de San Juan Bautista por su narración en primera persona y por la significativa presencia de diálogos, cantos y del creole sobre todo del léxico del vodú que, en la mayoría de sus apariciones en la versión en español, es preservado sin mayores modificaciones, sólo señalado en cursivas y en ocasiones se añade una *adaptación ortográfica*, término usado en la clasificación de estrategias de traducción de Javier Franco Aixelá (Aixelà, 1996: 112). Por ejemplo, al referirse a esos espíritus del culto que en el original figuran como *loua*, la edición venezolana lo marca como *loa*.

El creole está en símbolos esos símbolos que se dibujan en el suelo llamados *vévé*, en el nombre de dioses: *Agoué*, *Legba*, *Ogou* y en figuras que constituyen la estructura de esta religión como los iniciados *Ounsi kanzo* y la *manbo* o sacerdotisa. También en torno al canto hay un vocabulario significativo, intervienen instrumentos como una maraca denominada *asson*, el baile *yanvalú* y la *chaterelle*, que dirige el coro en las ceremonias. Para que estos términos sean claros al lector hispanófono el traductor se vale de 26 *glosas extratextuales*, término que define Aixela en su clasificación (Aixela, 1997: 114), para explicar con una nota a pie de página alguna palabra o nombre utilizado.

Además, el propio cuentista aclara algunos términos con *glosas intratextuales* (Aixelà, 1997: 116) como la de ese juego llamado *coupé lobé* donde se bate el agua con los puños al ritmo de tambores y cantos (Morisseau-Leroy, 2010 :112). Todas estas herramientas nos permiten acceder al sentido de la historia envolviéndonos en el ambiente del vodú sin despojarla de su heterolingüismo.

Pero más allá del aspecto lingüístico que nos ayuda a entrar en la atmósfera del cuento, en el desastre natural que se narra gravita el catolicismo con su iglesia, sus misas, sus santos y sus cantos. Sin embargo, aunque los habitantes de este pueblo azotado por un huracán, se conmueven con los cánticos y oraciones católicos, sintonizan con el ambiente que emana del culto afrocreole que los arropa y les permite officiar el velorio. Pero dentro del ritual mortuario, la comunidad festeja con cantos que claman *Dejen salir a las ounsi*³ (Morisseau-Leroy, 2010: 89).

El narrador resume esa conexión a través del canto vodú, entre el coro dirigido por la *chanterelle* y Germaine, esa especie de líder comunitaria y religiosa, también como la celebración de la vida.

Se oyó un solo clamor. No era el clamor de gentes atribuladas. Eran quinientos o mil muchachos y muchachas, hombres y mujeres, sintiendo que en medio de su miseria todavía les quedaba un motivo para estar contentos: ¡La vida! (Morisseau-Leroy, 2010: 89).

En esta descripción de los cánticos del coro vodú, donde la muchedumbre festeja la existencia, vemos uno de los picos de efervescencia de lo oral dentro del cuento, y se corresponde con lo que Glissant caracteriza como tal. *Pour moi, l'oralité, c'est le royaume de l'existant, de l'étant.* (Glissant, 1997: 113).

Además, los cantos vodú que se representan en el cuento son distintos, dinámicos, de diferente intensidad. Estas canciones animan las almas a superar la catástrofe para luchar contra las fuerzas del mal que lo atacan. El narrador entre los cantos que insisten en “aguantar” y que motivan la solidaridad comenta: “... en el burgo donde los más desafortunados ayudaban a sus semejantes a reconstruir sus casas destruidas he visto como los negros y las negras de este país sacan fuerzas para bregar contra la maldición ...” (Morisseau-Leroy, 2010: 90).

Ante el delirio y la excitación instalada también los cantos actúan y retoman la serenidad como pasó con la canción-congo que entona Germaine. La canción invoca deidades acompañada de tambores *rada* para la ceremonia de iniciación de María como *Manbo* y da fuerza para continuar la lucha, superar los destrozos del ciclón y continuar trabajando en la reconstrucción de la ciudad:

Desde el balcón de la casa parroquial, se podían ver las diez parcelas por donde los hombres iban y venían cantando, se agachaban y se enderezaban, cortaban y clavaban. Al acercarse a ellos, uno oía lo que cantaban;

Lo que se ve acá no es nada

Si nos caemos, nos levantamos...” (Morisseau-Leroy, 2010: 95).

Al final del relato el narrador concluye que las autoridades gubernamentales causan más sufrimientos y dolor que el mismo ciclón y cita un último canto entonado por el pueblo que es protesta política:

Comienzos / Gobiernos / Eventos / Son parejos / Son lo mismo (Morisseau-Leroy, 2010 : 114).

En los cantos del vodú, casi siempre entonados por la sacerdotisa Germaine o las *ounsi-kanzo* se invoca a dioses africanos como *Agoué Taroyo* (espíritu del mar y las aguas), el protector *Legba*, o Papa *Ogou*, pero también a San Juan, a Santiago el Mayor, a La Sirena y a la Ballena⁴.

En los cantos y en los rituales lo católico y lo africano se encuentran y chocan. Germaine es devota del vudú y su cuerpo recibe al espíritu africano *Ogou*, pero también asiste a la comunión para recibir la hostia, cuerpo del dios católico, (aunque para luego ofrendarla a una deidad vodú), y organiza plegarias en la Iglesia, pero al cantar reconoce los santos occidentales a la vez que reivindica el costado africano.

El narrador recuerda que San Juan Bautista y Santiago el Mayor son guerreros del ejército de *Ogou*, que San Juan es Changó y comandante del viento (Morisseau-Leroy, 2010: 86), pero aunque el sincretismo cultural pueda encontrarse en la música y en otras manifestaciones, en el caso de las deidades tiene sus particulares. Jacques-Stéphen Alexis al referirse a un posible vínculo entre las figuras de la religión occidental y las afrocaribeñas evita el término y prefiere otro un tanto vago: “los santos católicos se han confundido, en alguna medida, sobre todo en la iconografía, con los Loas vudúes ...” (Alexis, 2018: 151).

Por su parte, el narrador del cuento se inclina por definirlo como una “*asociación de los loa*” del vodú con los santos de la Iglesia católica, sin que se mezclen necesariamente: *San Pedro no está acá / El que está es Papa Legba* (Morisseau-Leroy, 2010: 101).

No existe un sincretismo entre deidades, como apunta Michelle Ascencio, sino una identificación del santo católico usado como fachada de la deidad africana, pero sostiene que en esa relación la que predomina la identidad africana.

Porque los relatos mitológicos tradicionales de estos dioses y diosas abundan elementos de las antiguas mitologías africanas conservadas por la tradición oral sin tomar en cuenta las leyendas e historias conservadas por el santoral cristiano. (Ascencio, 2007: 18).

La distancia de estos dos mundos no se representa sólo cuando el padre Maurice se retira con un gesto de indignación al escuchar la voz de Germaine despedir a San Juan para invitar a Papá *Ogou*, o cuando el padre Lambalaire acusa a la ciudad de Grand-Gosier de pecadores y los “castiga” escogiéndolo una rápida misa rezada y no una cantada como lo habían solicitado, también se evidencia en la forma y contextos en que están representados los cantos católicos y los del vodú en el relato.

Las canciones católicas, de las que apenas es citado su título, son en una lengua muerta como el latín o referidas a la muerte y sus letras son inmóviles (porque “todo el mundo las conoce”) y tristes (porque conmueven y provocan llanto) como el *Dum veneris*, que es entonado dentro del cortejo fúnebre, así como otros cantos mortuorios: como el *libera*, una plegaria a los difuntos, y *A la muerte*. Los cantos del vodú por el contrario, aunque en la mayoría de los casos provienen de un repertorio

antiguo, permiten también la improvisación⁵ y celebran la vida o se enmarcan en rituales festivos o de transformación y las canciones son más espontáneas que las católicas porque están adaptadas al contexto como aquella que parecía acusar a los gendarmes de soplonos: *Vinieron a mirar / Pa' ir a chismear / Cuidado con el pico...* (Morisseau-Leroy, 2010: 92).

Daniel Maximin quien destaca la importancia de la improvisación, en alusión a la música del Caribe en general, propone una enumeración de ingredientes que se mezclaron tanto del costado africano como europeo al mestizaje para dar a luz los ritmos caribeños.

De esta manera las músicas del Caribe van a desarrollarse esencialmente, por un lado, a través del mestizaje entre las formas vocales e instrumentales africanos y sus códigos polirítmicos, su creatividad y su poder de improvisación, y por otro lado, las melodías y danzas de Europa, liberándose a medida del tiempo del cepo de figuras impuestas⁶ (Maximin, 2006 : 38).

De una manera similar a esta descripción se reflejan los cantos en el cuento: por un lado, la rigidez de los cánticos occidentales con letras invariables e impuestas por la tradición católica y por otro lado la creatividad e improvisación de los cantos del vodú proveniente de la herencia africana.

Pero más allá de un enfrentamiento, en este cuento escrito en creole originalmente, podemos ver las potencialidades y versatilidad del canto vodú y evidenciar las pretensiones de fijar los cánticos católicos europeos como únicos y universales, así Morisseau-Leroy proclama la aniquilación de la universalidad al igual que los pensadores de la creolidad lo hacen. (Bernabé et al., 201: 30).

El autor destruye la intención totalizadora de occidente usando en el interior del relato elementos del cuento creole descritos por Glissant. El Compadre Tigre, símbolo del colono o del comendador negro, es representado en el cuento por el padre Maurice, burlado en varias oportunidades, y por el padre Lambalaire, satirizado al revelarse sus debilidades carnales ante María. Además, los gendarmes, que hacen parte de ese cuerpo felino ensamblado por varios personajes, son humillados y desarmados por seis hombres del pueblo liderizado por Germaine, quien es el reflejo del Compadre Conejo, símbolo de la astucia popular (Glissant, 1997: 415).

El autor construye un discurso narrativo cuyo planteamiento despoja de su pureza a la religión católica con la paganización de sus símbolos como la Iglesia que se usa en la historia como un *ounfó* o centro de ceremonias vudú. Una idea que se sintoniza también con Glissant quien señala que Occidente, caracterizado por su ambición generalizadora, por pretender instaurar modelos transparentes de

humanidad y organizar escalas de ascensión a lo humano, debe entrar en el juego de la Relación.

*Hay que pelear, poéticamente, para reafirmar el derecho a la opacidad de todos los pueblos; es decir, que no tenga necesidad de comprender a un pueblo, a una cultura, reducirla a la transparencia del modelo universal para trabajar con ella; amarla; frecuentarla; hacer algo con ella*⁷ (Glissant, 1997: 128).

En el cuento parece cumplirse este deseo de Glissant cuando una de las figuras del catolicismo como el padre Maurice retrocede en sus pretensiones de restablecer “el orden” occidental, deja el control de la situación y acepta “compartir” sin aspiraciones de controlar.

Se había puesto del lado de Germaine desde que vio el padre Lambalair largarse y dejar el control de la situación a los loa, vino a cantar el libera ante todas las ounsi-kanzo, en traje de ceremonia, como si nunca hubiera formado parte de la oposición (Morisseau-Leroy, 2010 :102).

Pero esta especie de victoria no sería posible sin la aparición del realismo maravilloso que como explica Carpentier es el surgimiento de “una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas de las riquezas de la realidad...” (Carpentier, 2005: 11-12).

Así, lo maravilloso se vierte sobre las escenas donde los cantos vodú y la herencia africana están presentes. El narrador, en su infancia, sobrevive al supuesto ataque de un hombre-lobo y más tarde, hecho hombre, es el único que puede levantar la estatua pesada de San Juan luego de que se desplomara por el ciclón. “Tomé a san Juan con una mano. ¡Oh! Era tan liviano como una brizna de paja” (Morisseau-Leroy, 2010: 90). Estos milagros fueron acompañados por la canción, en el primer caso una que recordaba a sus ancestros africanos, y en la segunda, una que invocaba la fuerza de San Juan entonada por un coro de cientos de hombres y mujeres.

Pero no sólo el canto es capaz de provocar lo maravilloso, el sonido del gran caracol hizo levantar al narrador de la historia, lo sacudió y lo hizo andar en cuatro patas para acudir al llamado de auxilio de un grupo de pescadores en peligro durante el huracán. Con el caracol, y el pañuelo rojo de Ogou y la ayuda de San Juan realiza el rescate.

Dijeron que yo no era un ser común y corriente, que san Juan Bautista, el espíritu metido en mi cabeza, me había guiado hasta ellos en las tinieblas y el mal tiempo (Morisseau-Leroy, 2010: 80).

Así como en *El reino de este mundo* se escucharon varios caracoles cantando en coro para activar una conspiración colectiva de los negros esclavos por su libertad (Carpentier, 2005: 68). Es el llamado del caracol el que permite rescatar los barcos y preservar la fuente de alimentos del pueblo, es el sonido del caracol que resuena por el bien común.

“Mi tío Rigobert el tafiador”: Música, oralidad y fiesta

En “*Mi tío Rigobert el tafiador o La charca del ponche*”, de Hector Pouillet, el canto creole introduce el cuento a modo de epígrafe, pero si consideramos que este relato, traducido al español, hace parte de una edición cuya distribución se limita al territorio venezolano, en primera instancia el escenario para el lector de este país puede parecer muy opaco, es una lengua desconocida por la mayoría, a pesar de que en Venezuela existe un creole francés en localidades puntuales como Güiria y el Callao.

El canto creole como introductor de la historia es como una gruesa puerta difícil de abrir que se le impone frente a una casa que puede resultar bastante acogedora y familiar. El lector puede intentar decodificar las palabras en creole por las similitudes con el español o por los conocimientos culturales previos que tenga y ensayar como quien juega con alambres en la hendidura del cerrojo para ver si abre. Pero también puede recurrir a la llave explicativa que se encuentra en una nota al pie de página para abrir rápidamente la cerradura y pasar al interior de la historia.

El juego con la cerradura, esa experiencia de leer como explorando signos, es similar a la relación fetichista con el texto leído que evoca Barthes en su explicación del primer modo de placer asociado a la lectura en el que dice que “hasta el niño pequeño, durante la etapa del balbuceo, conoce el erotismo del lenguaje, práctica oral y sonora que se presenta a la pulsión” (Barthes, 1994: 47).

Desconocemos si el lector aceptará el juego, si intentará verbalizar esas oraciones para escuchar como suenan o que tan extrañas o familiares le son en su boca y para su oído, si se atreverá a experimentar y medir su capacidad de asociación de palabras más que de imágenes o si al menos comprobará, al ver la nota, las similitudes y diferencias en la escritura de los términos en español y en creole. Siempre le quedará la opción de mirar la nota, abrir la puerta y seguir adelante.

Por un camino u otro llegará al sentido de ese canto que entona la esposa del Tío Rigobert y que dibuja con gracia el rol del tafiador y la pobreza de la familia: “Dinero no hay para dar de comer a las doce bocas de la familia⁸”, nos dice la nota de traducción (Pouillet, 2010 : 37), es el preámbulo a la reivindicación del oficio de catador de ron que plantea la narración. “No es un oficio fácil, porque no se trata

sólo de medir el grado de alcohol de la tafia; el sabor del guarapo, descubrir en esa misma copita de ron la voluptuosidad del agua para la destilación” (Poullet, 2010: 37).

Otra parte del relato trata la reconstrucción de una leyenda oral sobre la celebración de la abolición de la esclavitud, decretada el 27 de abril de 1848, y se desarrolla en Mariagalante, una pequeña isla que hace parte del territorio de Guadalupe. La historia se presenta como un cuento *Los cuentos de la Luna borracha* que narra verbalmente el tío Rigoberto a su sobrina, y que se ha transmitido desde el bisabuelo de Rigoberto: papa Nono, quien estuvo presente en los acontecimientos.

La música y la oralidad convoca y reúne a los miembros de esa pequeña comunidad. El caracol que activa la rebelión haitiana en *El reino de este mundo*, y que representa llamado de auxilio en el cuento “San Juan Bautista”, también se escucha en el cuento del guadalupeño Hector Poullet, su sonido acompaña el repique de varios tambores, como el gros-ka que simboliza la resistencia de los esclavos, y que en este caso convoca a los cimarrones, no para armar la revuelta sino para celebrar la libertad.

Primero, estaba aquel viejo negro congo apodado Kankangnan que tomó su tambor gros-ka y dio la señal de partida. Una banda de muchachos, negros criollos ellos, lo acompañaban con el tambor boulá, con el siyak, el brakyé, y ahí empezó una avalancha de ritmos. También participó el gran caracol, y de todos los morros aledaños llegaron los cimarrones. (Poullet, 2010: 38)

El creole que se retrata en el cuento es patrimonio oral y lengua viva y se preserva en la traducción al español con una estrategia de *repetición* que reproduce totalmente la grafía (Aixelá, 1996: 111). De esta manera se muestran elementos esenciales de la cultura antillana y de esa música que congrega a la familia.

En el relato se encadenan dos historias, la de la sobrina sobre el tío Rigoberto da paso a la historia popular de *La charca de ponche*, que narra una celebración pagana, a propósito del fin de la esclavitud, que cautiva a las figuras de la religión católica; el cura y las monjas son envueltos en el ambiente de fiesta.

En una lectura más aguda podemos decir que el cuento de Poullet arrastra una controversia si se toman en cuenta las posiciones tanto de Glissant, quien dice que los esclavos se rebelaron en 1848 y que *la liberación* que fue proclamada no da fe de la dimensión colectiva (Glissant, 1997 : 77) como de Aimé Césaire quien considera importante reconocer la acción de los esclavos mismos por la liberación así como los numerosos levantamientos a lo largo de la historia de la conquista. (France 3, 1982, 5s)

En este sentido, el cuento muestra la fiesta por una *liberación de los esclavos* pero como remarca Glissant esta liberación “es la causa de otro traumatismo el que proviene de la trampa del estado civil atribuido, es decir, impuesto⁹” (Glissant, 2005: 473).

Sin embargo, la canción creole que interviene en la celebración no es inocente. Su letra, con visos de humor grotesco, nos indica que en aquella pequeña isla llamada Marigalante, las hermanitas católicas no tienen un final feliz porque “les cortan las tetas”, pero no debemos obviar que el surgimiento de esta lengua se da en el contexto de las plantaciones, un escenario de confrontación cultural y lo que transmitía, como decía Glissant sobre el creole: *es ante todo un rechazo. A partir de allí podría definirse un modo de estructuración lingüística que sería “negativa” o “reactiva”. Es la consecuencia del relacionamiento de culturas diferentes*¹⁰ (Glissant, 1997: 411).

La versión de Pouillet no deja de desacralizar el catolicismo y derrumbar sus patrones de castidad y pureza, sin embargo, el narrador corrige la letra del canto disipando la brutalidad de la historia:

A medida que el tambor le removía las entrañas, todos vieron cómo ellas se meneaban más y más [...] La verdad sea dicha, no les cortaron nada sino que las religiosas, para poder seguir con el desmadre, se vendaron las tetas. (Pouillet, 2010 : 37-38).

Además, podríamos decir que aquí también hay replanteamiento de ese Compadre Tigre, encarnado en los cimarrones que buscan a las mojitas para incitarlas a bailar, y una reivindicación de los poderes de lo mágico, opuesto a los valores de occidente. En este sentido, lo maravilloso irrumpe y altera la realidad, la Luna adquiere una personalidad. Se convierte en una Luna con “L” mayúscula. «La Luna borracha», «la Luna habló conmigo», «la Luna me lo contó», dice el personaje presentando una cosmovisión contrapuesta a la religión monoteísta venida de Europa.

Este cuento como el de Morisseau-Leroy coincide en ese *rechazo* a través de la burla o la banalización de representantes religiosos de occidente, que en un sentido corresponde al *rechazo de la opresión* o al *combate contra la desigualdad* que enarboló la Negritud (Césaire, 2017: 161) y que los pensadores de la Creolidad acompañaron parcialmente al definir su movimiento como la *aniquilación* de la pureza. Glissant en una medida más general y opaca cuestiona esos valores occidentales en su propuesta de la Relación, donde critica su centralidad en el “ser” señalando sus dosis de intolerancia y sectarismo (Glissant, 1994 :114).

“Bienvenidos a Fort-de-France”: Canto, trabajo y negritud

La historia de “Bienvenidos a Fort-de-France”, de Roland Brival, es la historia de un cantante venido a menos, con una rabia histórica en su interior que el narrador atribuye a las huellas de la esclavitud, al legado que le dejaron sus antepasados cimarrones. Además, esta especie de furia el personaje la lleva de manera permanente: *La ira siempre bullía en él, vertiendo en sus venas un derrame de lava que lo quemaba por dentro una y otra vez (...) aquella ira seguía acechando y creciendo en él.* (Brival, 2010: 118).

Viejo campesino perdido en la ciudad, anciano que vivió su época de oro y luego fue olvidado por todos, es justamente hacia ese tipo de personajes a donde apuntan los que proclaman la Creolidad.

Afirmar que una de las misiones de esta escritura es proporcionar a la vista héroes insignificantes, héroes anónimos, los olvidados de la Crónica colonial, aquellos que han opuesto resistencia en la forma de desvíos y paciencias, y que en nada corresponden al héroe del imaginario occidental-francés. No se trata de describir estas realidades bajo el modo etnográfico, ni de hacer el inventario de las prácticas creoles, como los Regionalistas e Indigenistas haitianos, sino mostrar lo que, a través de ellas, testimonia a la vez algo sobre la Creolidad y sobre la condición humana. (Bernabé et al. 2013: 47).

“Bienvenidos a Fort-de-France” es un testimonio humano que cuenta la vida de un hombre y muestra elementos de su cultura. Lo que nos interesa: el canto, es el centro de la historia y aunque no se pronuncia ninguna canción como en los anteriores cuentos, a través del personaje el lector descubre lo que existe detrás de la voz del cantante, así como algunas funciones del canto que complementan el mapa que hasta ahora hemos ido llenando.

El pasado que se añoranza vuelve a surgir en el cuento. “En aquella época nada se hacía sin la bendición del tambor, sin las palabras de un canto, desde cortar caña hasta rayar yuca, además de la lucha, el baile e incluso la pesca con atarraya” (Brival, 2010 :119).

En esta enumeración se insiste en la importancia del canto en la jornada de trabajo, es el mismo canto con que se daban ánimos los haitianos para trabajar en la reconstrucción del pueblo luego del ciclón en el cuento “San Juan Bautista”.

Es la misma lista que proponen los autores del *Elogio* para ser reivindicada por la escritura de la Creolidad, donde aparecen los *koudmen*, esos trabajos colectivos en la agricultura o en la construcción, y el *majò*, que describen como un evento social que contempla la danza y la lucha denominada ladja, una tradición martiniqueña que se practica en velorios y reuniones (Bernabé et al. 2013: 47).

El sudor del trabajo vuelve a mencionarse en el cuento cuando el narrador recuerda el *combite* que convocó Théodore cuando construía su casa. Es la única huella de la lengua creole que se encuentra en el interior del cuento y define esa especie de reunión de trabajo al ritmo de la música, como aclara la traductora en nota a pie de página. La traducción adapta ligeramente la ortografía, sin alejarse mucho de la palabra original *cumbite* (*konbit* en creole), para acomodar la sonoridad al término correspondiente en español: *convite*, registrado en su tercera acepción como: *m. (Venezuela). Reunión de trabajadores que prestan sus servicios a cambio de comida* (Real Academia Española, 2022).

Pero existen otras voces en creole de la versión original que son tratadas con otras estrategias como *Man'* que nos es presentado con la traducción: *mamá*, que mantiene el tono coloquial del término original, sin embargo, ubicamos otras como *tambouir et (un jouer de) ti-bwa* remplazado por *tambor grande* y *tambor pequeño*.

Sin pretender adelantar un análisis que no nos corresponde, encontramos que estas dos últimas voces creole que desaparecen en el texto en español, evocan algo más que simples tambores porque hacen referencia a la música *bèlè* en Martinica, una tradición donde intervienen los cantos, bailarines y el tambor *bélé* que recuerda al tambor *cumaco* venezolano, tocado por un tamborero principal y un palistero que con dos baguetas marca el ritmo en la madera de los laterales del instrumento.

También se reemplaza *filékoutô*, que define a las manos de aquel negro alto que se encuentra el cantante, con la subordinada relativa *que saben manejar un cuchillo*. Este procedimiento calificado por Aixelá de *universalización absoluta* se caracteriza por *despojar al original de una especificidad que le resta comprensibilidad o eficacia* (Aixelá, 1996: 117). Sin embargo, aunque borra la huella creole, evita que el lector se pierda en el camino, como el propio cantante en las calles de Fort-de-France, nos lleva a un terreno seguro y nos permite la comprensión de un segmento que de otra manera hubiera permanecido oscuro.

Pero más allá de los detalles lingüísticos, en el cuento sobresale la Antillanidad y una rica descripción del contexto caribeño: desde el taxi colectivo, el calor húmedo de la ciudad, la vieja cabaña criolla y sus postigos, el patio de tierra apisonada hasta la sombra tupida de la mata de mango dan cuenta de ese ambiente.

El autor de *El discurso antillano* dice: Nuestro paisaje es su propio monumento: la huella que él representa puede descubrirse debajo. Es todo historia (Glissant, 1997: 32)¹¹.

Y ese es uno de los aspectos que sobre su teoría resaltan los pensadores de la Creolidad, quienes consideran la Antillanidad como un concepto geopolítico: *Los*

paisajes, recuerda Glissant, son los únicos que inscriben a su manera no antropomórfica, algo de nuestra tragedia, de nuestro querer existir. (Bernabé et al. 2013, p.42). También son los paisajes, la fauna, los temporales de las Antillas los que colman la voz del cantante del relato:

Su voz. Era lo que tenía. El rugir de las caídas de agua aumentadas por las lluvias, el hilo del manantial en época de cuaresma, el pjar de los mirlos o los colibrís, el retumbar del trueno antes de la tormenta, el deslizamiento furtivo de la lagartija en la espesura del toronjil, el quejido sordo de la tierra martillada por los cascos de los caballos, las ráfagas furiosas del viento empujado por un ciclón, el raspar tranquilo del mar en una playa pedregosa, todo eso y mil cosas más las tenía ahí directamente ligadas a sus cuerdas vocales... (Brival, 2010 : 118).

Esta descripción, cúmulo de experiencias y de miradas de la naturaleza del Caribe, dibuja el contenido de la voz de Théodore al tiempo que muestra la base donde se construyen las historias y que moldea la identidad caribeña.

Además, “Bienvenidos a Fort-de-France” plantea una crítica a la Negritud de Aimé Césaire, tal como lo hicieron en el Elogio de la Creolidad porque en el relato se narra la decadencia de un personaje que carga hasta el final una ira histórica, ancestral; que no acepta aquella ciudad por donde camina, como capital impuesta; que antes de caer en el olvido estuvo lleno de gloria durante los tiempos del “retorno a las raíces”. Esta última expresión define parte de la teoría de Césaire y la reivindicación de los orígenes africanos vista por los creolistas como un encierro: “La Negritud se imponía entonces como una voluntad terca de resistencia completamente aplicada a domiciliar nuestra identidad a una cultura negada, denegada, renegada, dicen los autores de la Creolidad.” (Bernabé et al. 2013: 15).

Ese regreso a lo africano que predominó con los negristas, es señalado como una simple “moda” dentro de este cuento que retrata el pasado del cantante como un recuerdo de una imagen folklórica: “... salía al escenario descalzo, para dar al público, con la orgullosa insolencia de la gente del campo, la lección de rusticidad, que ellos buscaban en sus cantos” (Brival, 2010: 120).

Es la imagen de una deformación del folklore cuestionada por Glissant, quien señaló que con el fin del sistema de plantación la producción musical en Martinica se folkloriza en el mal sentido del término y explica la situación de Martinica en los años 1950-1960 se desploma la creatividad:

Bajo la influencia de militantes políticos, se formará un movimiento orientado a canciones y danzas del campo (en Martinica, la bèllè, pronto confiscada por los grupos “folklóricos” para turistas; en Guadalupe, de manera más duradera,

*la revalorización del gros-ka, el tambor campesino por excelencia*¹²... (Glissant, 1997: 385).

Resonancias del canto antillano en Venezuela

Estas narrativas nos plantean un recorrido por ritmos y cadencias. La canción aparece acompañada por las palmas, por el caracol, por el tambor rada, por el tambor *gwo-ka* o por tambor *boulá*, por el *siyak* o el *brakyé*, por la maracas o el *asson*, por el tambor *bèlè*.

El poder de congregar de la música es el lugar de convergencia de estos relatos porque en ellos el canto reúne a la comunidad, la acerca y la hace participar como en el cuento “San Juan Bautista” donde la canción celebra la vida y la muerte como parte de ella, llama a la solidaridad, ambienta las tareas de reconstrucción, invoca a los *loa*, forma parte fundamental de los rituales dentro del vodú y es crítica política.

En el cuento guadalupéño “Mi tío Rigobert el tafiador o la charca de ponche” el canto está en medio de la fiesta de liberación, de la celebración de la esclavitud, pero también dentro del núcleo familiar congregando a sus miembros a la vez que narra su situación en un tono tragicómico.

Finalmente, en “Bienvenidos a Fort-de-France” la canción, acompañada del tambor, tiene el rol de infundir fuerza a los brazos para el trabajo, para la tarea de construir una casa, o para animar las bailantas campestres donde sospechamos que el ritmo del *bèlè* está presente. La historia del cantante también muestra con tono crítico el folklorismo, revela cómo se ha usado la canción como un elemento “exótico” de la cultura antillana que sirve para brindar un espectáculo a turistas o a la élite europea.

Aunque el cuento de Poulet pareciera alinearse con un discurso que considera la abolición como el fruto de una acción (un favor) de Francia y no como una consecuencia de la efervescencia general, de una acción colectiva y de las decenas de levantamientos de esclavos durante la colonia, convenimos en que levanta, al igual que el de Moriseau-Leroy, una crítica a propósito de los valores y figuras religiosas occidentales.

Estos cuentos, que tienen rastros de los movimientos teóricos surgidos en esas tierras, la Negritud, la Antillanidad, la Creolidad, pero si bien están delimitados por particularidades propias de su contexto espacio temporal, también comparten otros puntos en común dados por la presencia de la música.

En los relatos de esta edición en español, la lengua creole está presente en mayor o menor medida. Con los elementos del léxico religioso en el cuento de Morisseau-Leroy se nos muestra algunas de estas voces; en el de Pouillet tanto las canciones como el nombre de algunos instrumentos se presentan en creole; sin embargo, en el cuento de Roland Brival aunque hay un puñado de palabras creole en la versión en francés, solo un trazo sobrevive en la edición en español: *combite*.

Los mismos autores del *Elogio* apuntan que su teoría se ha visto reducida al aspecto lingüístico, pero en realidad la alquimia se produjo en un terreno más amplio, en las prácticas religiosas, culturales, culinarias, arquitecturales, medicinales, etc. En este sentido, sostienen que la Creolidad es “el agregado interaccional o transaccional, de elementos culturales caribes, europeos, africanos, asiáticos, y levantinos que el yugo de la Historia ha reunido sobre el mismo suelo” (Bernabé et al. p.27).

No ha sido nuestro interés centrar el estudio en la lengua creole, nuestra aproximación a ella se justifica sobre todo en la necesidad de decodificar elementos culturales, reconocer el entorno del canto y sus funciones, así como para establecer posibles alianzas que ciertos términos pudieran tener con la cultura destino de esta edición en español.

La presencia del creole evidencia que estos cuentos fueron escritos originalmente para un lector modelo creolófono o francófono con nociones de creole. En el caso de Morisseau-Leroy pensó el cuento y escribió el cuento originalmente en creole y luego lo reescribió en francés, insertando en ocasiones explicaciones culturales en el texto; Pouillet que introduce el cuento con una canción creole como epígrafe parece no dejar dudas del destinatario que imaginaba, y Brival, aunque escribe en francés, evoca algunas palabras en creole y el ambiente martiniqueño.

Es justamente la elección de la lengua el primer medio al que recurre el autor para diseñar ese lector modelo, según plantea Umberto Eco, quien señala que un autor prevé un “Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”. (Eco, 1993: 89).

Aunque estos narradores no escribían pensando en un público hispanófono, el libro *Krik Krak... Cuentos de las Antillas* amplía el alcance de estos cuentos con su versión en español que a su vez replantea el lugar de enunciación. El resultado que nos llega, como en toda traducción, es una lectura o una interpretación de un texto donde desaparecen y se añaden datos que lo hacen legible y a la vez lo orientan o distorsionan, pero a su vez habilita al hispanófono como lector modelo.

Una vez superado la primera condición para acceder a estos relatos, veremos si se encuentran en Venezuela los lectores modelos de estos cuentos que han trazado sus pistas para que la interpretación sea completada de manera exitosa. Eco señala que otro de los medios con el autor anticipa el lector modelo es la elección de un tipo de enciclopedia, en el caso de los cuentos son las referencias que se citan, las fechas, personajes, acontecimientos, tradiciones y todo el léxico del mundo espiritual establece el modelo de lector pero que con el apoyo de la traducción y las notas explicativas también lo va construyendo.

Pero en Venezuela puede que ese lector modelo ya esté nutrido de elementos culturales comunes con esa creolidad porque las sociedades tanto del Caribe insular como del Continental son producto de un proceso de *transculturación*, para retomar el término de Fernando Ortiz que resume esos variados fenómenos originados en las complejas transmutaciones de culturas, a saber: las culturas indígenas, las llegadas de Europa y las que componían a los pueblos arrancados de África.

En Venezuela también nacieron cultos de origen africano, se instaló el catolicismo y aparecieron religiones paganas venidas de Cuba y Haití donde los espíritus descienden en el cuerpo de mortales y los hacen caminar por candela; emergieron cantos de sirenas en honor a San Juan Bautista, cantos de trabajo, tambores de agua como el juego de coupé lobé en Haití, el tambor cumaco similar al bèlè y el caracol que suena y congrega.

Hay un camino recorrido que guarda vincula Venezuela con las Antillas. En este también territorio caribeño, se habla un creole francés en las ciudades de Güiria y el Callao heredado de la migración de las Antillas, abundan ciudades como Fort-de France con calor húmedo y con taxis colectivos o carritos propuestos que movilizan a su gente, se raya la yuca para fabricar casabe y se hacen duelos con música (La Batalla de Tamunangue) como en Martinica la lagya, abundan mirlos y colibríes, manantiales y hay un trueno que no se agota nunca llamado Catatumbo, en el estado Zulia.

Otro elemento que determina ese lector modelo es La elección de determinado patrimonio léxico estilístico (Eco, 1983: 80) y, como hemos dicho, en el caso de estos cuentos la oralidad los marca profundamente así como la huella del cuento tradicional del Compadre Tigre y Compadre Conejo, donde la burla del orden fijado es protagonista.

Bajo la figura de “tíos” estos mismos animales protagonizan historias que el escritor venezolano Antonio Arráiz ha puesto en tinta y papel y que forman parte de la tradición en este país, pero Luis Britto García aporta un dato estadístico interesante para nuestros fines y consiste en el porcentaje de personas que saben de estas fábulas, dentro de uno de los estados más poblados de Venezuela.

Vimos que entre 5.123 sujetos encuestados en el estado Zulia, el Proyecto Venezuela encontró que 3.559 (el 69,5%) conocían los cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo. El porcentaje crecía desde el 69% en un estrato socio económico inferior V, hasta 86,4% en el superior I. (Britto García, 2018 : 484).

Además, estos escritores antillanos muestran un mundo mágico que se plantea con la personificación de la Luna en la historia del tío Rigobert, en los milagros que ocurren por la intervención espiritual en “San Juan Bautista” e incluso por la fuerza de la naturaleza que habita o habitaba en la voz de Théodore. Es decir sus personajes están inmersos en un mundo real maravilloso que un lector macerado en las aguas culturales caribeñas podría descifrar y así entrar en la magia propuesta por los autores.

Si como dice Carpentier *Para empezar la sensación de lo maravilloso presupone una fe.* (Carpentier, 2005: 12) en Venezuela las concesiones para creer están dadas. En este sentido, Britto García señala algunos datos que muestran que María Lionza, una deidad indígena, y el milagroso médico José Gregorio son conocidos por más del 90% de los encuestados en una muestra urbana (Britto García, 2018: 583).

Los creolistas plantean un programa de escritura que los autores estudiados siguen naturalmente:

Nuestra escritura debe aceptar sin división nuestras creencias populares, nuestras prácticas mágico-religiosas, nuestro realismo maravilloso, los rituales vinculados a los “milan”, a los fenómenos del majò, a las disputas de ladja, a los koudmen. Escuchar nuestra música y gustar nuestra comida (Bernabé et al. 2013: 47).

Venezuela, como cuna de la transculturación y de amestizamiento de razas y culturas, es un escenario propicio para la actualización de estos cuentos. Las competencias que se demandan para desentrañar esa escritura que los autores de la creolidad describen se pueden encontrar en un lector de cualquier comunidad del país. El lector modelo, con capacidad para introducirse en esos paisajes que son los suyos e imaginar ritos y una musicalidad que le son familiares puede surgir del rincón más inesperado de la geografía venezolana. Estos cuentos de Haití, Guadalupe, Martinica llegan entonces a un terreno fértil para una cooperación armoniosa Autor-Lector porque allí se describen instrumentos que suenan parecido al de las costas venezolanas y porque invoca deidades y espíritus similares a los que convocan en los cultos afrovenezolanos, porque lo mágico abunda.

Bibliografía

- Aixelá, J. F. 1996. *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios*. (Thèse) Universidad de Alicante. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/3508> [consultado el 10-01-2023].
- Alexis, J.-S. 1956. Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos. In: *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*. Clacso. <https://doi.org/10.2307/j.ctvp0jsn.16> [consultado el 10-01-2023].
- Ascencio, M. 2007. *Las diosas del Caribe*. Caracas: Editorial Alfa.
- Barthes, R. 1994. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- Bernabé, J., Confiant, R., Chamoiseau, P. 2013. *Elogio de la Creolidad*. Caracas: Bid & co. Editor.
- Brival, R. 1998. Bienvenue à Fort-de-France. In : Bernard Magnier (Ed.) *À peine plus qu'un cyclone aux Antilles*. Balcon sur l'Atlantique. Cognac : Le temps qu'il fait.
- Brival, R. 1997. Bienvenidos a Fort-de-France. In: Aura Marina Boadas y Amelia Hernández (Ed.). *Krik...krak...Cuentos de las Antillas*, p. 117-120. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Britto García, L. El verdadero venezolano. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Carpentier, A. 2005. *El reino de este mundo*. Caracas: Fundación Celarg
- Césaire, A. 2017. Discurso sobre la negritud: Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas, In: *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo*. Clacso. <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f5k3.9> [consultado el 30-11- 2022].
- Chamoiseau, P. 1994. Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In : Ralph Lugwig (Ed.) *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, p. 151-158. Paris : Galimard.
- Eco, U. 1984. *El susurro del lenguaje*. Paris : Lumen.
- France Régions 3 Lille (14 de septiembre de 1982) Aimé Césaire sur l'abolition de l'esclavage [Archivo de video] Intitut nacional de l'audiovisuel. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i20146446/aime-cesaire-sur-l-abolition-de-l-esclavage> [consultado el 10-01-2023].
- Ghirimoldi, M. E. (2017) *(Im)posibilidad de conservar el heterolingüismo en la traducción. Estudio descriptivo de la lengua híbrida de Gisèle Pineau en La grande drive des esprits y de su traducción al español en Una antigua maldición* (Memoire) Universitat Jaume. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/180300> [consultado el 10-01-2023].
- Glissant, E. 1994. *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. En Ralph Lugwig (Ed.) Paris : Galimard, p 111-129.
- Glissant, E. 1997. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.
- Glissant, E. 2005. *El discurso antillano*, Traducción de Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Caracas : Monte Ávila Editores. (Original publié en 1981)
- Maximin, D. 2006. *Les fruits du cyclone. Un géopoétique de la Caraïbe*. Paris : Seuil.
- Métraux, A. 1958. *Le voodoo haïtien*. Paris : Gallimard.
- Morisseau-Leroy, F. 2010. San Juan Bautista. In: Aura Marina Boadas y Amelia Hernández (Ed.). *Krik...krak...Cuentos de las Antillas* Caracas: Monte Ávila Editores, p 75-114.
- Morisseau-Leroy, F. 1982. *Ravinodyab / La Ravine aux Diable*. Paris: L'Harmattan.
- Ortiz, F. 1987. *Contrapunteo del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Perret, D. 1995. Lire Chamoiseau. In: Maryse Condé y Madeleine Cottenet-Hage (Ed.). *Penser Creole* Éditions Karthala, p. 153-172.
- Poullet, H. 2010. Mi tío Rigobert el tafiador o la charca de ponche”, In: Aura Marina Boadas y Amelia Hernández (Ed.) *Krik...krak...Cuentos de las Antillas*, Caracas: Monte Ávila Editores, p. 37-40. Real Academia Española <https://dle.rae.es/convite> [consultado el 03-11- 2022]

Notas

1. Del original : *Je n'appartiens pas à la civilisation du Livre et de la Haine.*
2. Del original : *Elle a l'avantage de signaler qu'on peut mettre en œuvre un texte écrit qui serait d'abord à dire et qui aurait profité des techniques de l'oral.*
3. Iniciados que participan de manera activa en las ceremonias y asisten al padre en sus funciones (Métraux ; 1958 : 59).
4. En el vodú son dos divinidades marinas estrechamente ligadas (Métraux, 1958 : 91)
5. La improvisación en los cantos regularmente está vinculada al contexto (Métraux, 1958 : 167)
6. Del original : *C'est ainsi qu'au fil des siècles vont se développer les musiques de la Caraïbe, essentiellement par les métissages entre, d'une part, les modalités vocales et instrumentales africaines avec leur codes polyrythmiques, leur créativité et leur pouvoir d'improvisation, et d'autre part, les mélodies et les danses d'Europe, se libérant a mesure du carcan des figures imposées (...).*
7. Del original : *Il faut se battre, poétiquement, pour affirmer le droit à l'opacité de tous les peuples ; c'est à dire que je n'ai pas besoin de comprendre un peuple, une culture ; de la réduire à la transparence du modèle universel pour travailler avec ; les aimer ; les fréquenter ; faire des choses avec.*
8. Traducción de Hernández, A. del original: *Lajan i ni sé pou i nourri. Fanm a douz tété !!!*
9. Del original : *celui qui provient du piège de l'état civil alloué, c'est à dire accordé ; c'est à dire imposé.*
10. Traducción de Boadas, A.M. y Hernández A. del original : *c'était avant tout un refus. On pourrait à partir de là définir un mode nouveau de la structuration linguistique qui serait avant tout « negative » ou « reactive ». Elle est littéralement une conséquence de la mise en rapport de cultures différentes...* (Glissant, 1981/2005).
11. Del original : *Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire.*
12. Traducción de Boadas, A.M y Henández A. del original : *sous l'influence des militants politiques, un mouvement se dessinera en direction des chansons et danses des campagnes (en Martinique, le bèlè, aussitôt confisqué par les groupe "folklorique" pour touristes ; en Guadeloupe, de manière plus durable la remise en honneur du gros-ka, le tambour paysan par excellence).* (Glissant, 1981/2005).