



Oralidad

Oralidad

ANUARIO 12

Para el Rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe



OFICINA REGIONAL DE CULTURA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA UNESCO



OFICINA REGIONAL DE CULTURA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA UNESCO



ralidad

ANUARIO 12

Para el Rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe

Sumario

NOTA EDITORIAL

ESPECIAL UNESCO

Mensaje del Director General de la UNESCO.....	5
2ª Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible.....	6
Convención del Patrimonio Inmaterial.....	11

ESTUDIOS

Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura.....	25
Víctor Hugo Quintanilla Coro (Bolivia)	
Entre los Embera-Chamí: Aspectos educativos la Oralidad y la escritura.....	35
Fernando Romero Loaiza (Colombia)	
Escrituras y Oralidades: Una dinámica histórica de tensión, interferencias y apropiaciones mutuas.....	42
Joel Rufino dos Santos (Brasil)	
La tradición Oral Latinoamericana.....	47
Víctor Montoya (Bolivia)	
La narrativa oral. Los cuentos.....	55
Denia García Ronda (Cuba)	

TRABAJOS DE CAMPO

II. parte El tema de la muerte en la literatura oral Kawésqar.....	61
Oscar Aguilera Faúdez (Chile)	

Director

Francisco J. Lacayo Parajón

Jefe de Redacción

María Luisa Fernández

Coordinación

Olga del Pino Escobar

Edición

Yolanda Arencibia

Diseño

Juan Ricardo Martínez Bazil

Comité Asesor Internacional

Adolfo Colombres (Argentina)

Celso A. Lara (Guatemala)

Dasso Saldivar (Colombia)

Eduardo Galeano (Uruguay)

Imelda Vega-Centeno (Perú)

Miguel Barnet (Cuba)

Manuel Dannemann (Chile)

Paulo de Carvalho-Neto (Brasil)

Rubén Bareiro Saguier (Paraguay)

Yolanda Salas de Lecuona (Venezuela)

Oficina Regional de Cultura
para América Latinay el Caribe
de la UNESCO

c/ Calzada No 551, esquina D, Vedado,
La Habana, Cuba

Telf: (53 7) 333438 / (53 7) 8322840
(53 7) 8327638 Fax: (53 7) 333144

e-mail: habana@unesco.org.cu
<http://www.unesco.org.cu>



Nota Editorial

El patrimonio cultural constituye un capital de valores y experiencias, acumulado durante generaciones, que es necesario preservar, enriquecer y transmitir. Representa un elemento fundamental de las identidades culturales, es fuente de inspiración para la creatividad y el recurso indispensable para el desarrollo. No hay, sin embargo, que olvidar que se trata de un recurso esencialmente no renovable.

La conciencia de fragilidad de esta riqueza es hoy clara, aunque ha cristalizado, de forma prioritaria, alrededor del patrimonio construido: monumentos y sitios históricos y, de alguna manera, en torno a los museos y sus colecciones. Son pues los bienes materiales —monumentos, obras de arte— los principales beneficiarios de la idea de preservación del patrimonio. Esta idea ha cimentado un movimiento mundial de cooperación cultural y solidaridad entre los pueblos por una causa común, salvar el patrimonio, pero con una visión elitista que sigue dominada por criterios estéticos e históricos, y que privilegia lo monumental sobre lo doméstico, lo escrito sobre lo oral, lo «culto» sobre lo popular.

En este contexto, la relegación del patrimonio inmaterial ha sido evidente, aunque, si todas las formas del patrimonio cultural son frágiles, las expresiones inmateriales, que habitan la mente y el corazón de los seres humanos, lo son muy especialmente.

El patrimonio inmaterial -tradiciones orales, costumbres, lenguas, música, danza, artes escénicas, rituales, fiestas, medicina tradicional, artes culinarias, etc.- es sin embargo para muchas culturas, en particular las de las minorías y las de los pueblos indígenas, la fuente esencial de su identidad. La salvaguardia de este patrimonio es una necesidad apremiante para la preservación de la diversidad cultural y la consolidación del pluralismo cultural.

La UNESCO juega un papel pionero en la preservación de este tipo de patrimonio y muestra de ello es, por un lado, la reciente aprobación (32ª sesión de la Conferencia General, París, octubre 2003), de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, y, por otro, la segunda proclamación de la Lista de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (París, noviembre 2003).

Por su parte, la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, en un nuevo esfuerzo por el rescate, preservación y difusión del rico acervo cultural inmaterial de la región, ofrece un nuevo número de la Revista «Oralidad», presentando varios temas de interés sobre la tradición oral, abordados desde diferentes ópticas por especialistas de diversas disciplinas y nacionalidades.

Despedimos desde estas páginas a María Luisa Fernández, quien con tanto amor, honestidad y profesionalidad ha dedicado una parte de su vida al rescate, preservación, promoción y difusión del mágico y diverso mundo cultural de América Latina y el Caribe.



ESPECIAL

U N E S C O

Mensaje del Director General de la UNESCO*

Hace dos años, cuando las primeras diecinueve obras maestras fueron proclamadas, tenía un sentimiento fuerte de que al fin estábamos en el camino de que la comunidad internacional reconociera el valor de un patrimonio, que es vital para la preservación de la diversidad cultural del mundo.

Este patrimonio, cuyo alcance es difícil de definir, como ha sido repetido en múltiples ocasiones, ahora tiene un rostro más reconocible y familiar. Incluye un amplio espectro de formas de expresión musical, tradiciones orales, habilidades, teatro, rituales ceremoniales o cosmovisiones, que son las bases y matrices de valiosas dinámicas sociales y culturales. En realidad, constituyen eslabones vitales en nuestras frágiles y percederas prácticas sociales, que nos dan la capacidad de intercambio y transmisión.

La primera proclamación hizo que muchos Estados Miembros de la UNESCO tomaran conciencia del valor y la fragilidad del patrimonio intangible. Algunos gobiernos lanzaron campañas de concientización o financiaron inventarios con el objetivo de establecer registros nacionales. Otros aprobaron leyes o emitieron decretos presidenciales para garantizar el reconocimiento y protección del patrimonio proclamado, promoviendo por lo tanto, el establecimiento de apropiados marcos legales nacionales. Algunos Estados tomaron medidas para establecer comités nacionales o instituciones dedicadas específicamente a la salvaguarda del patrimonio nacional cultural intangible.

La segunda proclamación marca el comienzo de una segunda fase, la de la implementación de la Convención, adoptada el 17 de octubre de 2003 por la Conferencia General de la UNESCO en su 32 sesión, y la implementación intensificada de planes de acción para salvaguardar las obras maestras ya proclamadas.

Poniendo particular énfasis en la presentación de un plan de acción para los próximos cinco años, nos encaminamos a renovar los lazos sociales, a unir nuevamente los hilos de la memoria e inventar nuevos sistemas de comunicación y solidaridad colectiva.

La coincidencia de la segunda Proclamación y la adopción de la Convención marcan el fin de 20 años de un trabajo pionero por parte de la UNESCO y abre una nueva era. En esa era, debido a las crecientes amenazas contra el futuro de la humanidad y a su medio ambiente natural, debemos desarrollar una ética de responsabilidad. Esto implica, en particular, la tarea de brindar condiciones viables para la existencia y transmisión de las culturas intangibles, si fuera este el deseo de los individuos y actores implicados. El mundo del patrimonio es en realidad frágil, percedero y vulnerable. Debemos enfrentar esta situación radical y actuar de forma inmediata: el hecho de que todos somos parte de una humanidad común, nos hace responsables ante las futuras generaciones. Consciente de ello, los Estados Miembros han reconocido que la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible es de «interés general para la humanidad».



Koichiro Matsuura Director
General de la UNESCO

* Intervención en ocasión de la segunda sesión ordinaria del jurado para la proclamación de las Obras Maestras. París, 3 de noviembre de 2003.

SEGUNDA PROCLAMACIÓN

de Las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

La UNESCO procedió el 7 de noviembre de 2003 a la segunda proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, una distinción internacional que consagra los ejemplos más sobresalientes de manifestaciones orales y formas de expresión cultural de todas las regiones del mundo.

El Director General, Koichiro Matsuura, dio a conocer la lista de nuevas Obras Maestras en el transcurso de una ceremonia que tuvo lugar en presencia del presidente del jurado internacional, el escritor español Juan Goytisolo.

El objetivo de la proclamación es distinguir formas de expresión populares y tradicionales tales como expresiones y tradiciones orales, música y danza, ritos y mitología, conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales tradicionales, así como los espacios culturales, entre otras.

Este año, la proclamación reviste un interés particular, pues la UNESCO acaba de adoptar, en la 32ª reunión de su Conferencia General, una Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. Las Obras Maestras proclamadas se integrarán en la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial prevista por la Convención.

Este programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial tiene como objetivos sensibilizar a la opinión pública para que reconozca el valor de este patrimonio y alentar a los gobiernos a tomar medidas jurídicas y administrativas para salvaguardarlo.

En la primera proclamación, que tuvo lugar en el 2001, se destacaron 19 obras maestras, entre las cuales cuatro pertenecen a América Latina y el Caribe. En esta ocasión la región cuenta con seis proclamaciones:

«La cosmovisión andina de los Kallawayaya» (Bolivia)

La cosmovisión andina de la cultura kallawayaya es un conjunto de creencias, mitos, rituales, valores y expresiones artísticas que, gracias a su coherencia, ofrecen una imagen original del mundo. Esta cosmovisión, impregnada de las creencias de los antiguos pueblos indígenas se plasma, entre otras cosas, en la práctica de una medicina tradicional reconocida en Bolivia y numerosos países sudamericanos donde circulan médicos kallawayas.



Su medicina es una fusión de una farmacopea animal, mineral y botánica de una riqueza excepcional con un corpus de saberes rituales profundamente religiosos.

Los orígenes del grupo étnico kallawayaya, asentado en la región montañosa de Bautista Saavedra, al sur de La Paz, se remontan al periodo preincaico. Muchas de sus prácticas y valores provienen de la fusión entre las religiones prehispánica y cristiana que caracterizan la vida y la cultura andina.

En las lenguas indígenas el término «kallawayaya» puede significar «país de los médicos» o «herboristas de la tierra sagrada de la medicina». La actividad principal de los kallawayas consiste, pues, en practicar una medicina ancestral ligada a ritos y ceremonias que constituyen además la base de su economía doméstica.

Los hombres, expertos curanderos nómadas, dispensan sus cuidados gracias a su saber médico y farmacéutico, que es el centro de un sistema complejo de transmisión y aprendizaje en el que el viaje desempeña un papel importantísimo. Los largos desplazamientos han aportado a estos curanderos nómadas un conocimiento de medios ecológicos muy variados y les han permitido enriquecer considerablemente su farmacopea vegetal. Ha llegado a ser una de las más importantes del mundo, con 980 especies botánicas. Las mujeres participan a su vez en ritos específicos, se dedican a la atención sanitaria de madres y lactantes, y confeccionan tejidos rituales con motivos propios de la cosmovisión kallawayá. En las ceremonias rituales, grupos musicales llamados «kantus» tocan la quena y el tambor para comunicarse con los espíritus.

Estos conocimientos únicos se transmiten oralmente de padres a hijos. Sin embargo, el modo de vida kallawayá se ve amenazado por numerosos factores de aculturación que podrían acarrear la desaparición de sus excepcionales conocimientos médicos. Más concretamente, la tradición peligra por factores internos tales como la pobreza, la falta de protección legislativa de los pueblos indígenas o el éxodo de los jóvenes en busca de actividades más lucrativas. Los procedimientos de depósito de patentes de las grandes compañías farmacéuticas también suponen una amenaza

«Las expresiones orales y gráficas de los Wajapi» (Brasil)

Los Wajapi, del grupo cultural lingüístico Tupi-guaraní, son oriundos de la región norteña del Amazonas. Los 580 individuos

que conforman la actual comunidad Wajapi viven en 40 pequeñas aldeas en territorios especialmente designados en el estado nororiental de Amapá, Brasil.

Los Wajapi tienen una larga historia en el uso de tintes vegetales con el que adornan sus cuerpos y varios objetos en los que predominan principalmente los motivos geométricos.



A través de los siglos, los Wajapi han desarrollado un idioma único -una rica mezcla de componentes gráficos y verbales- que reflejan su visión particular del mundo y les permite transmitir conocimientos esenciales.

Este arte gráfico, conocido como kusiwa, es aplicado con tintes vegetales rojos extraídos de la planta roucou del Amazonas y de olorosas resinas. Kusiwa es un repertorio codificado del conocimiento tradicional que está en constante evolución debido a la continua reconfiguración de los motivos y al invento de nuevos patrones por parte del artista. Los motivos comúnmente recurrentes incluyen al jaguar, la anaconda, la mariposa y el pez. Los Wajapi consideran los dibujos como huellas materiales de los primeros seres del universo, que reviven a tra-

vés de los mitos relatados. Por lo tanto, estos diseños son expresiones gráficas de narraciones mitológicas que explican la creación del hombre como una serie de divisiones entre el mundo animal y el natural.

Este arte corporal, muy cercano a las tradiciones orales preeuropeas, posee múltiples significados en varios niveles sociológicos, culturales, estéticos, religiosos y metafísicos. Como practicantes del shamanismo, los Wajapi han logrado mantener su visión cosmológica. Constituyendo el marco propio de su sociedad, la mitología Wajapi está basada en las diferencias entre el mundo humano y el natural y es perpetuado a través de la palabra y la imagen. Los Wajapi consideran que la calificación técnica y artística requerida para poseer la maestría de la técnica del dibujo y la preparación del tinte, no puede ser obtenida antes de los 40 años de edad.

Aunque los Wajapi viven en su propio territorio protegido, su estilo de vida tradicional, incluyendo la práctica del kusiwa, está en peligro de perder su significado simbólico e incluso de desaparecer. Tal pérdida alteraría de forma drástica los puntos de referencia estéticos, sociales y cosmológicos de la comunidad. Los principales peligros provienen del desinterés de las generaciones más jóvenes, de la tendencia de la sociedad contemporánea a despreciar el conocimiento y prácticas indígenas, al envejecimiento y reducción del número de Wajapis con conocimientos del repertorio kusiwa, y a la absorción gradual de los Amerindios a la sociedad brasileña.

«El carnaval de Barranquilla» (Colombia)

La ciudad de Barranquilla celebra cada año un carnaval durante los cuatro días que preceden a la Cuaresma cristiana con gran variedad de espectáculos coreográficos, musicales, líricos y teatrales, únicos en su género. Puerto comercial de la costa caribeña del norte de Colombia fundado en la época colonial, Barranquilla cuenta con un patrimonio cultural particularmente rico y variado de origen europeo, africano y autóctono.

La celebración del Carnaval de Barranquilla cristaliza, reproduce y transforma todas esas tradiciones culturales.

Los instrumentos y ritmos autóctonos y africanos se reconocen todavía hoy en la diversidad de los géneros musicales del carnaval. Las representaciones teatrales y líricas de las compañías de bailarines, actores y músicos de esta extraordinaria mascarada se inspiran en acontecimientos históricos y actuales. Las personalidades y la vida política contemporáneas son puestas en solfa en discursos y canciones de letras satíricas que dan al carnaval un ambiente festivo y burlesco.

Estas festividades pintorescas de Barranquilla proceden de los ritos de los carnavales europeos introducidos en la región durante el periodo colonial. En el siglo XIX, el carnaval de origen católico se fue fusionando con las tradiciones locales

prehispánicas y la herencia musical de los esclavos del África Occidental hasta transformarse en una fiesta popular y espectacular, accesible a todas las comunidades étnicas de Barranquilla.

El carnaval, cuyo éxito fue en aumento durante el siglo XX, ha cobrado ahora un cariz profesional y, como tal, es objeto de una amplia cobertura mediática tanto a nivel nacional como fuera de las fronteras de Colombia. Aunque representa una fuente de beneficios económicos para numerosas familias de escasos recursos, su creciente comercialización supone una potencial amenaza para la supervivencia de las expresiones tradicionales. Si no se logra controlar este fenómeno, el carnaval podría convertirse



en un escaparate publicitario de los productos que promocionan sus patrocinadores, predominando así el sensacionalismo sobre el aspecto tradicional de la fiesta. En el 2001, el gobierno colombiano, preocupado por proteger esta tradición secular, proclamó «Patrimonio cultural nacional» el Carnaval de Barranquilla.

«La Tumba Francesa de la Caridad de Oriente» (Cuba)

(También distinguida con el premio Samarkand Taronasi, creado por Uzbekistán.)

La forma cultural conocida como Tumba Francesa (tambor Francés), que asocia danza, canto y tambor, encarna uno de los lazos más antiguos y a la vez más vivos entre el patrimonio afrohaitiano

y las provincias del Oriente cubano.

Fruto de la fusión que tuvo lugar en el siglo XVII entre las danzas populares tradicionales francesas y la música de Dahomey (África Occidental), la Tumba Francesa llegó a Cuba con los esclavos haitianos. Los primeros indicios de la existencia de la Tumba Francesa se remontan a principios del siglo XIX y se encontraron en cafetales próximos a las ciudades de Santiago y Guantánamo. Tras la abolición de la esclavitud, en 1886, y la migración de los libertos a zonas urbanas en busca de trabajo, nacieron sociedades de Tumba Francesa en varias ciudades del este de Cuba. Estas organizaciones, extremadamente estructuradas, ilustran la fuerte influencia que la cultura afrohaitiana y las diversas tradiciones de África y Europa han tenido en la formación de la sociedad cubana en los tres últimos siglos.

En general, las representaciones comienzan con un solo en criollo hispánico o francés interpretado por el cantante principal, el comosé. A una señal de éste, el catá, gran instrumento idiófono de madera, empieza a sonar a un ritmo endiablado que reproducen tres tambores llamados tumbas. Estos instrumentos se tocan con la mano y se parecen a las congas modernas, aunque son más anchos de diámetro. Se fabrican a partir de un trozo de madera hueca de una sola pieza y se adornan con motivos grabados y pintados.

Los bailarines y cantantes del coro, dirigidos por el Mayor (o Mayora) de Plaza, son principalmente mujeres que visten largos trajes de estilo colonial y turbantes africanos y agitan coloridas pañoletas al bailar. Los cantantes llevan el ritmo con sonajas metálicas llamadas chachás. Las representaciones,



que consisten en series de canciones y danzas de 30 minutos, se prolongan en general hasta altas horas de la noche. Entre danza y danza, los participantes se detienen para comer, beber y hablar con el público.

Hoy sólo se ejecutan dos de las múltiples danzas de la Tumba Francesa: el masón, una parodia burlona de los bailes de salón franceses, y la yubá, en la cual los bailarines improvisan individualmente al ritmo endiablado de los tambores. La popularidad de la Tumba Francesa alcanzó su punto culminante a finales del siglo XIX. A causa del creciente desinterés de las generaciones posteriores, en el siglo XX la tradición declinó mucho. Hoy, sólo existen tres conjuntos que todavía interpretan y perpetúan la Tumba Francesa. Además, dado que está insuficientemente documentada, la tradición corre peligro de desaparecer.

Situado en las exuberantes Blue Montains, al oriente de Jamaica, Moore Town es el hogar de los pocos supervivientes que quedan en la isla de las comunidades de antiguos esclavos escapados conocidos como Cimarrones.

Los ancestros de los Cimarrones de Moore Town fueron expulsados de sus tierras en África Occidental y Central hacia el Nuevo Mundo bajo el dominio español.



«Las tradiciones de los Marrons de Moore Town» (Jamaica)



A principios del siglo XVIII, las comunidades Cimarronas establecidas en las montañas de Blue y Johncrow, controlaron gran parte del oriente de la isla y crearon sofisticadas unidades militares para paralizar la expansión del sistema de plantaciones bajo el control británico. Tras décadas de guerras los británicos finalmente cedieron a las demandas de las comunidades para el reconocimiento oficial de su autonomía mediante la firma de un tratado con los Cimarrones en 1739.

Provenientes de las regiones occidentales y centrales de África, con diversos idiomas y prácticas culturales, los Cimarrones de Moore Town desarrollaron nuevas ceremonias religiosas colectivas que incorporaron varias tradiciones espirituales. Esta religión fue nombrada Toque Kromanti, que constituye la base misma de la identidad Cimarrona hasta nuestros días. En las ceremonias Kromanti, las danzas, canciones y ciertos estilos

de tambores, tales como el Jawbone, Tambu, Papá Mandinga, Ibo y Mongala, son interpre-

tados cuando invocan los espíritus ancestrales. Estas ceremonias también incluyen Kromanti, un idioma esotérico derivado de África y raras preparaciones medicinales.

A pesar de que el Toque Kromanti continua siendo la práctica cultural más visible y que distingue a los Cimarrones de los otros jamaicanos, los Cimarrones de Moore Town han preservado además ciertos aspectos sociales, económicos y políticos de patrimonio específico, incluyendo el uso del «abeng», un cuerno que se sopla por un extremo, de origen jamaicano, que sirve como medio de comunicación a gran distancia; un sistema comunitario, único, «el tratado de tierras»; y una estructura política local.

Sin embargo, debido a varias décadas de trabajos de los misioneros, relacionada con las iglesias evangélicas, opuestas vehementemente al Toque Kromanti, han provocado que esta tradición pase parcialmente a una forma clandestina, provocando serias divisiones dentro de la comunidad. Además, las deterioradas condiciones económicas han obligado a muchos Cimarrones jóvenes y de mediana edad a emigrar a otras partes de Jamaica o al exterior.

«Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos» (México)

Tal y como la practican las comunidades indígenas de México, la fiesta del Día de los Muertos celebra el retorno transitorio de los difuntos a la Tierra. Estas festividades se celebran cada año durante los últimos días del mes de octubre y los prime-

ros de noviembre, un periodo que en general marca el final del ciclo del maíz, alimento básico del país. Para facilitar el retorno de las ánimas a la Tierra, las familias decoran el camino que lleva desde la vía pública hasta las casas con pétalos de flor, velas y ofrendas.

Se supone que el difunto siente así agradecimiento hacia su familia, que adorna el altar familiar en la casa y la tumba en el cementerio con composiciones florales,



artesanías y los platillos preferidos del difunto. Todos estos preparativos deben realizarse con sumo cuidado, porque en el imaginario del grupo, un muerto que se considere ofendido por un rito mal hecho puede hacer que el cabeza de familia se enferme. Por el contrario, también puede expresar su contento y mejorar la vida cotidiana autorizando por ejemplo una buena cosecha de maíz que asegurará el sustento de la familia durante todo el año. Los muertos, clasificados en diversas categorías según el motivo del fallecimiento (accidente o asesinato), y por edades, sexos, y, en algunos casos, profesiones, tienen cada uno un día de culto determinado durante estas

ceremonias.

La fiesta del Día de los Muertos, de profunda riqueza espiritual y artística, reviste una importancia considerable en la vida cotidiana de las comunidades indígenas por la dimensión filosófica de la muerte que propone. Se inscribe tanto en un ciclo festivo y de rito popular como en la organización sociocultural de los grupos. La institución de esta, que es una emanación de la religión popular y de las fiestas católicas, revela una sinergia cultural entre el pensamiento indígena y el sistema ideológico importado en el siglo XVI por los europeos. El encuentro anual de los autóctonos y sus antepasados tiene asimismo una función social, pues recuerda el lugar del individuo en el seno del grupo y contribuye a la afirmación de la identidad y al posicionamiento político y social de comunidades muy preocupadas por la preservación de su tradición.

Aunque las celebraciones de la fiesta de difuntos no están formalmente amenazadas, es importante mantener su coherencia intacta para permitir que sus actores tengan clara conciencia de su valor. Además, la dimensión estética y metafísica de estas festividades debe preservarse del creciente número de diversiones no indígenas y de carácter comercial que tienden a vaciarlas de su contenido espiritual.

La tercera proclamación tendrá lugar en el 2005. ■

Aprobada la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

La 32ª Conferencia General¹ de la UNESCO ha aprobado por amplia mayoría la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este nuevo instrumento jurídico internacional, que complementa la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 por la que se rige la salvaguardia de monumentos y sitios naturales, tiene por objetivo la protección de las tradiciones y expresiones orales - incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial - las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales y actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y las técnicas artesanales tradicionales.

Koichiro Matsuura se felicitó por los resultados obtenidos en el ámbito de una de las funciones más importantes de la UNESCO: el establecimiento de normas. «En dos años apenas hemos logrado que se apruebe esta convención. Creo que no hay precedentes de una rapidez semejante.»

Diseñada a fortalecer la solidaridad y cooperación internacional, la nueva convención dotará a los Estados Partes de mecanismos para ayudarlos en sus esfuerzos por identificar, salvaguardar y promover formas de expresión del patrimonio cultural intangible. También promoverá el intercambio de información y experiencias e iniciativas conjuntas en el campo de la salvaguarda.

Para defender este patrimonio especialmente vulnerable, la nueva Convención prevé la elaboración de inventarios nacionales de los bienes que se deben proteger, la creación de un Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial formado por expertos de los futuros Estados Partes, y la creación de dos listas: una representativa del patrimonio inmaterial de la humanidad y otra en la que figuren los elementos de ese patrimonio cuya salvaguarda se considera urgente. En el texto se destaca además que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es un proceso complejo que supone la intervención de múltiples protagonistas, empezando por las comunidades y grupos que le dan vida.

En virtud de la Convención, las actividades de salvaguarda se financiarán mediante un fondo dotado con recursos esencialmente procedentes de las contribuciones de los Estados Partes y los que destine a tal fin la Conferencia General, así como de las aportaciones, donaciones o legados de otros Estados, organizaciones y particulares.

Para entrar en vigor, la Convención tendrá que ser ratificada por al menos 30 Estados.

Koichiro Matsuura destacó que los actuales procesos de mundialización confieren una importancia acrecentada a la función normativa de la UNESCO y precisó: «Allí donde está pendiente la invención de las 'reglas del juego' se experimenta la necesidad de poseer elementos de referencia comunes y principios aceptados libre y universalmente. Cuando digo 'reglas del juego', me estoy refiriendo a marcos en los que los Estados puedan ejercer plenamente su soberanía y participar al mismo tiempo en una toma de decisión global y concertada sobre los problemas mundiales más importantes.»

¹La Conferencia General es el órgano supremo de la UNESCO y cada dos años congrega a los representantes de todos sus Estados Miembros, que ahora totalizan 190 con la adhesión de Timor-Leste y el retorno de Estados Unidos. La 32ª reunión se desarrolló del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003 en la sede parisiense de la Organización.

CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada en adelante «la UNESCO», en su 32ª reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003,

Refiriéndose a los instrumentos internacionales existentes en materia de derechos humanos, en particular a la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, al Pacto Internacional de Derechos Económicos-, Sociales y Culturales de 1966 y al Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966,

Considerando la importancia que reviste el patrimonio cultural inmaterial, crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible, como se destaca en la Recomendación de la UNESCO sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular de 1989, así como en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001 y en la Declaración de Estambul de 2002. aprobada por la Tercera Mesa Redonda de Ministros de Cultura,

Considerando la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural,

Reconociendo que los procesos de mundialización y de transformación social por un lado crean las condiciones propicias para un diálogo renovado entre las comunidades pero por el otro también traen consigo, al igual que los fenómenos de intolerancia, graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo.

Consciente de la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad,

Reconociendo que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en algunos casos los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana,

Observando la labor trascendental que realiza la UNESCO en la elaboración de instrumentos normativos para la protección del patrimonio cultural, en particular la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972,

Observando además que todavía no se dispone de un instrumento multilateral de carácter vinculante destinado a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial,

«Considerando que convendría mejorar y completar eficazmente los acuerdos, recomendaciones y resoluciones internacionales existentes en materia de patrimonio cultural y natural mediante nuevas disposiciones relativas al patrimonio cultural inmaterial.

Considerando la necesidad de suscitar un mayor nivel de conciencia, especialmente entre los jóvenes, de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia, Considerando que la comunidad internacional debería contribuir, junto con los Estados Partes en la presente Convención, a salvaguardar ese patrimonio, con voluntad de cooperación y ayuda mutua,



Recordando los programas de la UNESCO relativos al patrimonio cultural inmaterial, en particular la Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad,

Considerando la inestimable función que cumple el patrimonio cultural inmaterial como factor de acercamiento, intercambio y entendimiento entre los seres humanos, Aprueba en este día diecisiete de octubre de 2003 la presente Convención.

I. Disposiciones generales

Artículo 1: Finalidades de la Convención

La presente Convención tiene las siguientes finalidades:

- a) la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial;
- b) el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate;
- c) la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento recíproco;
- d) la cooperación y asistencia internacionales.

Artículo 2: Definiciones

A los efectos de la presente Convención.

1. Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.
2. El «patrimonio cultural inmaterial», según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:
 - a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
 - b) artes del espectáculo;
 - c) usos sociales, rituales y actos festivos;
 - d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
 - e) técnicas artesanales tradicionales.
3. Se entiende por «salvaguardia» las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.
4. La expresión «Estados Partes» designa a los Estados obligados por la presente Convención y entre los cuales ésta esté en vigor.

5. Esta Convención se aplicará mutatis mutandis a los territorios mencionados en el Artículo 33 que pasen a ser Partes en ella, con arreglo a las condiciones especificadas en dicho artículo. En esa medida la expresión «Estados Partes» se referirá igualmente a esos territorios.

Artículo 3: *Relación con otros instrumentos internacionales*

Ninguna disposición de la presente Convención podrá ser interpretada de tal manera que:

- a) modifique el estatuto o reduzca el nivel de protección de los bienes declarados patrimonio mundial en el marco de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 a los que esté directamente asociado un elemento del patrimonio cultural inmaterial; o
- b) afecte los derechos y obligaciones que tengan los Estados Partes en virtud de otros instrumentos internacionales relativos a los derechos de propiedad intelectual o a la utilización de los recursos biológicos y ecológicos de los que sean partes.

II. Órganos de la Convención

Artículo 4: *Asamblea General de los Estados Partes*

1. Queda establecida una Asamblea General de los Estados Partes, denominada en adelante «la Asamblea General», que será el órgano soberano de la presente Convención.
2. La Asamblea General celebrará una reunión ordinaria cada dos años. Podrá reunirse con carácter extraordinario cuando así lo decida, o cuando reciba una petición en tal sentido del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial o de por lo menos un tercio de los Estados Partes.
3. La Asamblea General aprobará su propio Reglamento.

Artículo 5: *Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*

1. Queda establecido en la UNESCO un Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, denominado en adelante «el Comité». Estará integrado por representantes de 18 Estados Partes, que los Estados Partes constituidos en Asamblea General elegirán al entrar la presente Convención en vigor según lo dispuesto en el Artículo 34.
2. El número de Estados miembros del Comité pasará a 24 en cuanto el número de Estados Partes en la Convención llegue a 50.

Artículo 6: *Elección y mandato de los Estados miembros del Comité*

1. La elección de los Estados miembros del Comité deberá obedecer a los principios de una distribución geográfica y una rotación equitativas.
2. Los Estados Partes en la Convención, reunidos en Asamblea General, elegirán a los Estados miembros del Comité por un mandato de cuatro años.
3. Sin embargo, el mandato de la mitad de los Estados miembros del Comité elegidos en la primera elección será sólo de dos años. Dichos Estados serán designados por sorteo en el curso de la primera elección.
4. Cada dos años, la Asamblea General procederá a renovar la mitad de los Estados miembros del Comité.
5. La Asamblea General elegirá asimismo a cuantos Estados miembros del Comité sean necesarios para cubrir los escaños vacantes.



6. Un Estado miembro del Comité no podrá ser elegido por dos mandatos consecutivos.
 7. Los Estados miembros del Comité designarán, para que los representen en él, a personas cualificadas en los diversos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial.
-

Artículo 7: *Funciones del Comité*

Sin perjuicio de las demás atribuciones que se le asignan en la presente Convención, las funciones del Comité serán las siguientes:

- a) promover los objetivos de la Convención y fomentar y seguir su aplicación;
 - b) brindar asesoramiento sobre prácticas ejemplares y formular recomendaciones sobre medidas encaminadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial;
 - c) preparar y someter a la aprobación de la Asamblea General un proyecto de utilización de los recursos del Fondo, de conformidad con el Artículo 25;
 - d) buscar las formas de incrementar sus recursos y adoptar las medidas necesarias a tal efecto, de conformidad con el Artículo 25;
 - e) preparar y someter a la aprobación de la Asamblea General directrices operativas para la aplicación de la Convención;
 - f) de conformidad con el Artículo 29, examinar los informes de los Estados Partes y elaborar un resumen de los mismos destinado a la Asamblea General;
 - g) examinar las solicitudes que presenten los Estados Partes y decidir, con arreglo a los criterios objetivos de selección establecidos por el propio Comité y aprobados por la Asamblea General, acerca de:
 - i) las inscripciones en las listas y las propuestas que se mencionan en los Artículos 16, 17 y 18;
 - ii) la prestación de asistencia internacional de conformidad con el Artículo 22.
-

Artículo 8: *Métodos de trabajo del Comité*

1. El Comité será responsable ante la Asamblea General, a la que dará cuenta de todas sus actividades y decisiones.
 2. El Comité aprobará su Reglamento por una mayoría de dos tercios de sus miembros.
 3. El Comité podrá crear, con carácter transitorio, los órganos consultivos ad hoc que estime necesarios para el desempeño de sus funciones.
 4. El Comité podrá invitar a sus reuniones a todo organismo público o privado, o a toda persona física de probada competencia en los diversos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial, para consultarles sobre cuestiones determinadas.
-

Artículo 9: *Acreditación de las organizaciones de carácter consultivo*

1. El Comité propondrá a la Asamblea General la acreditación de organizaciones no gubernamentales de probada competencia en el terreno del patrimonio cultural inmaterial. Dichas organizaciones ejercerán funciones consultivas ante el Comité.
 2. El Comité propondrá asimismo a la Asamblea General los criterios y modalidades por los que se registrará esa acreditación.
-

Artículo 10: *Secretaría*

1. El Comité estará secundado por la Secretaría de la UNESCO.
2. La Secretaría preparará la documentación de la Asamblea General y del Comité, así como el proyecto de orden del día de sus respectivas reuniones, y velará por el cumplimiento de las decisiones de ambos órganos.

III. Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en el plano nacional

Artículo 11: *Funciones de los Estados Partes*

Incumbe a cada Estado Parte:

- a) adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio;
- b) entre las medidas de salvaguardia mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2, identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes.

Artículo 12: *Inventarios*

1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.
2. Al presentar su informe periódico al Comité de conformidad con el Artículo 29 cada Estado Parte proporcionará información pertinente en relación con esos inventarios.

Artículo 13: *Otras medidas de salvaguardia*

Para asegurar la salvaguardia, el desarrollo y la valorización del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio, cada Estado Parte hará todo lo posible por:

- a) adoptar una política general encaminada a realzar la función del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad y a integrar su salvaguardia en programas de planificación;
- b) designar o crear uno o varios organismos competentes para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio;
- c) fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro;
- d) adoptar las medidas de orden jurídico, técnico, administrativo y financiero adecuadas para:
 - i) favorecer la creación o el fortalecimiento de instituciones de formación en gestión del patrimonio cultural inmaterial, así como la transmisión de este patrimonio en los foros y espacios destinados a su manifestación y expresión;
 - ii) garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, respetando al mismo tiempo los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dicho patrimonio;
 - iii) crear instituciones de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial y facilitar el acceso a ellas.

Artículo 14: *Educación, sensibilización y fortalecimiento de capacidades*

Cada Estado Parte intentará por todos los medios oportunos:

- a) asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante:
 - i) programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes;
 - ii) programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados;

- iii) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica; y
- iv) medios no formales de transmisión del saber;
- b) mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio y las actividades realizadas en cumplimiento de la presente Convención;
- c) promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse.

Artículo 15: *Participación de las comunidades, grupos e individuos*

En el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo.

IV. Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en el plano internacional

Artículo 16: *Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*

1. Para dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial, lograr que se tome mayor conciencia de su importancia y propiciar formas de diálogo que respeten la diversidad cultural, el Comité, a propuesta de los Estados Partes interesados, creará, mantendrá al día y hará pública una Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.
2. El Comité elaborará y someterá a la aprobación de la Asamblea General los criterios por los que se registrarán la creación, actualización y publicación de dicha Lista representativa.

Artículo 17: *Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia*

1. Con objeto de adoptar las medidas oportunas de salvaguardia, el Comité creará, mantendrá al día y hará pública una Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiera medidas urgentes de salvaguardia, e inscribirá ese patrimonio en la Lista a petición del Estado Parte interesado.
2. El Comité elaborará y someterá a la aprobación de la Asamblea General los criterios por los que se registrarán la creación, actualización y publicación de esa Lista.
3. En casos de extrema urgencia, así considerados a tenor de los criterios objetivos que la Asamblea General haya aprobado a propuesta del Comité, este último, en consulta con el Estado Parte interesado, podrá inscribir un elemento del patrimonio en cuestión en la lista mencionada en el párrafo 1.

Artículo 18: *Programas, proyectos y actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*

1. Basándose en las propuestas presentadas por los Estados Partes, y ateniéndose a los criterios por él definidos y aprobados por la Asamblea General, el Comité seleccionará periódicamente y promover los programas, proyectos y actividades de ámbito nacional, subregional o regional para la salvaguardia del patrimonio que a su entender reflejen del modo más adecuado los principios y objetivos de la presente Convención, teniendo en cuenta las necesidades particulares de los países en desarrollo.
2. A tal efecto, recibirá, examinará y aprobará las solicitudes de asistencia internacional formuladas por los Estados Partes para la elaboración de las mencionadas propuestas.

3. El Comité secundará la ejecución de los mencionados programas, proyectos y actividades mediante la difusión de prácticas ejemplares con arreglo a las modalidades que haya determinado.

V. Cooperación y asistencia internacionales

Artículo 19: *Cooperación*

1. A los efectos de la presente Convención, la cooperación internacional comprende en particular el intercambio de información y de experiencias, iniciativas comunes, y la creación de un mecanismo para ayudar a los Estados Partes en sus esfuerzos encaminados a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.
2. Sin perjuicio de lo dispuesto en su legislación nacional ni de sus derechos y usos consuetudinarios, los Estados Partes reconocen que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es una cuestión de interés general para la humanidad y se comprometen, con tal objetivo, a cooperar en el plano bilateral, subregional, regional e internacional.

Artículo 20: *Objetivos de la asistencia internacional*

Se podrá otorgar asistencia internacional con los objetivos siguientes:

- a) salvaguardar el patrimonio que figure en la lista de elementos del patrimonio cultural inmaterial que requieren medidas urgentes de salvaguardia;
- b) confeccionar inventarios en el sentido de los Artículos 11 y 12;
- c) prestar apoyo a programas, proyectos y actividades de ámbito nacional, subregional y regional destinados a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial;
- d) cualquier otro objetivo que el Comité juzgue oportuno.

Artículo 21: *Formas de asistencia internacional*

La asistencia que el Comité otorgue a un Estado Parte se regirá por las directrices operativas previstas en el Artículo 7 y por el acuerdo mencionado en el Artículo 24, y podrá revestir las siguientes formas:

- a) estudios relativos a los diferentes aspectos de la salvaguardia;
- b) servicios de expertos y otras personas con experiencia práctica en patrimonio cultural inmaterial;
- c) formación de todo el personal necesario;
- d) elaboración de medidas normativas o de otra índole;
- e) creación y utilización de infraestructuras;
- f) aporte de material y de conocimientos especializados;
- g) otras formas de ayuda financiera y técnica, lo que puede comprender, si procede, la concesión de préstamos a interés reducido y las donaciones.

Artículo 22: *Requisitos para la prestación de asistencia internacional*

1. El Comité definirá el procedimiento para examinar las solicitudes de asistencia internacional y determinará los elementos que deberán constar en ellas, tales como las medidas previstas, las intervenciones necesarias y la evaluación del costo.
2. En situaciones de urgencia, el Comité examinará con carácter prioritario la solicitud de asistencia.
3. Para tomar una decisión el Comité efectuará los estudios y las consultas que estime necesarios.

Artículo 23: *Solicitudes de asistencia internacional*

1. Cada Estado Parte podrá presentar al Comité una solicitud de asistencia internacional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio.
 2. Dicha solicitud podrá también ser presentada conjuntamente por dos o más Estados Partes.
 3. En la solicitud deberán constar los elementos de información mencionados en el párrafo 1 del Artículo 22, así como la documentación necesaria.
-

Artículo 24: *Papel de los Estados Partes beneficiarios*

1. De conformidad con las disposiciones de la presente Convención, la asistencia internacional que se conceda se registrará por un acuerdo entre el Estado Parte beneficiario y el Comité.
 2. Por regla general, el Estado Parte beneficiario deberá contribuir, en la medida en que lo permitan sus medios, a sufragar las medidas de salvaguardia para las que se otorga la asistencia internacional.
 3. El Estado Parte beneficiario presentará al Comité un informe sobre la utilización de la asistencia que se le haya concedido con fines de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.
-

VI. Fondo del patrimonio cultural inmaterial

Artículo 25: *Índole y recursos del Fondo*

1. Queda establecido un «Fondo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial», denominado en adelante «el Fondo».
2. El Fondo estará constituido como fondo fiduciario, de conformidad con las disposiciones del Reglamento Financiero de la UNESCO.
3. Los recursos del Fondo estarán constituidos por:
 - a) las contribuciones de los Estados Partes;
 - b) los recursos que la Conferencia General de la UNESCO destine a tal fin;
 - c) las aportaciones, donaciones o legados que puedan hacer:
 - i) otros Estados;
 - ii) organismos y programas del sistema de las Naciones Unidas, en especial el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, u otras organizaciones internacionales;
 - iii) organismos públicos o privados o personas físicas;
 - d) todo interés devengado por los recursos del Fondo;
 - e) el producto de las colectas y la recaudación de las manifestaciones organizadas en provecho del Fondo;
 - f) todos los demás recursos autorizados por el Reglamento del Fondo, que el Comité elaborará.
4. La utilización de los recursos por parte del Comité se decidirá a tenor de las orientaciones que formule al respecto la Asamblea General.
5. El Comité podrá aceptar contribuciones o asistencia de otra índole que se le ofrezca con fines generales o específicos, ligados a proyectos concretos, siempre y cuando esos proyectos cuenten con su aprobación.
6. Las contribuciones al Fondo no podrán estar supeditadas a condiciones políticas, económicas ni de otro tipo que sean incompatibles con los objetivos que persigue la presente Convención.

Artículo 26: *Contribuciones de los Estados Partes al Fondo*

1. Sin perjuicio de cualquier otra contribución complementaria de carácter voluntario, los Estados Partes en la presente Convención se obligan a ingresar en el Fondo, cada dos años por lo menos, una contribución cuya cuantía, calculada a partir de un porcentaje uniforme aplicable a todos los Estados, será determinada por la Asamblea General. Para que ésta pueda adoptar tal decisión se requerirá una mayoría de los Estados Partes presentes y votantes que no hayan hecho la declaración mencionada en el párrafo 2 del presente artículo. El importe de esa contribución no podrá exceder en ningún caso del 1% de la contribución del Estado Parte al Presupuesto Ordinario de la UNESCO.
2. No obstante, cualquiera de los Estados a que se refieren el Artículo 32 o el Artículo 33 de la presente Convención podrá declarar, en el momento de depositar su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, que no se considera obligado por las disposiciones del párrafo 1 del presente artículo.
3. Todo Estado Parte en la presente Convención que haya formulado la declaración mencionada en el párrafo 2 del presente artículo hará lo posible por retirarla mediante una notificación al Director General de la UNESCO. Sin embargo, el hecho de retirar la declaración sólo tendrá efecto sobre la contribución que adeude dicho Estado a partir de la fecha en que dé comienzo la siguiente reunión de la Asamblea General.
4. Para que el Comité pueda planificar con eficacia sus actividades, las contribuciones de los Estados Partes en esta Convención que hayan hecho la declaración mencionada en el párrafo 2 del presente artículo deberán ser abonadas periódicamente, cada dos años por lo menos, y deberían ser de un importe lo más cercano posible al de las contribuciones que esos Estados hubieran tenido que pagar si hubiesen estado obligados por las disposiciones del párrafo 1 del presente artículo.
5. Ningún Estado Parte en la presente Convención que esté atrasado en el pago de su contribución obligatoria o voluntaria para el año en curso y el año civil inmediatamente anterior podrá ser elegido miembro del Comité, si bien esta disposición no será aplicable en la primera elección. El mandato de un Estado Parte que se encuentre en tal situación y que ya sea miembro del Comité finalizará en el momento en que tengan lugar las elecciones previstas en el Artículo 6 de la presente Convención.

Artículo 27: *Contribuciones voluntarias complementarias al Fondo*

Los Estados Partes que con carácter voluntario deseen efectuar otras contribuciones además de las previstas en el Artículo 26 informarán de ello lo antes posible al Comité, para que éste pueda planificar sus actividades en consecuencia.

Artículo 28: *Campañas internacionales de recaudación de fondos*

En la medida de lo posible, los Estados Partes prestarán su concurso a las campañas internacionales de recaudación que se organicen en provecho del Fondo bajo los auspicios de la UNESCO.

VII. Informes

Artículo 29: *Informes de los Estados Partes*

Los Estados Partes presentarán al Comité, en la forma y con la periodicidad que éste prescriba, informes sobre las disposiciones legislativas, reglamentarias o de otra índole que hayan adoptado para aplicar la Convención.

Artículo 30: *Informes del Comité*

1. Basándose en sus actividades y en los informes de los Estados Partes mencionados en el Artículo 29, el Comité presentará un informe en cada reunión de la Asamblea General.
 2. Dicho informe se pondrá en conocimiento de la Conferencia General de la UNESCO.
-

VIII. Cláusula transitoria

Artículo 31: *Relación con la Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad*

1. El Comité incorporará a la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad los elementos que, con anterioridad a la entrada en vigor de esta Convención, hubieran sido proclamados «obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad».
 2. La inclusión de dichos elementos en la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad se efectuará sin perjuicio de los criterios por los que se regirán las subsiguientes inscripciones, establecidos según lo dispuesto en el párrafo 2 del Artículo 16.
 3. Con posterioridad a la entrada en vigor de la presente Convención no se efectuará ninguna otra Proclamación.
-

IX. Disposiciones finales

Artículo 32: *Ratificación, aceptación o aprobación*

1. La presente Convención estará sujeta a la ratificación, aceptación o aprobación de los Estados Miembros de la UNESCO, de conformidad con sus respectivos procedimientos constitucionales.
 2. Los instrumentos de ratificación, aceptación o aprobación se depositarán ante el Director General de la UNESCO.
-

Artículo 33: *Adhesión*

1. La presente Convención quedará abierta a la adhesión de todos los Estados que no sean miembros de la UNESCO y que la Conferencia General de la Organización haya invitado a adherirse a ella.
 2. La presente Convención quedará abierta asimismo a la adhesión de los territorios que gocen de plena autonomía interna reconocida como tal por las Naciones Unidas pero que no hayan alcanzado la plena independencia de conformidad con la Resolución 1514 (XV) de la Asamblea General, y que tengan competencia sobre las materias regidas por esta Convención, incluida la de suscribir tratados en relación con ellas.
 3. El instrumento de adhesión se depositará en poder del Director General de la UNESCO.
-

Artículo 34: *Entrada en vigor*

La presente Convención entrará en vigor tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, pero sólo con respecto a los Estados que hayan depositado sus respectivos instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión en esa fecha o anteriormente. Para los demás Estados Partes, entrará en vigor tres meses después de efectuado el depósito de su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.

Artículo 35: Regímenes constitucionales federales o no unitarios

A los Estados Partes que tengan un régimen constitucional federal o no unitario les serán aplicables las disposiciones siguientes:

- a) por lo que respecta a las disposiciones de esta Convención cuya aplicación compete al poder legislativo federal o central, las obligaciones del gobierno federal o central serán idénticas a las de los Estados Partes que no constituyan Estados federales;
- b) por lo que respecta a las disposiciones de la presente Convención cuya aplicación compete a cada uno de los Estados, países, provincias o cantones constituyentes, que en virtud del régimen constitucional de la federación no estén facultados para tomar medidas legislativas, el gobierno federal comunicará esas disposiciones, con su dictamen favorable, a las autoridades competentes de los Estados, países, provincias o cantones, para que éstas las aprueben.

Artículo 36: Denuncia

1. Todos los Estados Partes tendrán la facultad de denunciar la presente Convención.
2. La denuncia se notificará por medio de un instrumento escrito, que se depositará en poder del Director General de la UNESCO.
3. La denuncia surtirá efecto doce meses después de la recepción del instrumento de denuncia. No modificará en nada las obligaciones financieras que haya de asumir el Estado denunciante hasta la fecha en que la retirada sea efectiva.

Artículo 37: Funciones del depositario

El Director General de la UNESCO, en su calidad de depositario de la presente Convención, informará a los Estados Miembros de la Organización y a los Estados que no sean miembros a los cuales se refiere el Artículo 33, así como a las Naciones Unidas, del depósito de todos los instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión mencionados en los Artículos 32 y 33 y de las denuncias previstas en el Artículo 36.

Artículo 38: Enmiendas

1. Todo Estado Parte podrá proponer enmiendas a esta Convención mediante comunicación dirigida por escrito al Director General. Este transmitirá la comunicación a todos los Estados Partes. Si en los seis meses siguientes a la fecha de envío de la comunicación la mitad por lo menos de los Estados Partes responde favorablemente a esa petición, el Director General someterá dicha propuesta al examen y la eventual aprobación de la siguiente reunión de la Asamblea General.
2. Las enmiendas serán aprobadas por una mayoría de dos tercios de los Estados Partes presentes y votantes.
3. Una vez aprobadas, las enmiendas a esta Convención deberán ser objeto de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión por los Estados Partes.
4. Las enmiendas a la presente Convención, para los Estados Partes que las hayan ratificado, aceptado, aprobado o que se hayan adherido a ellas, entrarán en vigor tres meses después de que dos tercios los Estados Partes hayan depositado los instrumentos mencionados en el párrafo 3 del presente artículo. A partir de ese momento la correspondiente enmienda entrará en vigor para cada Estado Parte o territorio que la ratifique, acepte, apruebe o se adhiera a ella tres meses después de la fecha en que el Estado Parte haya depositado su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.



5. El procedimiento previsto en los párrafos 3 y 4 no se aplicará a las enmiendas que modifiquen el Artículo 5, relativo al número de Estados miembros del Comité. Dichas enmiendas entrarán en vigor en el momento mismo de su aprobación.
6. Un Estado que pase a ser Parte en esta Convención después de la entrada en vigor de enmiendas con arreglo al párrafo 4 del presente artículo y que no manifieste una intención en sentido contrario será considerado:
 - a) Parte en la presente Convención así enmendada; y
 - b) Parte en la presente Convención no enmendada con respecto a todo Estado Parte que no esté obligado por las enmiendas en cuestión.

Artículo 39: *Textos auténticos*

La presente Convención está redactada en árabe, chino, español, francés, inglés y ruso, siendo los seis textos igualmente auténticos.

Artículo 40: *Registro*

De conformidad con lo dispuesto en el Artículo 102 de la Carta de las Naciones Unidas, la presente Convención se registrará en la Secretaría de las Naciones Unidas a petición del Director General de la UNESCO.



ESTUDIOS

MEMORIA E IMAGINARIO SOCIAL: *de la oralidad a la escritura*

Víctor Hugo Quintanilla Coro

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Pensar en la memoria como algo que siempre está en proceso de reformulación, no como algo que se limita a repetir tradiciones, nos permitirá verla como una trayectoria en la que se entrecruzan la escritura y la oralidad, lo mítico y lo ficticio, lo sagrado y lo cotidiano.



Nuestros teóricos de la oralidad son, me parece, demasiado proclives a la moralización de su objeto, moralización de la que no se deriva realmente una ética sino más bien una perturbación de la teoría. Es como si el teórico estuviera preso de un mecanismo metonímico que convierte la confrontación conceptual escritura-oralidad en una oposición ideológica que lo impulsa a ver en la segunda a una víctima de los abusos de la primera y a ponerse, por lo tanto, afectivamente del lado de aquélla. No es raro, entonces, que se nos muestre a la escritura como un instrumento perverso dedicado a profanar toda pureza y a urdir toda desgracia. No es raro, tampoco, que una lectura más o menos atenta termine revelando que el autor, en el fondo, no cree en lo que dice.

Raúl Dorra

I. El devenir multidireccional de la memoria

En el contexto de la crítica poscolonial,¹ reflexionar en torno al comportamiento de la memoria de nuestras culturas «andinas» significa plantear que ella ya no se constituye como una «auténtica» y ordinaria arqueología del pasado, sino más bien como un territorio discursivo en constante proceso de reformulación. Esto implica pensar la memoria como un conjunto de saberes y prácticas fortuitos que generan identidades y comportamientos también fortuitos, circunstanciales, producto de procesos que remiten a constantes cambios de escenarios, de campos de sentidos determinados.

La memoria, en este sentido, constituye una forma de redefinición continua de todos aquellos valores, creencias y prácticas cotidianas que preservan las culturas y las comunidades andinas de la degradación a la que se verían condenadas, si la memoria se limitara únicamente a repetir tradiciones o preservar rituales del olvido.

Esta forma de comprender la especificidad de la memoria trae consigo, por una parte, la crisis de aquellas perspectivas descriptivo-analíticas que tienden a paralizar los sentidos de la memoria. Me refiero, concretamente, a las investigaciones que registran determinadas prácticas tradicionales para delimitar o intentar determinar la diferencia de una región cultural en relación a la diferencia de otra, a partir de la caracterización o fijación de sus contenidos. Parece, entonces, contraproducente encontrar que ciertos investigadores partan del presupuesto de que el contexto de su lectura de las tradiciones orales, no es «sino el sistema de la Literatura Oral y de la Literatura Andina, [consideradas en sí mismas] porque es al interior de ellos que se puede aprender con acierto el sentido de los contenidos planteados en las narraciones orales objeto de nuestro proyecto de investigación».² Desde este punto de vista, la recopilación de tradiciones tiene importancia, pero no porque transmitan contenidos

¹ Poscolonial, claro está, no en el sentido de una política intelectual que considera las diferencias culturales y sus prácticas como «estrategias de resistencia,» sino más bien como una perspectiva crítica que explica la relación entre tradición y modernidad como una relación continua y circular. Si bien es cierto que esto no deja de significar que la diferencia se constituye como la estrategia fundamental- del discurso poscolonial, pienso, por otra parte, que debemos tomar conciencia de lo contraproducente que resulta reflexionar la diferencia como resistencia sin darnos cuenta de que esta obsesión política condena cualquier política cultural sobre la diferencia a no ser más que otra estrategia de resistencia cultural-intelectual que legitima ciertas opresiones modernas consabidas: aquélla de la homogeneización, el progreso, la escritura... etc., etc., etc.

² Lucy Jemio: Archivo oral de la Carrera de Literatura. Primer informe elaborado del proyecto de investigación: Caracterización de la literatura oral boliviana. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1993, pp. 9-10.

culturalmente regionales, sino en la medida en que remiten a una serie de sentidos que dan fe de que la memoria se encuentra en permanente proceso de reconfiguración, de desterritorialización.³

Este proceso, sin embargo, no debe ser comprendido como un efecto que estaría haciendo referencia a la pérdida de identidad de la memoria, sino, más bien, a una otra forma de conciencia sobre la realidad.

De esta constatación, por otra parte, deriva la necesidad urgente de comprender la memoria como un devenir de múltiples orientaciones; no como una estructura unidireccional que se distinguiría de otras estructuras y de sus derivaciones, sino como un entrecruzamiento de sentidos que da lugar a multiplicidad de ramificaciones discursivas móviles no predelimitadas, ni privativas de determinadas geografías andinas, ni de regiones culturales específicas, necesariamente.



³ Esta noción, en la lectura no declarada que Raúl Prada Alcoreza realiza de la crítica y teoría posmoderna de Gilles Deleuze y Félix Guattari se define en relación a los conceptos de territorialidad y reterritorialización. «La territorialidad... viene a ser el uso cultural del territorio, su apreciación, su significación, la lectura que hacemos de él.» «La desterritorialización se da como pérdida de la memoria territorial; un nuevo conocimiento del espacio sustituye a la conciencia territorial: el espacio se convierte en objeto de descripción y de cuantificación». «La desterritorialización viene seguida por procesos de reterritorialización» o configuración de una otra identidad estable». Raúl Prada Alcoreza: Jemio, Lucy. Archivo oral de la Carrera de Literatura. Primer informe elaborado del proyecto de investigación: Caracterización de la literatura oral boliviana. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1993, pp. 13, 19, 21, respectivamente. Para mayores detalles sugiero ver también: Gilles Deleuze y Félix Guattari: El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires: Corregidor-Barral, 1974.

A ello se debe el que diferentes regiones culturales se manifiestan a partir de diferentes tradiciones pero que, en el fondo, actualizan, en mayor o menor medida, una misma serie de mitos en proceso de permutación y desplazamiento. Así advertimos que casi siempre con forma idéntica o transformada, los mismos personajes, los mismos motivos reaparecen en las tradiciones de una población, para constituir la serie de las transformaciones de un sentido o contenido mítico. Ello, porque estos discursos de la oralidad, «al no llevar una estructura gráfica, no precisan de ningún aprendizaje ni habilidad mecánica previos a su divulgación en una lengua dada... es más, ni siquiera su paso de una lengua a otra es algo complicado; puesto que, al no determinar ninguna redacción escrita, ganan, por su fluidez oral, un amplio espacio lingüístico, dado que pasan sin mayores obstáculos de una boca a otra y de una lengua a otra»⁴. A este respecto, el mito fundacional del zorro andino y el del Jukumari,⁵ oso Juan o José Joserín,⁶ constituyen los ejemplos paradigmáticos del carácter ramificado de la memoria y de su carácter multidireccional.

Por otro lado, así también es como se explica el que algunas tradiciones aún posean cierto estatuto originario o fundacional en unas comunidades, mientras en otras simplemente hayan pasado al olvido. Ello se evidencia cuando se descubre que en comunidades aymaras como la de Qaqachaqa, situada en el departamento de Oruro (Bolivia), la costumbre de cantar a los animales de pastoreo todavía juega una función determinante en su vida cotidiana, en tanto que en otras regiones culturales vecinas esa práctica oral ha pasado al olvido⁷.

El devenir de la memoria, entonces, no se caracteriza por las comunidades culturales en las que se localiza o a las que reproduce o las que simplemente transita, sino por los territorios o regiones discursivos que genera a partir del «olvido,» del «reciclaje cultural» de aquellos sentidos producidos en regiones modernas, a través de diferentes soportes históricos como es el caso de la escritura.

Desde esta perspectiva, una crítica de la memoria debe ser capaz de analizar cómo ella reaparece en otra escena distinta de aquella de la que desapareció; capaz de explicar, en otras palabras, los viajes y retornos de los sentidos de la memoria a diferentes regiones, bajo formas que son el efecto de sus transformaciones y no, de ninguna manera, de la pérdida de su identidad o la refutación de su ausencia.

Se trata de un proceso que supone pensar la memoria como una trayectoria voluble en la que no encuentran cabida las fijaciones, en la que más bien se promueve el subrepticio entrecruzamiento de la escritura y la oralidad, de lo mítico y lo ficticio, de lo sagrado y cotidiano.

Ya no se trata, por lo tanto, de periodizar, regionalizar, mucho menos de pensar en una posible «historia de la memoria»; o sea, de clasificar las tradiciones orales de acuerdo a la época a la que se refieren.⁸ De lo que se trata, más bien, es de pensar que ella y las múltiples formas bajo las que se presenta son resultado de su esquizofrénico comportamiento, de la mezcla en el devenir mismo de las simbiosis que incluyen sujetos y regiones totalmente diferentes, sin ninguna filiación predeterminada posible.

⁴ Adolfo Cáceres Romero: «El 'Jukumari' en la literatura oral de Bolivia.» Revista de crítica literaria latinoamericana XIX.37, Lima, 1er. semestre de 1993, p. 244.

⁵ El Jukumari es un personaje mítico andino que José Felipe Costas Arguedas describe en su diccionario como 'un ser fantástico que habita en los bosques. Se parece al hombre. Es velludo, camina sobre las patas traseras, sonríe y o habla. La cara es humana y cubierta con un largo cerquillo de pelos lacios. Para mirar se descubre el rostro, apartando los pelos con su diestra. Ágil y fuerte, sube con facilidad a los árboles más altos. Terrible en la batalla con los hombres, se enamora de las mujeres jóvenes y apodera de ellas para procrear. Los hijos de la bestia y de la moza heredan del padre su agilidad, bravura y fortaleza'. Blanca Wietchüchter: «El guerrero aymara.» Hipótesis. Revista Boliviana de Literatura 4-5, Otoño/Invierno 1984, p. 42.

⁶ «... el cuento del 'Jukumari' y la pastora ... aparece tanto en lengua aymara, como en quechua y guarasug'we, ésta última dialecto del tupiguarani, con algunas variantes ambientales». Cáceres: op. cit., p. 244. Lo mismo ocurre con el zorro andino, personaje de multiplicidad de tradiciones orales que cruza, absolutamente, la totalidad de las tradiciones orales andinas, desde el norte de Ecuador, pasando por Perú y Bolivia, hasta el norte argentino y chileno.

⁷ Denise Arnold Y. y Juan de Dios Yapita: Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina «de la creación. La Paz: facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UMSA), 1999, p. 17.

⁸ Carlos Mamani junto a Lucy Jemio, investigadores de la tradición oral boliviana, afirman por ejemplo que «pueden distinguirse cuatro pachas o edades por las que atravesó la sociedad india autónoma. La más antigua, el Ch'amakapacha (tiempo de la oscuridad); la segunda es «el Sunsupacha, o tiempo nebuloso de la infancia en la que el ser humano no se diferencia de los animales y otros elementos de la naturaleza.» La tercera edad «es la edad pre-inca del Chullpapacha (era de los Chullpa, que practicaban enterramientos conocidos por el mismo nombre en una fase anterior al Inkario y posterior a Tiwanaku); y la cuarta el Inkapacha, en que el ser humano (jaqi) personificado en el Inka no sólo ordena la sociedad sino también el espacio». Carlos Mamani Condori: Los aymaras frente a la historia: Dos ensayos metodológicos. Chukiyawu (La Paz): Ayuwiwiri, 1992, pp. 8-9.

Lo que deseamos poner de manifiesto, yendo más allá de la simple, ordinaria e intrascendente clasificación de los sentidos o contenidos de la memoria, es llamar la atención sobre su carácter de actualización mediante la puesta en escena de un otro modo de asimilar, como ya lo anticipamos, tradiciones, prácticas, historias diferentes, en provecho de identidades, vuelvo a insistir, transitorias, circunstanciales, fortuitas, quizá estratégicas, pero de ninguna manera resistentes, dado que ello todavía supone pensar la relación entre las culturas y/o sociedades en términos fragmentarios, de ruptura o de confrontaciones y no de continuidades como hasta aquí se viene pensando el comportamiento de la memoria.

II. Los lenguajes de la práctica cultural de la oralidad

Ahora bien: pasando a una segunda parte de mi planteamiento, pienso que referirnos a la memoria como transcurso implica, necesariamente, poner alguna atención en el modo de actualización, representación y reconfiguración a través del cual la memoria, no obstante su marcado carácter ondulante, ha estado siendo posible como fuente o principio orientador de tradiciones y prácticas culturales específicas. Hago referencia a la oralidad como una práctica que, a partir de la articulación de diferentes códigos, lenguajes o registros, representa un determinado estado, momento o sentido de la memoria.

Esta articulación posee una consistencia particular. Se trata de una especie de estructura cambiante, un entrecruzamiento de variadas formas de representación, donde el discurso,⁹ asociado a un locus de enunciación específico, se diluye en el proceso de articulación de lenguajes. La oralidad, comprendida de esta forma, constituye un proceso operativo que requiere del intercambio de posibilidades de representación, aunque circunstancial, de diferentes lenguajes o registros. Esta descripción de la articulación oral de registros toma en cuenta, también, el hecho de que la oralidad, considerada en sí misma, es fundamentalmente autorreferencial, en el senti-



do de que tiene razón de ser sólo en la medida en que promueve, por un lado, diversas estrategias de representación y, por otro, en la medida en que varios de los contenidos a los que se refiere alcanzan el performance comunicacional pertinente, gracias al sentido que les otorga uno de los registros de la articulación. En el caso de las tradiciones referidas al zorro Antonio, esto significa que la representación de sus movimientos no sería posible sino recurriendo al lenguaje mímico e inclusive gestual.

⁹ El modo en que comprendo esta categoría es tributaria de la siguiente contribución: «Todo aquello que ha producido un texto, lo que el texto es y lo que suscita, de alguna manera se articulan en un objeto integrado a cuyo momento material lo denominamos 'discurso'; una de sus funciones... consiste en sostener e incorporar la 'conciencia' que un proceso ha podido generar a su respecto. A la vez llamaremos 'discursivo' a aquello de un discurso que permite tener conciencia, justamente, de que se está frente a una articulación llamada discursivo o, en otras palabras, al sentido que procuran la articulación de todos los momentos o instancias de construcción del discurso... Lo que llamamos 'discurso' no tiene lingüísticamente... una dimensión precisa o una forma canónica. Puede ser un texto, un segmento textual, una frase, una palabra, una interjección, y aun un objeto visual, no verbal. Por lo tanto, un discurso puede ser todo y, por lo mismo, no es nada en sí mismo como si pueden serlo un texto, un segmento, una frase, una interjección o un objeto visual no verbal... El discurso no se confunde con la materia en la que se lo conoce sino que se sitúa en una realidad 'segunda' respecto de la materia en la que se sustenta y en la que, ciertamente, clava sus raíces. Es, por lo tanto, un hecho de connotación y, como tal, resulta de una 'manera de ver', su existencia misma de objeto depende de de tal visión; dicho brutalmente, no hay discurso si, al 'no ver', negamos la posibilidad de percibir las realidades segundas que sobrevuelan materias que sí admitimos». Noé Jitrik: *El balcón barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 148-150.

La oralidad no se la puede comprender, entonces, si no en términos de articulación. De una articulación de registros, para la cual no existen auditorios ideales, dada su orientación testimonial.¹⁰ Hecho marcadamente indiscutible porque el sistema oral se basa en la organización de sonidos que ponen en actividad la lengua, los oídos y, por lo tanto, la cercanía de los cuerpos, en tanto que la escritura, basada en el gráfico y la inscripción de marcas en superficies sólidas activa las manos y los ojos y tiende a alejar los cuerpos.¹¹ «Por consecuencia, ya que el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materialidad autónoma de escritura, requiere que tanto el emisor como su audiencia sean apoyados por múltiples y peculiares recursos mnemónicos, tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de ‘fórmula’, la utilización de patrones fonéticos, sintácticos, métricos, melódicos, rítmicos o míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogías o contraposición».¹² Esto, por otra parte, no debe hacernos olvidar que esta articulación de lenguajes, o códigos a la que nos referimos, implica que la oralidad se promueve bajo determinadas condiciones, que en unos casos pueden remitir a las temporalidades profanas de lo cotidiano y, en otros, a circunstancias de carácter ritual.

Más allá del consabido carácter colectivo o comunitario de enunciación de la oralidad, sin embargo, cada uno de estos regímenes semióticos alternos o registros a los que me estoy refiriendo, constituyen la particularidad quizá más radical de las prácticas orales frente a las prácticas de la escritura, porque, a diferencia de ésta, no se restringe a una de sus funciones más remotas u originales que es considerarlos como un modo de producción cultural o, peor aún, como un ordinario medio de comunicación o aprensión de la realidad, «ni, en términos negativos, [simplemente] como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural»,¹³ sino como una economía cultural

del tránsito, de la movilización y redefinición de todos los sentidos que puede mentar.

En otras palabras, la oralidad es un modo de representación desterritorializante, proceso mediante el cual se da lugar al constante viaje de los sentidos que constituyen una comunidad o cultura específica, a la permanente redefinición de las prácticas cotidianas o tradiciones rituales. A ello se debe, entre otras consecuencias, el que tradiciones orales correspondientes a diferentes regiones se refieran a determinados tópicos, pero siempre a partir de diferentes tramas, símbolos y personajes, a partir, en definidas cuentas, de diferentes versiones. Esta forma de intervenir de la oralidad sobre discursos y prácticas específicas explica el hecho de que vayan desapareciendo determinadas tradiciones, esto es, determinados testimonios comunitarios, y vayan apareciendo otros.¹⁴

A este respecto, las tradiciones orales son prácticas mediante las cuales «todas» las posibilidades de tránsito e identidad de la memoria son susceptibles de ser determinadas, porque éstas son hasta el momento la única manera en que se explicitan o hacen evidentes los cambios de la misma.

Las tradiciones, en este sentido, configuran una «historia de la memoria,» pero no como una cronológica configuración de los referentes a los que remiten las historias o simplemente como narraciones transmitidas de generación en generación, de acuerdo a la posición de Mires Ortiz,¹⁵ sino como la articulación de cada una de las formas en que la memoria se fue actualizando en un proceso de transformaciones y desvíos. Esto para no dar lugar a su propia degradación si las prácticas orales se limitaran sólo a repetir sentidos originales o primigenios.

La memoria, entonces, no cuenta con posiciones definitivas, como sí se las puede explicitar y aún describir en las textualidades de la escritura. La memoria sólo posee multiplicidades que se intentan

¹⁰ «En un contexto oral, el esfuerzo por comprender la realidad y la producción verbal de significado a menudo tienen lugar como un intercambio dialógico..., un intercambio realizado frente a una audiencia o en interacción con ella, más que como el resultado de una tarea reflexiva individual». Carlos Pacheco: *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992, p. 39.

¹¹ Walter D. Mignolo: «La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia». En Iris M Zavala (coordinadora): *Discursos sobre la ‘invención’ de América, s.l., s.e., s.f.*, p. 9.

¹² Pacheco: *op. cit.*, p. 40.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

¹⁴ Para ser aún más explícito, la noción de desterritorialización cabe en nuestra aproximación a la oralidad en la medida en que nos ayuda a explicar el proceso mediante el cual los sentidos de la memoria se encuentran en permanente reformulación o viaje, razón por la cual sencillamente es imposible pensar en sentidos definitivos.

¹⁵ Alfredo Mires Ortiz: *Lo que cuento no es mi cuento. Cultura andina y tradición oral*. Cajamarca: ACKU QUINDE-UPS-ABYA YALA, 1996, p. 26

controlar a través de un proceso de sujetación (de sujeto), de la asignación del nombre de un autor a sus contenidos, como principio que tiende a dominar la oralidad como práctica.

Hay, al respecto, una particularidad bastante esencial que considerar, pues ocurre que el nombre de un autor no es simplemente un elemento más en un discurso. Mientras en la escritura la presencia de este nombre asegura una función clasificatoria de las textualidades, en el caso de la oralidad su ausencia no permite reagrupar las tradiciones, ni delimitarlas, excluir algunas o compararlas entre sí, porque todas emergen de lo comunal, de lo multidireccional, desde un locus de enunciación simbólica y culturalmente colectivo, que cancela toda posibilidad de filiación o de autenticación subjetiva.

III. De la oralidad de la memoria a la escritura del imaginario social

Por otro lado, la memoria, no obstante su condición ondulante o de permanente reconfiguración, posee rupturas o quiebres de discurso que constituyen momentos de tránsito de sentidos originarios o tradicionales (cíclicos) a sentidos modernos (lineales). El tránsito de lo crudo a lo cocido, de lo colectivo a lo individual, de lo comunal a lo social, por ejemplo, son quiebres o desvíos de identidad puestos de manifiesto en una importante cantidad y variedad de tradiciones andinas. Baste recordar, por ejemplo, aquella tradición en la que la joven raptada por el cóndor exige a éste carne cocida en vez de la cruda a la que están acostumbrados los animales.¹⁶ Si bien estos desvíos o quiebres constituyen, por un lado, líneas de fuga sobre las cuales la memoria asienta su esquizofrenia, por otro, son estos mismos quiebres mediante los que la memoria tiende a territorializarse. Esto significa, en otras palabras, que la memoria se va transformando en imaginario social y, al decir esto, planteo esta afirmación como la segunda hipótesis más fuerte de mi aproximación al comportamiento de la memoria.



Esta transformación es consecuencia de la relación de las comunidades tradicionales con prácticas y discursos sociales modernos, lo cual no sólo trae consigo la paulatina cooptación y/o redefinición de saberes y prácticas, sino también la necesidad de la memoria de tener que olvidar y asimilar otros y de la oralidad de referirse a ellos para no perder su estatuto sociocultural como estrategias de representación.

En este proceso, el olvido cumple una importante función adaptativa, condicionada por intereses y factores socioculturales. Esto quiere decir que la oralidad actualiza aquellos sentidos todavía necesarios para una determinada comunidad, pero olvida aquellos que ya no cumplen ninguna función en la relación de las comunidades con lo moderno-escriturario.¹⁷ «A través de un proceso cultural que ha sido denominado 'homeóstasis' o amnesia es-

¹⁶ Jemio: op. cit., p. 119.

¹⁷ ¿Por qué olvidamos? Existen tres explicaciones: la teoría del desuso, la teoría de la interferencia y la teoría del trazo. La teoría del desuso afirma que la falta de uso de determinados contenidos se debilitan hasta que, finalmente, se pierden. Dentro de esta perspectiva, el transcurso del tiempo como causa del olvido no tiene suficiente fundamento. No es el tiempo sino los acontecimientos que ocurren durante el tiempo lo que lleva a olvidar. La teoría del trazo, en cambio, pone énfasis en que la memoria constituye materiales organizados y bien estructurados que producen trazos de memoria más estables. «Los trazos de memoria se asimilan a otros que se encuentran simultáneamente en el campo, y la asimilación es función de la similitud... Se olvida por las siguientes razones: desintegración autónoma, asimilación a otros materiales, baja tensión en el sistema del trazo e incapacidad de comunicar la diferencia existente entre el trazo presente y los otros trazos». Rubén Ardila: Psicología del aprendizaje. México: Siglo XXI, 1988, pp. 159-160. Para la teoría de la interferencia, «el olvido es función directa del grado en que nuevas respuestas sustituyen durante el intervalo de retención a las respuestas originales. En otras palabras, una respuesta desplaza a la respuesta original y se asocia con esos estímulos. El olvido sería, en líneas generales, inhibición retroactiva. Entre más similares sean la respuesta original y la nueva, más olvido se presenta; entre más diferentes sean menos olvido ocurre». Ardila: op. cit., pp. 59-160.



tructural, -sostiene Carlos Pacheco- la memoria colectiva general y cada cantor o narrador oral en particular tienden a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez, de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil».»¹⁸

Lo que se preserva del olvido accidental o incomprensivo, entonces, son todos aquellos contenidos significativos que otorgan a la memoria todavía cierta particularidad en relación al imaginario social.

Sin embargo, no se trata estrictamente de un olvido incomprensivo, sino de un olvido esencial y constitutivo de otros saberes y tradiciones como cuando lo moderno, al dar lugar a tránsitos de desterritorialización de lo comunitario-tradicional, torna innecesarios ciertas prácticas y contenidos, pero también genera otros a partir de los cuales la escritura territorializa la memoria.

Si antes la memoria se caracterizaba, fundamentalmente, porque la oralidad ponía de manifiesto la correspondencia íntima entre ella y las realidades a las que se refería¹⁹ -la correspondencia entre las palabras y las cosas a la que se refirió alguna vez Michel Foucault-, ahora su relación con algunas formas de representación y algunos sentidos paradigmáticos de lo moderno, ha comenzado a dar lugar a una suerte de arbitrariedad entre la oralidad en tanto práctica comunal y testimonial y los sentidos a los que se debe enfrentar y tratar de actualizar. Pero, contrariamente a lo que se pudiera pensar, esto no se proyecta desde su propia lógica de representación que es la lógica de la articulación de lenguajes y de la desterritorialización, sino de la lógica de los sentidos sedentarios, de aquellos mismos que ocasionan los quiebres o rupturas de redefinición en la memoria a través de los cuales ésta comienza a ser territorializada.

Esto significa que la oralidad como estrategia de representación está entrando en crisis, porque muchos de los sentidos que van redefiniendo día a día a la memoria ya no guardan correspondencia con ella. La renovación de los sentidos de la memoria está trayendo consigo la crisis de la oralidad como único medio de representación comunal, testimonial, nómada en sí misma. La forma de la oralidad ya no se ajusta a los contenidos de la memoria en tránsito hacia el imaginario social, porque éstas tienen principio en el soporte histórico de lo escriturario.

Ello se hace evidente cuando determinadas comunidades orales convierten en parte de sus tradiciones acontecimientos de corta duración como el advenimiento de la escuela y, a partir de ello, también en parte de sí la organización de su cotidianidad desde la escritura, desde aquellos documentos que declaran su existencia y otorgan un estatuto sociocultural en el contexto al que corresponden. La propiedad del orden de la escritura frente a la oralidad consiste, por lo tanto, en organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones y jerarquías mediante las cuales el imaginario social articula la escritura con el poder, un poder que tiende a territorializar a la memoria y a suprimir la distancia entre la letra rígida, sedentaria, y la palabra esquizofrénica, quiero decir, nómada.

¹⁸ Pacheco: op. cit., p. 42.

¹⁹ «En las sociedades orales tradicionales, la interacción directa, cara a cara, es por supuesto predominante. Más allá de este fenómeno de por sí evidente, yace una diferencia más sustancial. Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimientos o como un signo Mediator, sino como un evento, como una acción. Bajo ciertas condiciones, llegan a atribuirle por lo general una especial función performativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombre, tanto en el interior como en el exterior del ser humano». Ibidem, p. 39.

Sin embargo, al exponer de esta manera mi posición, no deseo mostrar que la escritura ejerza una influencia perversa, hegemónica o colonial sobre lo oral y la memoria. Asumo, más bien, como ya dije al principio, que la relación entre oralidad y escritura -entre memoria e imaginario social por extensión- debe ser leída como una relación continua, como un proceso de redefinición recíproca; como un tránsito generador de alternativas formas de representar y practicar las costumbres, diferentes a las que se ha estado imaginando desde las perspectivas polarizadoras.

Desde este punto de vista, el entrecruzamiento de lo oral con lo escriturario no es, en el fondo, sino un proceso creativo de sistemas semióticos, de estéticas, poéticas, de discursos y posiciones alternos a lo oral y lo escriturario, vistos simplemente como modos de producción cultural autónomos. A esto se refiere Carlos Pacheco cuando demuestra que un grupo de escritores (Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas) «habiendo reconocido el carácter axial de la oralidad cultural en sus respectivas regiones interiores, se propusieron lograr en su obra literaria... la producción de un efecto de oralidad, con repercusiones diversas en cada caso, que resultará invariablemente central en la proposición estético ideológica de la obra en cuestión».²⁰

Otros ejemplos paradigmáticos constituyen, sin lugar a dudas, los discursos híbridos a los que Martín Lienhard se refirió con el nombre de «literatura escrita alternativa.» A este respecto y para tener una idea precisa de lo que propongo, cuando me refiero al entrecruzamiento creativo entre oralidad y escritura, basta recordar que la configuración de una gran variedad de textualidades latinoamericanas han supuesto el «uso de lenguajes amerindios, ‘mixtos’ o sociolectales, interferencia del idioma europeo, bilingüismo; yuxtaposición o superposición de concepciones históricas, cosmológicas y religiosas de origen europeo y autóctono; conflictos entre la tradición escritural y la oral (coexistencia de un texto ‘fonético’ con un texto glífico o pictográfico, formas narrativas o poéticas de ascendencia europea e indomestiza)».²¹

En este proceso de generación de «estéticas» y sistemas semióticos alternativos, la escritura termina por orientar la memoria hacia la producción de sentidos fijos e individuales y, por extensión, hacia la reiteración infinita de una identidad definitiva, institucionalizada, de éstos.²² De ahí que los imaginarios sociales modernos, a diferencia de las memorias tradicionales, posean esa extraordinaria capacidad para configurar los sentidos en discursos que determinan las historias oficiales -discursos de autor- sobre las que se asientan las naciones, las comunidades imaginadas a las que se aludía Benedict Anderson.

La memoria trastroca, así, su particular forma de constituir discursos y sujetos móviles y colectivo-testimoniales, lo cual, al mismo tiempo, trae consigo la paulatina «destrucción» de la oralidad, esto es, la desarticulación de los registros y lenguajes que la constituyen y su degradación como estrategia de representación desterritorializante.

Esta asimilación o, mejor, cooptación, termina por territorializar la memoria en el sistema de la escritura. Hecho indiscutible, desde el momento en que cualquier intento de interpelar a la escritura, deberá pasar por ella misma.²³

La oralidad, más allá de la voluntad de quienes todavía la ejercitan como estrategia de representación, de este modo, no sólo pasará a formar parte de las jerarquías, es decir, de las relaciones de poder inherentes al imaginario social, sino que esta su adscripción, esta ruptura consigo misma, constituirá su única manera de luchar por la hegemonía de la representación de las memorias tradicionales. ■

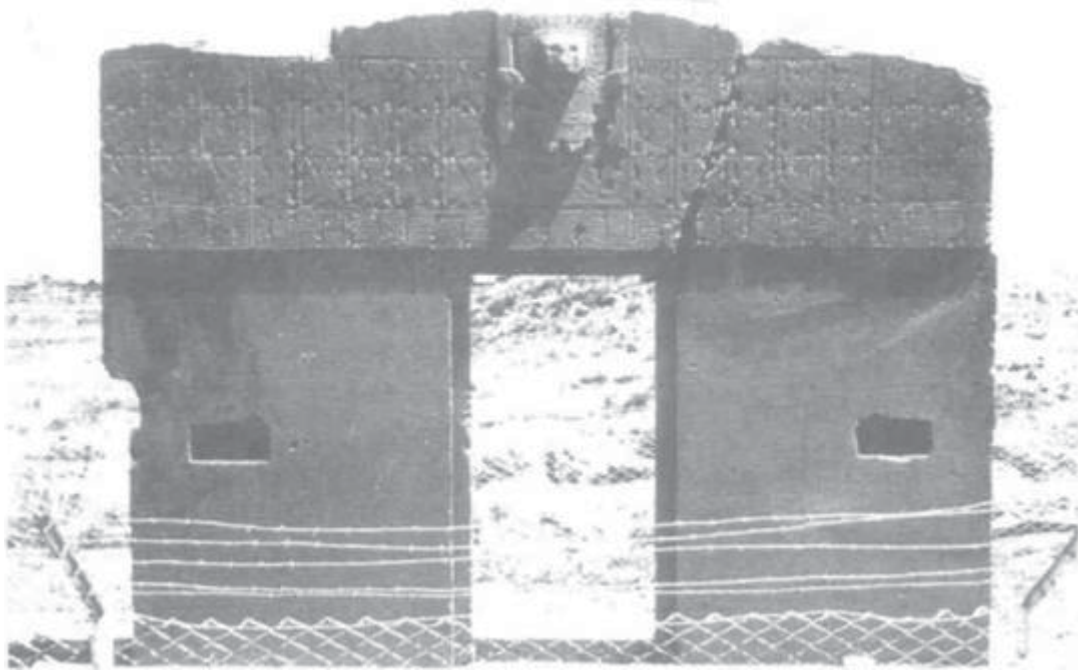


²⁰ Ibidem, p. 21

²¹ Martín Lienhard: La voz y su huella. Escritora y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988. Lima: Horizonte, 1992, p. 95.

²² La escritura, en este sentido, posee dos funciones principales: «Una es el golpe imprevisto de la información, que consiste en comunicar a través del tiempo y del espacio, y que procura al hombre un sistema de narración, de memorización de registro,» mientras la otra, «asegurando el pasaje de la esfera auditiva a la visual» consiste en permitir «reexaminar, disponer de otro modo, verificar las frases incluso hasta las palabras aisladas». Goody citado por Jacques Le Goff: El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós Básica, 1991, p. 140.

²³ «Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder». Ángel Rama: La crítica de la cultura en América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 9.



Bibliografía

- Anderson, Benedict** Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ardila, Rubén.** Psicología del aprendizaje. México: Siglo XXI, 1988.
- Arnold, Denise Y. y Juan de Dios Yapita.** Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UMSA), 1999.
- Cáceres Romero, Adolfo.** «El 'Jukumari' en la literatura oral de Bolivia.» Revista de crítica literaria latinoamericana XIX.37, Lima, 1er. semestre de 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari.** El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires: Corregidor-Barral, 1974.
- Foucault, Michel** Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI, 1989.
- Foucault, Michel.** ¿Qué es un autor? México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1969.
- Jemio, Lucy.** Archivo oral de la Carrera de Literatura. Primer informe elaborado del proyecto de investigación: Caracterización de la literatura oral boliviana. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1993.
- Jitrik, Noé.** El balcón barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Le Goff, Jacques.** El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós Básica, 1991.
- Lienhard, Martin.** La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988. Lima: Horizonte, 1992.
- Mamani Condori, Carlos.** Los aymaras frente a la historia: Dos ensayos metodológicos. Chukiyawu (La Paz): Ayuwiyiri, 1992.
- Mignolo, Walter D.** «La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia.» En Iris M Zavala (coordinadora). Discursos sobre la 'invención' de América, s.l., s.e., s.f.
- Mires Ortiz, Alfredo.** Lo que cuento no es mi cuento. Cultura andina y tradición oral. Cajamarca: ACKU QUINDE-UPS-ABYAYALA, 1996.
- Pacheco, Carlos.** La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- Prada Alcoveza, Raúl.** Territorialidad. La Paz: Mythos-Qullana-Punto Cero, 1996.
- Rama, Ángel.** La crítica de la cultura en América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Wietchüchter, Blanca.** «El guerrero aymara.» Hipótesis. Revista Boliviana de Literatura 4-5, Otoño/Invierno 1984.

Atojwan, condoriwan¹

Atojwan Condoriwan chillunkuyu patapi apostasqanku, nin. Chanta Condoriqa na... «qantachu nuqachu qhasaqayanqa nisqa... Condoriqa pakayllata kara wakamanta apakamusqa chaypi tiajkamusqa, nin. Atojllataj hinalla chillunkuya patapi purisan, nin. «Khasaykusunkichu», «manaraj», «Khasaykusunkichu», «manaraj», sigue condoriqa qhaporisqa antoñutaqa. Chanta «manaraq khasaykusawanchu, manaraq khasaykusawanchu». Qhaporillasqapuni. Condori wapulla kaschan. «Mana, mana nuqa wapu kani khasapaj». Siga Chillunkuya patapi tiallasankupuni thallasankupuni. Yasta. Qhaporillasanpuni Condoriqa. Hina hinalla qhasarikupusqa Atoj. Ari. Sigue qhaporisan ujninmantari manaña uyarikunchu. Pachampi khasaykapsqa.

El Zorro y el Cóndor

El Zorro y el Cóndor habían apostado para sentarse encima del hielo. El Cóndor le había dicho al Zorro: «O tú o yo va aguantar más». A escondidas, el Cóndor se había traído un cuero de vaca para sentarse en él. El Zorro, en cambio, «así nomás» había estado encima del hielo. «Te estás enfriando» -le preguntó el Cóndor al Zorro. «Todavía no -respondía el Zorro- Todavía no me estoy congelando, todavía no me estoy congelando». Entre tanto, el Cóndor seguía guapo, mientras el Zorro decía: «No, no, yo soy macho para el frío». Seguía así encima del hielo. Después el Cóndor le había vuelto a gritar para ver si estaba bien, cuando de pronto el Zorro había gritado. Mientras el Cóndor seguía sentado encima del cuero de vaca, el Zorro ya no escuchaba nada. Se había congelado en el lugar donde se sentaba.



¹ Ésta es una tradición oral de las comunidades indígenas del Norte de Potosí, Bolivia. Recopilación, transcripción y traducción de Víctor Hugo Quintanilla Coro

ENTRE LOS EMBERA-CHAMI: *aspectos educativos la oralidad y la escritura**

Fernando Romero Loaiza.

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Se hace referencia a los trabajos que se vienen realizando en una comunidad embera para la construcción de un sistema de escritura en su lengua materna. Para tal fin, se ha venido trabajando con relatos, cuentos, mitos y descripciones diversas.

Al producir el texto, se exige una diferenciación entre el discurso oral y el escrito ya que este último debe ser creado lingüísticamente, por lo que debe adquirirse la capacidad de producir mensajes que cumplan su función comunicativa, que respondan tanto al emisor como al receptor en cuanto a sus necesidades. Algunos ejemplos permiten apreciar lo logrado en este sentido.

Los embera-chamí

Los embera constituyen uno de los grupos más importantes que habitan la región del Pacífico colombiano. Tradicionalmente se les ha considerado un grupo dentro de la familia lingüística Karibe, que hacen parte de la familia Chocó, las cuales la comprenden los Waunana y los embera. Según estudios realizados por Daniel Aguirre y Mauricio Pardo, señalan que los Waunana, considerados anteriormente como parte de los embera, ahora son señalados como grupo con una lengua diferente. Para estos autores, el embera es un idioma independiente, con algunas influencias de los Chibchas, Karibes y Arawak. En el ámbito interno los embera tienen particularidades dialécticas, diferencias que radican en ciertos sonidos, vocabularios, y construcciones gramaticales, pero entendiéndose unos y otros.»¹

El grupo embera se ha ubicado en una gran extensión de territorio, que parte desde el sur occidente de Centro América y nor occidente de Sur América. En Colombia se encuentra desde la provincia del Darién en Panamá, pasando por los departamentos de Antioquía, Córdoba, Caldas, Chocó, Risaralda, Valle, Cauca y Nariño, hasta el Ecuador; radicados en los ríos como el Naya, Yurumangí, San Juan, Atrato y el Sijai.

La comunidad embera-chamí del resguardo de Purembará, en Risaralda Colombia, ha venido trabajando un proceso continuo de construcción por etapas: proponen un sistema de escritura en embera; la implementación del sistema matemático decimal en lengua materna elaborado con los profesores indígenas del resguardo de Purembará, búsqueda de metodologías para la enseñanza del embera y el español como segunda lengua. Estos trabajos de implementación de un sistema de escritura se han venido practicando con los profesores indígenas. La escritura se ha puesto a prueba con la escritura de relatos, cuentos, mitos y descripciones en forma de textos. Los siguientes aspectos construyen entonces referentes pedagógicos de las interfases entre el discurso oral y el escrito.

La oralidad y la escritura en la producción de textos.

Según Álvaro Díaz (1989), el texto es concebido como un conjunto coherente y cohesivo de actos comunicativos, codificados por medio de oraciones relacionadas temáticamente. El texto no puede ser reconocible por su tamaño, sino por su realización y no es simplemente una cadena de oraciones o enunciados bien formados gramatical y semánticamente, sino una muestra de la lengua que posee textura. Esta última es una condición del texto que permite interpretar las oraciones como un conjunto, estrechamente relacionadas entre sí, y no como una simple secuencia de oraciones independientes.

Para María Helena Rodríguez (1988) los textos, en una perspectiva sociofuncional, son secciones, recortes, opciones del potencial de significado contenido en el lenguaje. Son

*El presente trabajo es una adaptación de la investigación «Oralidad y escritura entre los Embera-Chamí de Risaralda», realizada por Fernando Romero Loaiza (Psicólogo y educador), Olga Lucía Bedoya (antropóloga y lingüista), Andrés Duque (Doctor en Agroecología), Víctor Zuluaga (Sociólogo), Andrés Gallego (Estudiante de Etnoeducación), con la asesoría del lingüista Daniel Aguirre del CCELA.

¹ Zuluaga Gomes, Víctor, Pueblos Indígenas de Colombia, Pág. 51

encuentros semióticos a través de los cuales se intercambian los significados que constituyen el sistema social. Todo texto se define como la realización de un potencial de significado, como potencial actualizado. Es lo que se quiere decir seleccionando entre una serie de alternativas que constituyen lo que se puede decir. El recorte guarda estrecha relación con las intenciones del emisor, quien deja en los textos marcas de su intención para que sean inferidas por el lector. Esos marcadores de intención se distribuyen en el nivel superficial o lingüístico, en el nivel preposicional o de las ideas o en el nivel ilocucionario.

En este orden de ideas, la producción del texto exige una diferenciación entre el discurso oral y el escrito por parte de un escritor. El discurso oral tiene lugar en un contexto de situación, es decir, en un conjunto de condiciones de carácter social emocional y cultural que determinan el acto lingüístico. Por eso cuando se habla no es necesario ser de-masiado explícito pues gran parte de la significación está fuera del texto. Dentro del marco de la situación muchas referencias se presentan claras y, por otra parte, el discurso oral, dada la presencia del interlocutor, tiene la oportunidad de obtener respuestas que permiten al hablante modificar el código que esta utilizando.

En los discursos orales, el hablante no sólo produce significación mediante las palabras que escoge, sino también mediante pausas, cambio de ritmo, de tonos, de velocidad, de gestos, de movimientos. El interlocutor infiere los significados no

solamente de las palabras que oye sino de los ademanes que las acompañan. El discurso escrito, por el contrario, carece de un contexto situacional, por lo que hay que crearlo lingüísticamente, por eso, es más difícil comunicarse por escrito. La persona a la que va dirigido este tipo de discurso no está presente, por tanto no se



beneficia de la gran ayuda que prestan la entonación, las pausas, los gestos.

En tal sentido, el objetivo de la adquisición de la escritura es la capacidad de producir mensajes que cumplan su función comunicativa, respondiendo a las expectativas del emisor y receptor en contenido y en forma, es decir, el dominio del lenguaje escrito. Llegamos a dominar el lenguaje cuando el mensaje que producimos cumple con nuestras propias expectativas y no sólo con las del receptor. El sujeto puede tener suposiciones acerca del lenguaje escrito aún antes de dominar las convenciones de la modalidad escrita. Conocer el lenguaje escrito implica necesariamente la diferenciación textual, es decir, la capacidad de producir textos lingüísticamente diferenciados para circunstancias enunciativas contrapuestas, en otras pa-

labras, saber producir mensajes lingüísticamente diferenciados para una carta, una descripción, una narración. Narrar y describir pueden definirse como circunstancias enunciativas contrapuestas en relación con modelos y usos sociales de la escritura. (Liliana Tolchinsky, 1990).

Sin embargo, la escritura está impregnada de elementos pertenecientes a la oralidad. A este respecto Cassany (1994) establece en el ámbito textual, las siguientes diferencias entre el código oral y el código escrito: El código oral tiene una tendencia a marcar la procedencia dialectal; está asociado a temas generales; utiliza sobre todo pausas y entonaciones; a códigos no verbales; a alta frecuencia de referencia; uso de relativos simples (que); participios analógicos (elegido, imprimido), e elipsis frecuentes; el léxico marcado; hay un uso frecuente de onomatopeyas; se emplean estructuras sintácticas simples: oraciones simples y breves, de carácter coordinado y yuxtapuesto.

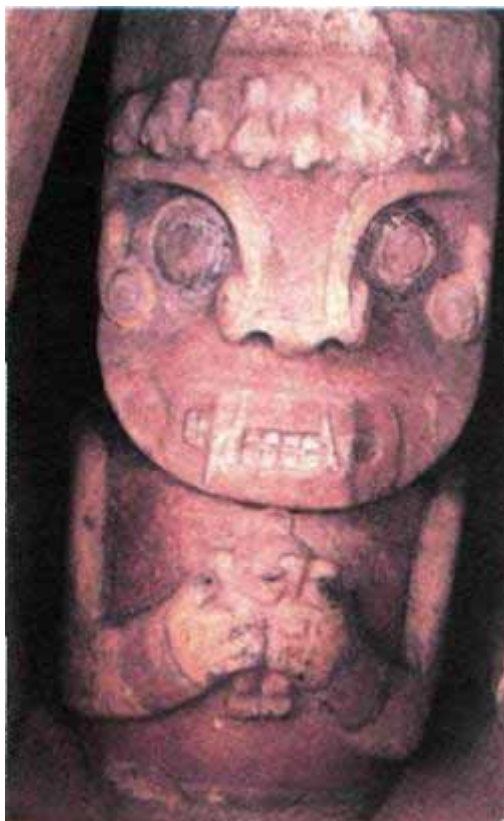
Por su parte, el código escrito tiene tendencia a neutralizar las señales de procedencia del emisor, está asociado a te-

mas específicos; se selecciona con mayor precisión la información; es menos redundante; hay un empleo de signos de puntuación, pronominalizaciones, sinónimos, enlaces; tiene una alta frecuencia de referencias endofóricas (él, aquel, mío, algunos); uso de relativos compuestos (el cual); participios latinos (electo, impreso); uso frecuente de estructuras más complejas y desarrolladas; oraciones más largas, más subordinadas, relativas con todo tipo de conjunciones; hay una tendencia estilística a la eliminación de repeticiones.

El autor identifica diversas situaciones comunicativas, en las cuales se presenta un conjunto de variaciones y simbiosis entre lo oral y lo escrito. Según el tipo de lector el escrito es más coloquial o más formal. Según el tipo de texto, el escrito tiene una u otra estructura, contiene un determinado tipo de información y utiliza un tipo de recursos específicos; según sea más general o especializado el tema sobre el que se escribe.

Según Ong (1994) y Romero (1996), el uso reiterado de la conjunción «y» es una característica de las escrituras orales, es decir, aquellas en las cuales hay una fuerte tendencia a usos sintácticos y semánticos del código oral, con una fuerte presencia de adjetivos y descripciones. A diferencia de una escritura argumentativa o escritura analítica que se caracteriza por los aspectos formales del código escrito, predominio de las conjunciones subordinativas y de categorías conceptuales. (Vygotsky, 1993; Romero, 1996).

En este orden de ideas tenemos



que cuando se realizan textos escritos en español, los maestros emberas utilizan como enlaces la conjunción «y», el «entonces», «luego», lo cual le da a las oraciones un carácter aditivo o secuencial.

Ejemplo:

«...les hizo levantar a todo el avispa y los aviapa lo picaron entre emanada picaron a tío conejo y de ahí se pue de huya. Y después se pue para la casa... al desir el tío conejo ya se comenzaron a andar en el monte y tenían un camino del tío conejo y del zorro y del ya estaban serca de la casa entonces el tío conejo dijo ya pueden entrar...»

En el siguiente mito elaborado en español y en embera, por un profesor indígena (1998), se pueden observar diversos elementos ortográficos, gramaticales y sintácticos propios de la oralidad, así como de una deficiente competencia lingüística en

escritura tanto para el embera como para el español.

En primer lugar para el español, tenemos las confusiones entre grafías y fonemas, «c» por «s» en la palabra ciembra, estos dos fonemas se están realizando como uno, es decir, se pronuncian cómo si fuera lo mismo; la grafía «g» por «c» en la palabra «arrango», la palabra «peliar» se escribe tal y como se pronuncia. La grafía «b» por «v» en las palabras «vino», vamos; al igual que el caso de la «s» por la «c», la confusión es de grafía no de fonema, pues se produce entre fonemas que difieren por el modo de articulación o el punto. Similar a cuando se cambia «y» por «ll» en degoyaron. Estas modificaciones se presentan, porque el maestro o el niño al escribir están pronunciando en voz alta para guiarse por el oído. Es decir, hay un énfasis fuerte en producir una escritura fonemática.

En segundo lugar, la puntuación: en el texto se hace un empleo amplio de las comas pero reducido de los puntos y seguido: se encuentran siete comas, un punto y coma, y dos puntos seguidos. No obstante, el texto tiene un cierto grado de coherencia y comprensibilidad en cuanto se emplea un procedimiento propio de la oralidad, organizar las oraciones según la sucesión de los acontecimientos. Este recurso endofórico permite que la frase siguiente se relacione con la anterior, ya que su significado depende de la anterior, se remite a ella. La conjunción continuativa «cuando», el adjetivo adverbializado «mismo», el adverbio de lugar «allí», el verbo «siguiendo» y la conjunción «y», tienen la fun-

ción de organizar el texto de manera secuencial, adquiriendo el proceso de elaboración del texto un carácter aditivo, es decir, éste se elabora como una serie de secuencias que se adicionan.

Por otra parte, en el texto embera, en sentido estricto, no es necesaria la puntuación. La separación de las frases se establece a partir del uso de la cópula «bu» de existencia (ser o estar). Este recurso en el embera le da coherencia al texto; en cambio, al escribir el maestro indígena en español, el estilo es atropellado o confuso. Es de señalar que el maestro indígena aun no ha apropiado correctamente la escritura embera, por ejemplo, no existe la grafía v.

Mitos y Creencias

«Un compañero indígena tenía una ciembra de maíz; cuando le cuidaba en las horas de la tarde se le gritaba una mujana en una parte oscura con una voz de atrapante, al mismo tiempo un oso le contesto a la mujana, él compañero de miedo se encaramo a un árbol, de allí le vehia peliar el oso con la mujana, el oso le golpeaba muy tuerte a la mujana con un palo y le hacia gritar fuertemente. Siguiendo la lucha durante toda la noche a la madrugada el diablo le corto el cuello al oso. Y el oso le arrango el cuello al diablo, alli ambos murieron, en la madrugada bajo del árbol el compañero indígena y vio a todos dos muertos. bino a su casa a comunicar que el diablo en una pelea con el oso y el diablo se habían muerto todos dos. Bamos compañeros para que lo pelemos al oso y asi lo hicieron, pero al diablo no lo comieron sino que lo

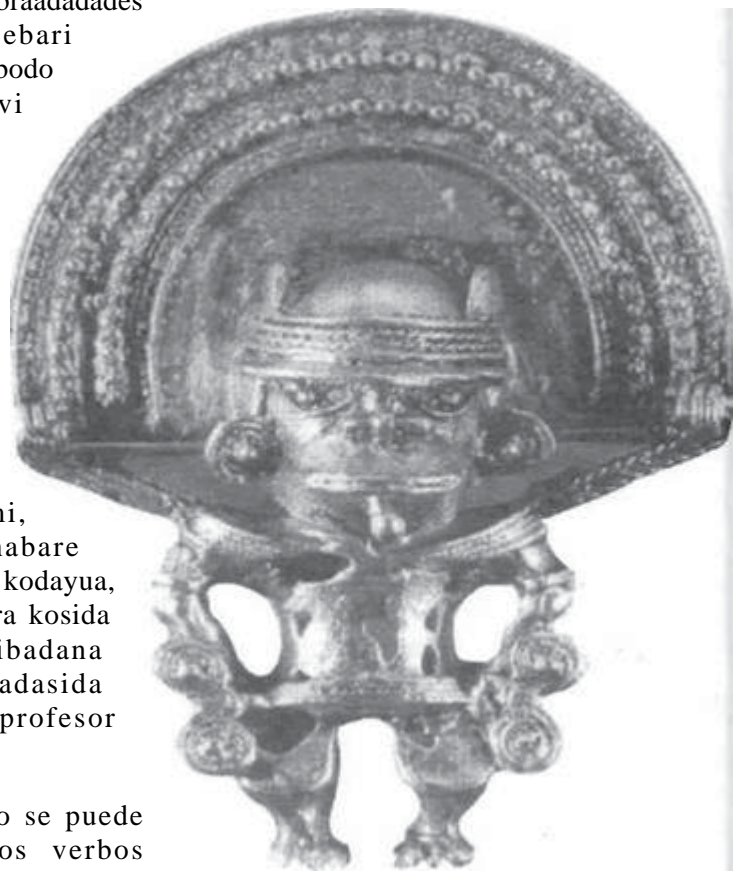
degoyarón y les botaron los cuerpos degoyados por todos los lados del monte».

En Embera

«bes aba baside eberaba be arig bubos apenabari, madu arimaraba aria kopenekare ochiade uabasabu ari bede badakare docheke joad aribada brakobos abu, ara mav duuchia Vi grakobos abenabari madu chia unusida apenabarimi. mabe arava juadé chiosidabi, barí madu urba bakuruba urudauchia braadadades abu, esbude ebari chiusidabi, ebarima abodo burude aribadaba vi osoor totas abu, aramauduchia vibida aribada osorrtu etasabu, apenabarimi, anamama va ara ornea brusida abu: maabe chi ebera bakurude bodabada eda nekaribupeda chi vabinamajarade nebos apenabarimi, mabe chi vabenabare uasidabi vi e oetade kodayua, chi e óctadapeda vira kosida abu, maude aribadana totokodopeda batadasida apenabarimi.» (profesor Indígena, 1998)²

En el anterior texto se puede determinar que los verbos cumplen otras funciones textuales. Por ejemplo, el verbo de existencia «Bu»: ser o estar, cumple una función de corte entre las diversas oraciones al ser empleado al final del enunciado seguido de la palabra «maude»: (entonces, luego, después). Esta partícula, cumple funciones de cohesión lineal, entendida según Dick(1997) como, «La propiedad

semántica global de textos tocada en cada uno de esos estudios ha sido frecuentemente llamada coherencia o cohesión. Así, pues, una secuencia de oraciones se considera coherente si estas oraciones satisfacen ciertas relaciones semánticas»³. Además el verbo «bu» seguida del «maude» le confiere un aspecto de proceso a los enunciados, en algunos casos de repetitivo y en otros de resultativo.



Si embargo, en otros textos como las canciones, es difícil delimitar la puntuación a partir de las pausas hechas en el delineamiento rítmico melódico por sus características particulares como ausencia de ritmos mensurables, sucesión múltiple de unidades métricas, improvisación de textos con base a la asociación libre de ideas. (ME Londoño, citada por Aguirre, 1994:35)

² Materiales de la licenciatura indígena UTP.

³ Van Dijk: en estructuras y funciones del discurso. Pág. 25. La cohesión en los textos escritos Embera-Chamí. Informe del proyecto la Oralidad y la escritura entre los embera-Chamí de Risaralda.

Veamos el mito de «Jarua». En este fragmento en el cual no hay puntuación, el verbo «bu» cumple la función de punto seguido. Para una mayor comprensión se separan las oraciones.

eskareda baside jaruana ebera
jaibana mukira michia bo abu //
maude chi kaua ubea irabos abu
// mabe chi iura calimo mukira
iubos abu // maude chokor
mukira, maude yarre mukira
ubea panebos abu//

«Era una vez vivía un jaibana llamado jaurana en el sitio gete un jaibana muy poderoso tenía tres hijas busco tres yerno lo llamo el señor colimo, perdiz y mico de ellos tres dos eran muy trabajadores el otro trabajabamos era el mico.»

En cambio, en la traducción al español que hace el maestro indígena, se puede observar que no cuenta con ningún recurso tipográfico y gramatical para separar las frases, debe desarrollar una nueva competencia lingüística frente al código que está empleando. Los resultados que hemos obtenido coinciden teóricamente en parte con las tesis de Krashen (1984,1992). El autor postula que en el aprendizaje de una segunda lengua tanto en la escritura como en la lectura, la narración de aspectos de su cultura desarrolla una competencia lingüística para la escritura, por otra parte la lectura en una lengua desarrolla habilidades y permite un conocimiento del léxico de la segunda lengua, es decir del desarrollo de la «*capacidad metalingüística*»⁴. Sin embargo, el maestro indígena no tiene textos en español para leer y no posee un hábito de lectura que

garantice un adecuado aprendizaje de los códigos del español: tiene como procesos básicos para el desarrollo de competencias escriturales, la narración y la traducción.

Como se observa en el siguiente texto, traducción del anterior, el maestro no realiza una transferencia de las competencias lingüísticas⁵, que ha obtenido con su lengua, confunde palabras, fonemas y grafías, y la sintaxis no es adecuada, por ello el educador debe desarrollar esta capacidad. Sin embargo, los diversos escritos ambientales recogidos más recientemente entre los años 1998, 1999, sugieren una transferencia de competencias textuales de una lengua a otra, entendida ésta como la capacidad de actuar con diversos textos en los cuales se producen enunciados, según reglas estructurales del lenguaje, y pertinencia a un tipo particular de texto⁶, ya sea guiándose por la sintaxis del embera cuando traduce, o por las reelaboraciones que realiza cuando trabaja en grupo.

Reelaboración y producción del texto escrito.

El escritor inexperto, el escritor indígena, puesto en la situación de producir un texto debe resolver una serie de problemas: ¿qué marcas debe poner sobre el papel?, ¿cómo organizar esas marcas en el espacio de la hoja?, ¿qué contenidos poner, qué eventos relatar o qué cualidades describir?, ¿cómo organizar ese contenido dándole una estructura temporal y causal?, ¿cómo expresarlo lingüísticamente para

que éste tenga comprensibilidad para un lector?. Estos problemas reflejan diversos aspectos de la escritura y del lenguaje escrito sobre los cuales los productores de textos actúan y reflexionan.

El producto textual tiene una historia, una génesis. El primer borrador es habitualmente el punto de partida del proceso de producción textual; resolver la comprensibilidad del mensaje es uno de los problemas que hay que enfrentar en el proceso de producción. Al crear un texto los autores no solamente buscan su inteligibilidad sino que el texto responda a su expectativa de buena forma. Como señala Murray (1997), las ideas no «surgen de una vez», son fruto de un proceso de lecturas y relecturas, reescrituras sucesivas en torno de una idea, un concepto, una pregunta; es pensar a medida que se escribe o pensar a través de la escritura. Expone a este respecto que cuando nosotros revisamos lo que hacemos estamos revisando lo que pensamos, nuestros sentimientos, nuestra memoria, lo que nosotros somos. En la revisión las palabras cambian para producir algo nuevo y reconfigurar nuestro pensamiento.

Cuando se trabaja con textos descriptivos, el profesor embera hace una descripción del medio que lo rodea, donde se encuentra. El empleo de dibujos, facilita la construcción del texto pues permite hablar de manera específica del elemento, el animal, o la planta. El profesor embera necesita un predicado y una modalidad, las cuales están dados

⁴ Capacidad metalingüística: reconocimiento de sonidos, reglas gramaticales y significados de una lengua. López, 1991:29.

⁵ El Ministerio de Educación en los lineamientos curriculares de la lengua castellana, define la competencia como «las capacidades con que un individuo cuenta para.....». Pág. 34.

⁶Ibidem, pág. 34



por el contexto para explicar, ya sea en una sucesión de eventos o relaciones de seres, propiedades, estados, procesos o acciones.

El maestro embera suprime información que se da por supuesta en el contexto que está describiendo. Por ello las sucesivas variaciones son parte indispensable del proceso de génesis constante de lo producido. Estas modificaciones se realizan tomando en cuenta la comprensibilidad del texto, es decir, que éste sea adecuado para un posible lector. Cuando se trabaja con traducciones, en primer lugar, el maestro indígena sigue la sintaxis de su lengua; en segundo, reelabora el texto en función de la comprensibilidad y la explicitación, es decir, aquello que es supuesto en el habla. Un texto embera es comprensible según el contexto; en cambio en español, el escritor indígena debe aclarar los significados.

La formalización de la escritura exige tanto un esfuerzo de adecuación del discurso como una mayor precisión de las palabras, así como de la organización sintáctica. Por ejemplo: <chakita> traducen frijolito, pero literalmente sería <chake ta> que es fruta chiquita. Luego de una reelaboración colectiva se escribe <ka chake ta> = «fríjol con fruta pequeña».

Cuando se hace una traducción con educadores y miembros de la comunidad, no sólo se hace necesaria una competencia en un determinado código como es la escritura, sino una competencia cultural fuerte. Aguirre (1994:34) señala al respecto, que se pueden lograr traducciones valiosas cuando se realiza con mujeres que aunque tengan poco manejo del español, si tienen una gran competencia en la lengua nativa y en la cultura.

En las actividades escriturales en las cuales los maestros deben realizar traducciones, podemos observar con detalle el proceso que llevan a cabo. El maestro indígena embera, no sólo hace una traducción literal de un texto en embera, como se ha señalado anteriormente, al enfrentarse con el texto en español, no sólo debe guiarse por el significado de las palabras, debe usar un código tipográfico y ortográfico, además de conocer la sintaxis del español. Como se puede observar en los anteriores ejemplos de puntuación, el escriba puede guiarse por las marcas semánticas del embera o desligarse de ellas, emplear verbos, conjunciones, para darle coherencia y cohesión al texto de acuerdo al tipo de discurso que está elaborando.

En la practica escolar con niños embera, se ha hecho énfasis en las relaciones exofóricas o, en actividades tradicionales de apretamiento. Sin embargo, en la construcción del texto escrito se trata de valorizar adecuadamente la magnitud de las relaciones endofóricas. Muchas veces las dificultades en la comprensión de un texto no provienen, tanto del establecimiento del significado de las palabras, sino de las deficientes relaciones que se establecen entre dichas palabras, frases y párrafos, de las competencias textuales desarrolladas en una y otra lengua. A este respecto hemos señalado la importancia de los ejercicios de traducción, para el desarrollo de competencias escriturales en las dos lenguas. ■

Bibliografía

- AGUIRRE LICHT, Daniel** (1998). Fundamentos morfosintacticos para una gramática Embera. Descripciones, Lenguas aborígenes de Colombia, CCELA: Santafé de Bogotá.
- AGUIRRE LICHT, Daniel.** Lenguas vernáculas sobrevivientes. En : Colombia Pacífico. Fondo para la protección del medio ambiente/FEN: Colombia, pág .311-324.
- AGUIRRE LICHT, Daniel.** Recuperación cultural y problemas prácticos de la traducción. En: Lenguas aborígenes de Colombia: Memorias. Congreso de Antropología Universidad de Antioquía/CCELA: Medellín. pág.:22-36
- BEDOYA, Olga Lucía.** (1993) El sintagma nominal en la leyenda e'pera del noroccidente Colombiano. Tesis de postgrado, Universidad de Antioquía.
- BEDOYA, Olga Lucía, RESTREPO Valencia Marleny.** (1998) «Interferencia Lingüística entre la lengua Epera y el Español hablado en el Choco». Supercopias: Pereira.
- CASSANY, Daniel.** (1994). «Describir el Escribir». Ediciones Paidós: Barcelona.
- DÍAZ, Álvaro** (1989) «Aproximación al texto escrito» Editorial Universidad de Antioquia: Medellín.
- DUQUE, Andrés A.** (compilador) y estudiantes. (1998). Tipos de usos de plantas y animales, silvestres y domesticados en el territorio Embera-Chamí de Risaralda. (Documentos). Licenciatura Indígena, Pereira.
- DUQUE, Andrés A** (compilador) y estudiantes. (2000). Espacios de uso, calendario agrícola y climático en el territorio Embera-Chamí de Risaralda. (Documentos). Licenciatura Indígena, Pereira.
- ESCAMILLA MORALES, julio** (1998) Fundamentos semiolingüísticos de la actividad discursiva. Universidad del Atlántico: Santafé de Bogotá.
- GIRÓN, María Estela, VALLEJO, Marco Antonio.** (1992) Producción e interpretación textual. Editorial universidad de Antioquía: Medellín.
- KRASHEN D, Stephen.** (1984) Writing: research, theory and aplicaciones. Laredo Publishing Co.: California.
- KRASHEN D, Stephen.** (1992) Fundamentals of lenguaje eduaction. Laredo Publishing Co.: California.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel.** (1991) Psicolingüística. Editorial Síntesis: Madrid
- Los Chami y su contribución a la cultura regional. (1995) Banco de la república, Museo del oro, Pereira- Risaralda
- MARTÍNEZ, María Cristina.** (1997) Análisis del discurso. Editorial Universidad del Valle: Cali.
- MURRAY, Donald** (1997) «The craft of revision». H.B. College publisher: USA.
- OLSON R, David; TORRANCE, Nancy.** (1995) Cultura escrita y oralidad. Editorial Gedisa: España.
- ONG, Walter.** (1994) «Oralidad y escritura»: Fondo de Cultura Económica: Santafé de Bogotá.
- RODRÍGUEZ, María Helena** (1989) «Los textos en el entorno cultural» En: Lectura y vida. N° 2. Abril/Mayo, p.p. 31-35.
- ROMERO Loaliza, Fernando.** (1996). «Superficies y Relieves». Instituto Risaraldense de la Cultura: Pereira.
- ROMERO L., Fernando, BEDOYA , Olga Lucía.** (1997) La enseñanza del español como segunda lengua en los Eembera-Chamí y Nasa, una propuesta pedagógica. En: Boletín de antropología. N° 28 Vol. 11 ,p.p. 11-19.
- ROMERO LOAIZA, Fernando** (1998) «Voces e inscripciones de las oralidades y las escrituras». En: Revista de Ciencias Humanas. Año 5, N° 13, Marzo, p.p. 45-54
- ROMERO L. Fernando; AGUIRRE L Daniel; DUQUE N, Andrés, GALLEGO, ZULUAGA, Víctor, BEDOYA, OLGA.
- GALLEGO, Andrés Joaquín** (2000). Oralidad y escritura entre los Embera-Chamí de Risaralda. Informe de Investigación. Universidad Tecnológica de Pereira/Min de Cultura: Pereira.
- TOLCHINSKY LASDMAN, Kiliana; Sandbank N, Ana.** (1990) «Producción y reflexión textual: procesos evolutivos e influencias educativas» En: Lectura Y Vida. N° 11, Diciembre, p.p. 11- 23.
- TRILLOS AMAYA, María.** (1996) «Enseñanza del español como segunda lengua comunidad Kogui de Maruámake». En: Educación endógena frente a educación formal. Memorias 4. Santafé de Bogotá, p.p.. 217-232.
- Van DIJK, Teun.** (1997) Estructuras y funciones del discurso. Siglo XXI editores: México.
- ZULUAGA GÓMEZ, Víctor** (1998) Historia de la comunidad indígena -chamí. Editorial Greco: Bogotá.
- ZULUAGA GÓMEZ, Víctor.** (1995). Vida, pasión y muerte de los indígenas de Caldas y Risaralda. Instituto Risaraldense para la cultura. Pereira: Pereira.
- ZULUAGA GÓMEZ, Víctor; BEDOYA, Olga Lucía; DUQUE N, Andrés.** (1999) oralidad y conocimiento ambiental entre los Embera-Chamí de Risaralda. En : Revista Ciencias Humanas. N° 20. p.p. 84-88.

ESCRITURAS Y ORALIDADES

Una dinámica histórica de tensión, interferencias y apropiaciones mutuas

José Antonio Giménez Mico
Concordia University, Canadá

Una vez más, la figura del Inca Atawallpa es objeto de análisis a través de la visión de diversos estudios de la literatura popular andina. La valoración tanto de textos como de los espectáculos teatrales a que dieron lugar, llevan al autor a plantearse variadas interrogantes sobre «los múltiples y cambiantes Inkarris que circulan en el universo discursivo andino».

En el prólogo a su edición de *Atawallpa Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa Kankan* o *Tragedia del fin de Atawallpa*, de 1957, el eminente estudioso boliviano de la literatura popular andina, Jesús Lara, refiere las circunstancias singulares en que llegaron a sus manos los manuscritos de esta y de otra obra que se refieren al mismo tema histórico: el apresamiento y ejecución del último Inca.

Un joven de la provincia Alonso de Ibáñez, en Potosí, lo contactó un día para ofrecerle un manuscrito, fechado en Chayanta en marzo de 1871. Lara lo consideró un precioso hallazgo: «Conforme hojeábamos el manuscrito iba en aumento nuestro asombro. Estábamos en presencia de un quechua maravilloso» (22); es decir, de un quechua incontaminado de elementos hispanizantes. Una vez analizadas no sólo su materialidad lingüística sino también la trama de la obra, su conclusión fue la siguiente:



El autor de la obra tuvo que ser innegablemente indígena. En efecto, sólo un autor indígena pudo reflejar de manera tan portentosa el funesto significado de la presencia de los españoles para Atawallpa y para el pueblo entero del Tawantinsuyu, y sólo él pudo haber logrado una pintura tan admirable de la caída del Inca y de la desolación que abatió luego a deudos y dignatarios.

... No es improbable que este wanka hubiese sido compuesto en los primeros años de la conquista por algún amauta que hubo sobrevivido a la catástrofe. (48)

Investigaciones posteriores han puesto en tela de juicio la interpretación de Lara. En *Nacimiento de una utopía* (1988), Manuel Burga argumenta muy convincentemente que la Tragedia debió de aparecer no antes de «la segunda mitad del siglo XVII, como una de las formas en que se expresa esta revolución en las mentalidades colectivas» (399) que denomina la «utopía andina,» la cual tuvo por función «prestigiar lo indígena, despertar un orgullo por lo Inca, criticar al conquistador y construir una identidad india cuando aún no existía la noción de lo peruano» (54-55); identidad homogénea y homogeneizante que nunca existió en el multiétnico y multicultural Tawantinsuyo. En cuanto a la pretendida pureza de la lengua, Martin Lienhard subraya que ésta denunciaría precisamente su carácter artificial de reconstrucción a posteriori de un pasado precolonial idealizado (40).

En 1952, varios años antes del descubrimiento de la Tragedia, Lara se había topado con una octavilla en la cual se anunciaba la representación de una pieza titulada *Relato del Inca*. El modesto anuncio despertó inmediatamente su curiosidad, pues todos los datos presagiaban su semejanza con una pieza recitada bailable que se ejecuta todos los años en el pueblo de Toco (Cochabamba), con ocasión de sus fiestas patronales. Lara conocía la Danza de Toco gracias a la novela *Valle de Mario Unzueta* (¿1926?), en la cual se incluye una descripción detallada de la fiesta e incluso se incorpora el guión o transcripción de la Danza, una vez traducido al castellano.

Lara, suponiendo «que cuando menos la obra nos presentaría el mismo tema que aquella descubierta por Unzueta» (18), se apresuró a acudir a la representación del *Relato del Inca*, del cual comenta lo siguiente:

En efecto, el tema era idéntico; pero la obra estaba compuesta en prosa y comenzaba en la corte del rey de España con un diálogo en idioma castellano, para luego trasladarse a tierras del Perú,



donde los personajes indígenas empleaban el quechua y los españoles el suyo propio. Descartando la escena de la corte española, la pieza parecía la misma de Toco, aunque plagada de sensibles deformaciones. (18-19)

Más tarde se enteraría por boca de los comediantes que, como la *Danza*, esta obra se representaba desde tiempos inmemoriales en un pueblo, San Pedro de Buena Vista (Charcas de Potosí), en este caso para celebrar el Año Nuevo. Un manuscrito, copia de otro documento más antiguo, hacía las veces de «guión.»

antiguo, hacía las veces de «guión.»

Parece indudable que el hecho de que el *Relato* se inicie en la corte española, así como de que se trate de un espectáculo bilingüe, influyeron en la decisión de relegarlo a la categoría poco digna de la «inautenticidad.» ¡Qué diferencia, por ejemplo, con el «quechua maravilloso» de la Tragedia del fin de Atahuallpa, preservada en toda su «pureza» lingüística, que compusieran amautas desconsolados por el fin de su mundo prácticamente en el mismo momento en que este fin se producía, y felizmente ignorar de las intrigas palaciegas de sus adversarios...!

A nadie extrañará que Lara compare los dos espectáculos. Lo que es más discutible hoy es que el crítico

boliviano no dude en atribuir implícitamente a la *Danza de Toco* -o, mejor dicho, a la transcripción - traducción de ésta que conoce a través de la novela de Unzueta- el valor de texto «original»: sólo así se entiende que las diferencias observables en el *Relato* conviertan a éste en una «pieza plagada de sensibles deformaciones.» ¿Por qué no a la inversa? o, mejor: ¿por qué no admitir que ambas versiones son igualmente válidas? ¿Por qué no suponer -como se sabe en la actualidad- que existen o existieron otras muchas variantes de la historia de Atahuallpa, sin que una de ellas deba ser considerada como la «auténtica,» relegando las demás al triste papel de meras «deformaciones»?



La respuesta a estas preguntas la proporciona implícitamente el propio Lara. Una vez terminada la representación del Relato del Inca, se dirigió a la compañía de comediantes con la misma intención que había movido a Unzueta unos años antes: conseguir copia del texto. Cuál no sería su sorpresa cuando el poseedor del manuscrito, ciudadano Gerardo Tapia, hombre afable y comprensivo, ... nos entregó sin vacilar el cuaderno y ... nos pidió que introdujésemos en el texto las enmiendas y adiciones que nos parecieran convenientes. Por supuesto, no dejamos de expresarle que documentos de tal género debían merecer todo respeto y que esta obra no podía ser tocada en lo más mínimo. (19)

En el contexto sociocultural de la época, impregnado de un grafocentrismo y de una veneración a los orígenes de los que, quizá ingenuamente, creemos habernos librado por completo en la actualidad, toda alteración a la obra «auténtica» -presupuesta eterna e inamovible, exactamente como la identidad de la cual se constituyen un monumento- es inconcebible o, en el mejor de los casos, considerada como una aberración por los intelectuales; incluso por aquellos que, a la manera de Lara, realizaron una inestimable labor de valoración de la cultura popular. No ocurre lo mismo con los actores directos de ésta que, como Gerardo Tapia, saben muy bien que la mayor fidelidad a la oralidad siempre ha consistido precisamente en la adaptación de cualquiera de sus elementos (orales propiamente dichos, temáticos, proxémicos, coreográficos, etc.) a las circunstancias siempre cambiantes de cada nueva enunciación.

El trato que Jesús Lara reserva a los «documentos de tal género,» por emplear su expresión, es perfectamente comprensible. Consciente del desprecio o ignorancia que la mayoría de la población -incluidos buena parte de los intelectuales- manifestaba hacia la cultura popular, Lara se empeñó en demostrar que la literatura quechua, desde antes de la conquista hasta la actualidad, merecía como mínimo los mismos honores reservados a la llamada «literatura culta» escrita, para lo cual no había más remedio que tratar los fenómenos orales como si fuesen textos escritos.



El Relato del Inca se actualiza cierto día de los años cincuenta en una performance a la cual tiene acceso Jesús Lara. ¿Nos atreveremos por ello a decir que esta manifestación oral «data de los años cincuenta,» cuando se sabe muy bien que ha venido representándose desde antiguo, por mucho que se haya ido transformando con el tiempo?

De lo que se trata no es, pues, de elucubrar a propósito de la «época» en que apareció «originalmente» una manifestación oral o sobre su «verdadero» autor material (individual o colectivo), sino de elucidar -por ejemplo- por qué tal «leyenda» despertó el interés del transcriptor colonial, o por qué tal «obra de teatro» sobre la muerte del Inca se representó ante Tupac Amaru y sus seguidores y se sigue representando hoy, en muy diversas variantes y siempre sujeta a modificaciones más o menos perceptibles, en las fiestas patronales de tantas aldeas y pueblos andinos por todos o buena parte de los miembros de la comunidad -lo que evidencia el carácter colectivo de este fenómeno oral, más allá de su inicial pero hoy irrelevante autor individual posible.

Jesús Lara y Mario Unzueta abrieron la pista a la investigación de las numerosas manifestaciones folklóricas contemporáneas en las que se teatraliza de diversas maneras la muerte del Inca. Por otra parte, e íntimamente ligado a las diversas representaciones colectivas de la muerte de Atahualpa, el Inkarrí, a la vez mito de origen y utopía mesiánica, ha sido ampliamente documentado en trabajos de campo que abundan sobre todo desde 1955. El «Inka Rey» (divinidad híbrida con atributos extraídos tanto de Jesucristo como del Inca Atahuallpa o de Tupac Amaru) fue descuartizado por «Españarrí,» «Pizarro,» «el Inka español» o «el Presidente,» según las versiones conocidas, y diferentes partes de su cuerpo están enterradas en diversos lugares; su cabeza está creciendo y, cuando llegue a recomponerse todo el cuerpo, se producirá de nuevo el pachacutiy o inversión del mundo y volverá a imperar el orden inca.

Hace unos años, Enrique Urbano afirmaba que «la mayoría de los estudios que hasta ahora se publicaron acerca del mito antiguo o del pensamiento actual en los Andes no sugieren ninguna hipótesis teórica que pueda guiarnos en una búsqueda de un

esquema global de interpretación de las representaciones mentales andinas» (9). Y es que el imaginario cultural andino es dinámico y contradictorio, exactamente como el de cualquier otra colectividad, así que en vano intentaremos reducirlo a un esquema lógico de representación.

Hay quien opina que el Inkarrí constituye una prueba irrefutable de la «persistencia de moldes culturales completamente originales basados en el tradicional sistema de valores y representaciones colectivas,» y consecuentemente que «la espera de una era próxima en la cual los quechuas vivirán un nuevo esplendor y, libres, gozarán de toda abundancia, se ha mantenido inalterada en el tiempo» (Curatola 72). Flaco favor se le hace a un pueblo cuando se lo confina a unos moldes culturales originales e inalterables, por muy loables que sean las intenciones del carcelero. Lo cierto es que la extrema diversidad del material recogido a propósito del Inkarrí, el según otros «poco entusiasmo por la posible emergencia del Inca» que manifiestan «los andinos, en sus discursos y en sus actos» (Ortiz Rescaniere 213-14), no permiten llegar a afirmaciones tan concluyentes como la de Curatola.



El Inkarrí, o mejor dicho, los múltiples y cambiantes Inkarrís que circulan en el universo discursivo andino a través de las formaciones y prácticas culturales más dispares, componen una figura fundamental de la prefiguración literaria oral andina y, por lo tanto, contribuyen a la construcción constante de la identidad de esta colectividad. En un trabajo que traza el camino recorrido «del Inca utópico al de la tradición popular contemporánea,» Ortiz Rescaniere (208-19) refiere tres ejemplos bien diferentes de empleo de esta figura: la del quechua Inkarrí en competición con el aymara Coliara para marcar diferencias culturales o incluso regionales entre estos dos grupos; la tradicional versión Inkarrí vs. Españarrí recogida en quechua a una dama mestiza de Ayacucho (aquí, Collarrí aparece como la mujer de Inkarrí); y la que un charlatán, de los que tanto abundan en la plaza San Martín de Lima, estuvo

contando en castellano durante meses, para general regocijo de los transeúntes. No he podido resistir a la tentación de transcribir un largo fragmento de esta última versión:

Fíjense en ese chato: ¡cuánto chaparro hay! Es que ahora los padres ya no tienen tiempo: «Mamá, tengo que ir a trabajar y anoche estuve mirando la telenovela Cristalísima. « Total, después sale una pigricia. Con sueños los hacen, todos desganados. Y miren a este flaquito, no pues, así no. ¿Acaso los incas eran así? No, mi estimado y respetable público; de ningunísima manera. Los incas eran fuertes, chaposos, blancos (sólo tostaditos por el sol), bien plantados, eran pintonazos, medían como dos metros de altura. Uno solo de sus cojones era, así, mérito como tú, enterito como tú que estás ahí parado hecho un..., bueno, callemos que aquí hay algunas damitas. Ellos tomaban su chicha, su

papa, su maíz, su quinua. No es como ahora, como ahora aquí en Lima; y tú, sí, tú, muchachito, ¿qué has almorzado, a ver, dime? ¿Salchipapa con Coca-Cola o caucau e Inca-Kola? ... ¿Ustedes saben por qué los gringos vienen al Perú y toman fotos de nosotros?: para vender las fotos a los que hacen p e l í c u l a s

de monstruos. ¡Pobre Perú! ¿Y tú, cuánto mides, hijito? ¿Tienes veinte años? ¿Un metro sesenta? Manco Cápac cuando lo destetaron ya medía uno sesenta; y tú, ¿cuándo dejaste la teta? ¿Qué pasa, señores? ¿Quién jodió nuestra raza? Fue Pizarro, señores, fue el mismísimo Pizarro y su banda de chancheros. Sí, estimado público, él nos jodió. Y a pesar de eso, ¿qué le han hecho?: un monumento, un monumento que está en la esquina de la plaza de Armas. Sí, señores, ¿no les parece mentira? Yo, carajo, si fuera presidente, si por mí fuese, lo pondría en medio de los chongos del Callao. Para que vea cómo somos ahora, por él, por las huevadas que hizo a los incas. ¡Ah!, pero no crean que ellos no se defendieron. Atahualpa ordenaba a su

gente: «¡Preparen sus hondas, póngales un piedrón y apunten... ¡a los huevos! ¡Disparen!» ¡«Ay»! saltaban los españoles cogiéndose las entrepiernas. Después, cuando mataron a Túpac Amaru con cuatro caballos, después que se cansaron los caballos de tanto tirar en sentidos contrarios, lo desamarraron y él les dijo: «Gracias, ya hice mi gimnasia. « Pero ahora, te amarran las patas y las manos de cuatro cuyes [cochinillos de indias], te jalan y despedazan tu cuerpo, señores, nadie aguanta.

... Si un policía toca un pito, todos corren a ver qué pasa. ¿Ustedes creen que Manco Cápac caminaba como ese vago de allá?, que el Inca corría a ver, «¿Quién toca pito, quién toca pito?, « diciendo. No, señores. Y era generoso. Sobre todo para con los que venían de lejos, sobre todo si eran artistas humildes como yo, provincianos pobres como yo. Era generoso, mis señores. Ahora por ejemplo, amable público, voy a pasar el gorro: ¿Alguien de ustedes tiene un gorro que me preste? ¿No ven?, ya se fue ése, seguro diciendo: «Se acabó cuñao, vamos a ver al que echa fuego por la boca. « Es por no dar. Miren, miren como se quitan. No, señores, soy un artista que no soy de acá. Sean conscientes, ¡dejen unos billetes! Si se tratara de Rafael bien que darían y saltarían, gritando: «¡Rafael, Rafael!» Se vuelven locos y ahí sí vacían sus bolsillos. Pero como yo soy un artista peruano, serrano, nada. No, eso no está bien. Gracias. Gracias, señorita. ¡Miren qué desprendida! ¡Un billete de cinco intis! Gracias, caballero. Gracias, muchacho. Muchas gracias, altivo y generoso pueblo. Gracias. (215-17)

Mucho se podría decir de un discurso en el que se entremezclan elementos procedentes de tantas y tan diferentes esferas del imaginario cultural. Limitémonos a señalar, con Ortiz Rescaniere, que la juguetona parodización de elementos clave de la historia y la mitología andinas funciona como una «crítica a la situación en que viven los migrantes andinos» (218), los cuales componen la mayor parte del público asistente. Y, de paso, es sintomática del «avance de la cultura andina» desde «las barriadas, verdadero crisol cultural,» hacia «aquellos espacios centrales de la ciudad de Lima, obligando a la burguesía a un desplazamiento espacial y social» que, sin embargo, no les permite «resistirse completamente a la influencia masiva de la cultura indígena» (Zapata 181-83). Cultura que va así infiltrándose en una ciudad hasta hace unos años tan ufana de su criollidad...

Como señala acertadamente Ortiz Rescaniere, que acudió a varias de las actuaciones de este profesional de la oralidad y pudo advertir las transformaciones que iba introduciendo en cada ocasión, su discurso reclama «sentimientos vivos, comunes a ecuatorianos, bolivianos y peruanos, y no sólo de aquellos que pueblan los barrios marginales de sus ciudades,» para lo cual echa mano a un repertorio de temas que, como los sentimientos que desencadena, «son complejos, reversibles, según los contextos, y reeditan o son eco de otros discursos y sentimientos del pasado» (217). No podría encontrarse fórmula más pertinente para describir en qué consiste eso que llamamos «literatura oral.» ■

Obras citadas

- Burga, Manuel.** Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.
- Curatola, Marco.** «Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkarri.» Allpanchis X, 1986.
- Lara, Jesús.** «Estudio preliminar.» En Tragedia del fin de Atawallpa. Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan.
- J. Lara (ed.).** Cochabamba: Ediciones del Sol/Los Amigos del Libro, 1989 (primera edición de 1957).
- Lienhard, Martín.** «Pachacuti y Taki.» Literaturas más allá de la marginalidad. Eds. Th. Bremer and J.
- Peñate Rivero.** Giessen/Neuchâtel: AELSAL, 1988.
- Lienhard, Martín.** La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988. Lima: Horizonte, 1992.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro.** El quechua y el aymara. Madrid: Mapfre, 1992.
- Unzueta, Mario.** Valle. La Época (¿1926?).
- Urbano, Henrique.** «Presentación: Discurso mítico y discurso utópico en los Andes.» Allpanchis X, 1986.
- Zapata, Roger.** Guaranan Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

LA TRADICIÓN ORAL

Latinoamericana

Víctor Montoya
Investigador y escritor
Bolivia

La tradición oral latinoamericana, desde su pasado milenario, tuvo innumerables Iriartes, Esopos y Samaniegos que, aun sin saber leer ni escribir, transmitieron las fábulas de generación en generación y de boca en boca, hasta que aparecieron los compiladores de la colonia y la república, quienes, gracias al buen manejo de la pluma y el tintero, perpetuaron la memoria colectiva en las páginas de los libros impresos, pasando así de la oralidad a la escritura y salvando una rica tradición popular que, de otro modo, pudo haber sucumbido en el tiempo y el olvido.

No se sabe con certeza cuándo surgieron estas fábulas cuyos protagonistas están dotados de voz humana, mas es probable que fueron introducidas en América durante el siglo XVI, no tanto por las huestes de Hernán Cortés y Francisco Pizarro, sino, más bien, por los esclavos africanos traídos como mercancía humana, pues los folklorólogos detectaron que las fábulas de origen africano, aunque en versiones diferentes, se contaban en las minas y las plantaciones donde existieron esclavos negros; los cuales, a pesar de haber echado por la borda a los dioses de la fecundidad para evitar la multiplicación de esclavos en tierras americanas, decidieron conservar las fábulas de la tradición oral y difundirlas entre los indígenas que compartían la misma suerte del

La tradición oral latinoamericana nos fue llegando al paso de los años a través de lo impreso. Así se ha ido salvando esta rica memoria colectiva en la que predomina la imaginación popular.

En las fábulas, mitos, cuentos y leyendas que recibimos a través de la oralidad, con las características peculiares de cada uno, han encontrado los escritores especializados en estas temáticas las fuentes necesarias para sus producciones literarias.



despojo y la colonización. Con el paso del tiempo, estas fábulas se impregnaron del folklore y los vocablos típicos de las culturas precolombinas.

Algunas fábulas de la tradición oral son prodigios de la imaginación popular, imaginación que no siempre es una aberración de la lógica, sino un modo de expresar las sensaciones y emociones del alma por medio de imágenes, emblemas y símbolos. En tanto otras, de enorme poder sugestivo y expresión lacónica, hunden sus raíces en las culturas ancestrales y son piezas claves del folklore, pues son muestras vivas de la fidelidad con que la memoria colectiva conserva el ingenio y la sabiduría populares.

El folklore es tan rico en colorido, que Gabriela Mistral estaba convencida de que la poesía infantil válida, o la única válida, era la popular y propiamente el folklore que cada pueblo tiene a mano, pues en él encontramos todo lo que necesita, como alimento, el espíritu del niño. En efecto, los niños latinoamericanos no necesitan consumir una literatura alienante y comercial llegada de Occidente, ya que les basta con oír las historias de su entorno en boca de diestros cuenteros, que a uno lo mantienen en vilo y lo ponen en trance de encanto, sin más recursos que las inflexiones de la voz, los gestos del rostro y los movimientos de las manos y el cuerpo.

Desde tiempos muy remotos, los hombres han usado el velo de la ficción o de la simbología para defender las virtudes y criticar los defectos; y, ante todo, para cuestionar a los poderes de dominación, pues la fábula, al igual que la trova en la antigua Grecia o Roma, es una suerte de venganza del esclavo dotado de ingenio y talento. Por ejemplo, el zorro y el conejo, que representan la astucia y la picardía, son dos de los personajes en torno a los cuales gira la mayor cantidad de fábulas latinoamericanas. En Perú y Bolivia se los conoce con el nombre genérico de «Cumpa Conejo y Atoj Antoño». En Colombia y Ecuador como «Tío Conejo y Tía Zorra» y en Argentina como «Don Juan, el Zorro y el Conejo».

Los personajes de las fábulas representan casi siempre figuras arquetípicas que simbolizan las virtudes y los defectos humanos, y dentro de una peculiar estructura, el malo es perfectamente malo y el bueno es inconfundiblemente bueno, y el anhelo de justicia, tan fuerte entre los niños como entre los desposeídos, desenlaza en el premio y el castigo correspondientes; más todavía, para que la moraleja y la nobleza de los diálogos adquieran mayor efecto,

se ha recurrido al género de la fábula, cuyos personajes, aparte de ser los héroes de los niños latinoamericanos, no tienen nada que envidiar a los de Occidente y a los dibujos animados de Walt Disney.

En la actualidad, las fábulas de la tradición oral, que representan la lucha del débil contra el fuerte o la simple realización de una travesura, no sólo pasan a enriquecer el acervo cultural de un continente tan complejo como el latinoamericano, sino que son joyas literarias dignas de ser incluidas en antologías de literatura infantil, por cuanto la fábula es una de las formas primeras y predilectas de los niños, y los fabulistas los magos de la palabra oral y escrita.

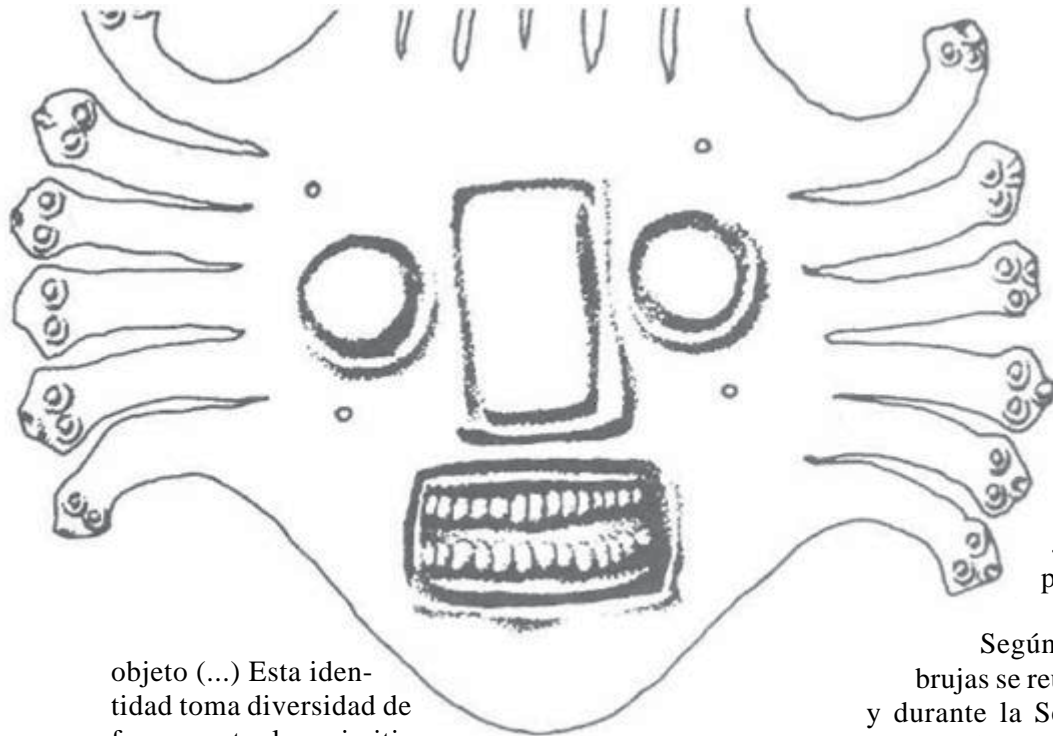
Cuentos de espantos y aparecidos

Los niños latinoamericanos, como todos los niños del mundo, nacen y crecen en un ámbito en el cual se transmiten cuentos de espantos y aparecidos, capaces de superar a los cuentos crueles de los hermanos Grimm y Charles Perrault. En los cuentos provenientes de la tradición oral, la vida y la muerte tienen diversas interpretaciones; y una de éstas, de carácter tanto pagano como cristiano, es la creencia popular de que el alma -o espíritu sobrevive a la muerte y que, tras el juicio final, unos van a disfrutar de la felicidad en el Paraíso y otros a sufrir los tormentos entre las llamas del Infierno.



Según Carl G. Jung, el alma del inconsciente humano forma también parte de los elementos vivos de la naturaleza. Entre los pueblos primitivos, «cuya conciencia está en un nivel de desarrollo distinto al nuestro, el alma -o psique- no se considera unitario.

Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un alma selvática además de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo tiene cierta clase de identidad psíquica (...) Es un hecho psicológico muy conocido que un individuo pueda tener tal identidad inconsciente con alguna otra persona o con un



aparece en forma de cerdo, caballo o perro, y que existen varias fórmulas para defenderse de estas arpias, como colocar una cruz de fresno, una herradura y una rama de laurel en la puerta de la casa, o poner dos dedos en cruz y decir: «Puyes», Jesús, María y José» u otras palabras santas.

objeto (...) Esta identidad toma diversidad de formas entre los primitivos.

Si el alma selvática es la de un animal, al propio animal se le considera como una especie de hermano del hombre. Un hombre cuyo hermano sea, por ejemplo, un cocodrilo, se supone que está a salvo cuando nade en un río infestado de cocodrilos. Si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre» (Jung, C-G, 1995, p. 289).

En las culturas ancestrales latinoamericanas, desde antes de la era cristiana, se cree que el alma es algo intangible y que puede seguir vivo, en forma de fantasma o espíritu, tras el deceso del cuerpo. Una vez muerta la persona, su alma se torna en un astro luminoso que se va al cielo o que, una vez condenada a vagar como alma en pena, vuelve al reino de los vivos para vengar ofensas, cobrar a los deudores, castigar a los infieles y espantar a los más incautos. Estos personajes de doble vida, amparados por la oscuridad, aparecen en pozos, parajes solitarios y casas abandonadas, y su presencia es casi siempre anunciada por el aleteo de una mariposa nocturna, el trueno del relámpago, el crujido de las maderas, el crepitar del fuego y el soplo del viento. Los difuntos se aparecen en forma de luz cuando se trata de almas del Purgatorio y en forma de bulto negro o de hombre grotesco si se trata de almas condenadas.

Algunas creencias dicen que las mujeres perversas se convierten en brujas o en sacerdotisas que mantienen vínculos con las «fuerzas de las tinieblas» y que, a veces, pueden proceder como un demonio de la muerte, tal cual se las representa en ciertos mitos, leyendas y cuencos de hadas. Otras supersticiones dan cuenta de que la bruja se

Según cuenta la tradición oral, las brujas se reúnen en vísperas de San Juan y durante la Semana Santa; ocasiones en las que se celebran ceremonias dirigidas por el diablo. Allí se inician las novicias por medio de orgías sexuales, en las que se incluyen niños y animales, y donde no faltan los rituales de canibalismo y magia negra. Unos dicen que las comidas y bebidas que consumen las brujas están preparadas sobre la base de grasa de niños recién nacidos, sangre de murciélagos, carne de lagartijas, sapos, serpientes y hierbas alucinógenas; mientras otros aseveran que los niños que vuelan hacia las reuniones, montados en escobas, horquillas para estiércol, lobos, gatos y otros animales domésticos, son adiestrados por el Lucifer llegado de los avernos.

Desde antes de la conquista, los cuentos de espantos y aparecidos, arraigados en la creencia popular, han sido difundidos de generación en generación. No en vano «la tradición europea de brujas, duendes y fantasmas se mezcla con la indígena y la africana de espíritus del agua, las selvas y los montes. Encontramos mujeres que vuelan en barcos pintados en los muros, como la 'Tatuana' en Centroamérica o 'la Mulata de Córdova' en México; pequeños duendes que enamoran a las niñas hermosas cantándoles coplas, como el 'Sombrerón' en Guatemala; espíritus que defienden la naturaleza y que castigan brutalmente a quien la daña, como la 'Marimonda' en Colombia o el 'Coipora' en Brasil; barcos malditos que navegan sin encontrar puertos jamás, como el 'Caleuche' en Chile o el 'Barco Negro' en Nicaragua; y están también las mujeres demoníacas que seducen a los hombres que andan lejos de sus casas. Son mujeres hermosas, atractivas y extrañas. Cuando los hombres las abrazan, los espantan con su rostro de calavera» (Véase «Cuentos de espantos y aparecidos», 1984, pp. 6-7).

En la cultura andina tenemos a la k'achachola (chola hermosa), quien, ni bien envilece al caminante solitario y desprevenido, lo conduce a una galería abandonada de la mina o a la orilla del río, donde lo seduce y abandona antes de que cante el gallo y despunte el alba. Muchos hombres que despertaron de una embriaguez alucinante en las laderas de los cerros o en las orillas de los ríos, cuentan haberse encontrado con la k'achachola.

De las consejas coloniales, provenientes de la tradición oral, valga mencionar a los duendecillos de sombreros alones que, siendo niños abortados o muertos antes del bautismo, retornan a buscar a sus seres queridos, y que, escondidos en las tinajas de agua o chicha, lloran o ríen sin cesar, pues son muertos que conversan y conviven entre los vivos. Tampoco se debe olvidar a las brujas que conservan su perenne juventud bañándose en sangre de vírgenes degolladas; a las calaveras que vuelan a la luz de los relámpagos en carretas tiradas por caballos y conducidas por jinetes sin cabeza; a los espíritus malignos que raptan niños desobedientes para hacer con sus huesos botones y con sus carnes exquisitos manjares; a los fantasmas diabólicos y a otros personajes como el supay o Tío (dios satánico de los socavones y dueño de los minerales), que es un personaje creado y esculpido por los propios mineros, quienes, sentados alrededor de él, mascando hojas de coca y bebiendo sorbos de aguardiente, le rinden pleitesía y le suplican que les depare el mejor filón de estaño y, a la vez, los ampare de los peligros y la muerte.

De este modo, las fábulas, mitos, cuentos y leyendas sobre la creación del universo y del hombre -la misión salvadora de las deidades, el hondo simbolismo de la Pachamama (Madre-tierra), las graciosas leyendas del Achachila (deidad mitológica de la cosmología andina), de la coca, la papa, el tabaco y otros- provienen de la tradición oral y constituyen el cimiento de las culturas precolombinas. Asimismo, junto a los mitos y

leyendas que corren de boca en boca, desvelando sueños y sembrando el pánico entre los crédulos, está la chola sin cabeza, el jucumari (oso) y el cóndor («mallku», en aymara), del que se cuentan historias estremecedoras o simples alegorías que exaltan su belleza, aparte de que el cóndor, por venir de las alturas al igual que la lluvia, es el símbolo seminal y fecundador de la Pachamama.

De la época colonial de la Villa Imperial de Potosí procede el cuento del k'arisiri (saca-manteca), un personaje con apariencia de fraile que deambulaba en las afueras de los caseríos, extrayendo la grasa de los indígenas errantes, para luego usarla en la elaboración de velas, ungüentos y curas maravillosas. Se cuenta que la mayoría de los afectados fallecían a consecuencia de la precaria operación o quedaban enfermos de por vida. Además, tanto los indígenas como los blancos y mestizos de la época, pensaban que el k'arisiri era un ser venido del más allá, aunque la palabra «k'ari», en aymara, significa embuste o mentira.

Los cuentos de espantos y aparecidos en la tradición oral andina son muestras de que la inventiva popular es capaz de crear, con el golpe de la imaginación, personajes y situaciones que nada tienen que envidiar a los compiladores de la tradición oral europea, donde se destacan los hermanos Grimm en Alemania y Charles Perrault en Francia.

Mitos de la tradición oral

En las culturas andinas, como en todas las civilizaciones de Oriente y Occidente, los mitos juegan un rol importante en la vida cotidiana de sus habitantes, quienes, desde la más remota antigüedad, dieron origen a una serie de deidades que representan tanto el bien como el mal. En cierto modo, son la esencia de una mentalidad proclive a las supersticiones y responden a las interrogantes sobre el origen del hombre y el universo.

Los mitos, al igual que las fábulas y leyendas, fueron llevados por los pueblos primitivos en sus procesos migratorios y transmitidos de generación en generación. No sólo enseñan las costumbres de los ancestros, sino también representan la escala de valores existentes en una cultura.

El mito, a diferencia de la leyenda cuyos personajes existieron en algún momento pretérito de la historia, no tiene un tiempo definido ni un personaje que existió en la vida real. Por eso tradicionalmente, está vin-



culado a la religión y el culto, pues sus personajes, admirados y adorados, son seres divinos, algo que tiene un nombre basado en un credo, pero jamás en una prueba concreta.

Entre las divinidades aztecas encontramos a Huitzilopochtli, dios de la guerra; Tezcatlipoca (espejo humeante), dios del sol; Quetzalcoatl (la serpiente pájaro), dios del viento, creador y civilizador; Tlaloc, dios de las montañas, de la lluvia y los manantiales. El mito azteca de los cuatro soles refiere que los dioses crearon sucesivamente cuatro mundos; lluvias excesivas destruyeron el primero, lluvias de fuego el segundo, terremotos el tercero; los hombres del cuarto fueron convertidos en monos. Poseían una tradición del diluvio, del que se salvaron un hombre, Coxcoxtli, y una mujer, Xochiquetzal, quienes repoblaron el mundo.

Entre los mayas, Itzamna, asociado al sol, era el dios civilizador, Kukulcán (la serpiente emplumada) enseñó la agricultura y dio leyes justas. En la creación intervinieron los dioses Hunahpú, Kukulcán y Hurakán. Tras varios intentos fracasados hicieron al hombre maíz. El fuego lo recibieron los hombres de Hurakán, también llamado Tohil, en Guatemala.

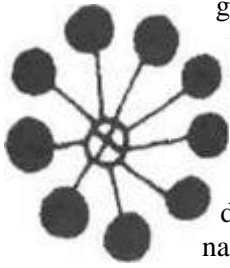
Así como el cuento profano está conceptualizado por el autor y lector como una suerte de ficción, el mito tiene un tono religioso y sagrado, y, sin embargo, tiende a ser verdadero. En casi todas las culturas se confunde el mito con la realidad, y se cree que los mitos de creación del universo son verdaderos, pues todavía hay quienes confirman que los elementos materiales que nos rodean fueron creados por un ser supremo o por espíritus extraterrenales. En el mundo andino, por citar un caso, la religión muestra alguna semejanza con el panteísmo, en la medida en que Dios, principio y fin del universo, se confunde con la naturaleza.

Los mitos cosmogónicos, que explicaban el origen del mundo, los hombres, vegetales y animales, son diversos y varían de sentido dependiendo de las características geográficas y ecológicas del lugar donde surgieron. En los pueblos andinos, por ejemplo, los espíritus superiores, que regían las fuerzas de la naturaleza y podían facilitar al hombre su sustento, su seguridad y su propia Supervivencia, actuaban en diferentes planos y con distintas funciones; unos actuaban en el plano celeste, otros en la tierra y algunos en el mundo subterráneo, lugar de procedencia y destino filial de los hombres después de la muerte.

En el mito de creación de las culturas andinas, según refiere la tradición oral, el mundo fue reconstruido después de un diluvio por el dios Wiracocha (divinidad suprema), quien, según el mito, apareció con un vestido talar, largas barbas y sujetando por la brida a un animal desconocido (una imagen que los indígenas confundieron con la apariencia física de los conquistadores). Surgió del lago Titicaca, con la misión de formar el Sol, la Luna, las estrellas y fijar su curso en el cielo. A continuación modeló en barro buen número de estatuas, tanto mujeres como hombres, y las animó para que poblaran la Tierra. Con el transcurso del tiempo, los hombres olvidaron el mandato de su «Dios Padre», se enemistaron y cayeron en la esclavitud de sus bajas ambiciones. Entonces Wiracocha, asaltado por la desesperación y la ira, volvió a emerger de las aguas del lago Titicaca, se dirigió al Tiahuanaco y allí trocó en piedra a sus criaturas desobedientes, excepto a quienes huyeron hacia las montañas para vivir como tribus salvajes. Wiracocha, inconforme con el desenlace, ordenó al Sol (padre de la humanidad), que enviara a la tierra a su hijo Manco Cápac y su hija Mama Ocllo, con el fin de reformar a los rebeldes y enseñarles una vida civilizada.

Cuenta la leyenda que Manco Cápac llevaba un bastón de oro en la mano, para que allí donde éste se hundiera se quedara a fundar la ciudad sagrada. El bastón se hundió y desapareció para siempre junto al monte Wanakauri, donde se echaron los cimientos del Cuzco y donde Manco Cápac y Mama Ocllo comenzaron su obra civilizadora. Así, la fundación del imperio de los incas se les atribuye a los hermanos-esposos Manco Cápac y Mama Ocllo, quienes, según la tradición oral, no sólo eran de origen divino, sino también los padres de una de las civilizaciones que se encontraba en pleno apogeo a la llegada de los conquistadores.

En la historiografía del siglo XVI se insiste en que los incas impusieron a todos sus súbditos una religión oficial, un culto estatal que tenía como eje central la reverencia al Sol. En este sentido, valga aclarar que las leyendas y tradiciones llegaron a constituir el corpus de su propia ideología religiosa. Y, aunque no se limitaron a imponer un Estado teocrático, basado en el culto a las fuerzas de la naturaleza, ellos adoraban al Sol como su Creador principal, al considerarse sus hijos y descendientes directos. Junto al Inti (Sol) estaba la Mama Quilla (Madre-Luna), que ocupaba un rango superior, asumiendo la protección de todo lo referente al universo femenino. En lugar secundario estaban una serie de divinidades astronómicas, como la Illapa (trueno), la Nina (fue-



go) o la Pachamama (Madre-Tierra o diosa de la fecundidad). También se adoraba al Supay (diablo), dios del mundo oscuro, subterráneo, en honor al cual sacrificaban animales y vidas humanas (Véase «Diccionario Enciclopédico Sopena», Tomo 3, 1979).

De este modo, las fábulas, mitos, cuentos y leyendas, tanto de esencia quechua como de inspiración náhuatl, guaraní o aymara, son claras preocupaciones del espíritu indígena por querer desentrañar las maravillas y los misterios que les rodean y espantan. El mito es el resumen del asombro y el temor del hombre frente a un mundo desconocido, y, por supuesto, una rica fuente de inspiración literaria. Los mitos sobre la creación del hombre y el universo, han sido arrancados de la tradición oral para ser incorporados en los libros de ficción como argumentos y como un capítulo aparte en los textos de historia oficial, puesto que los mitos andinos, que dieron origen a las leyendas y los cuentos populares, son pautas que ayudan a explicar mejor la cosmovisión de las culturas precolombinas.

El mito (gr. mitos = fábula) es un relato fantástico proveniente de la tradición alegórica, en la cual los dioses y los héroes, lo mismo que los animales y las fuerzas físicas de la naturaleza, presentan propiedades humanas.

La misma palabra «mitología» sirve para designar el conjunto de leyendas y mitos cosmogónicos, divinos o heroicos de un pueblo, pues los mitos poseen una intención fundamentalmente religiosa y pretenden explicar la fenomenología natural en cuyo misterio no podían penetrar los hombres primitivos por procedimientos científicos. El mito nace, por lo tanto, en el momento en que las concepciones fenoménico-religiosas del pasado, en un principio accidentales y dispersas, se consolidan en formas concretas, personificadas, adquiriendo así peculiaridades humanas.

Para explicar el origen de los mitos se han propuesto diferentes sistemas de análisis. Según la interpretación alegórica de los filósofos jonios, los dioses eran la personificación de elementos materiales y fuerzas físicas (aire, agua, tierra, Sol, trueno, etc.) o de ideas morales (sobre todo las referentes al bien y el mal), ya que detrás de cada mito se esconde la cosmovisión del hombre primitivo, quien,

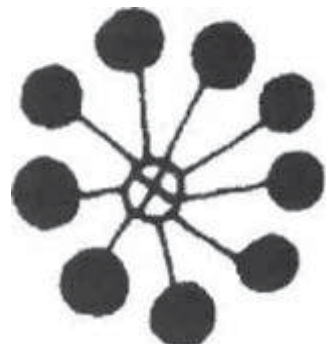
acostumbrado a la contemplación empírica de su entorno y los fenómenos naturales, creía que el trueno era el bramido de un dios enfurecido o que el sol era eclipsado por un monstruo a la hora del poniente. Este miedo a lo desconocido, que es la fuente inagotable de toda

religión, le llevó al hombre primitivo a crear seres sobrenaturales, pues el desdoblamiento del mundo y el nacimiento de un mundo religioso, misterioso, con apariencia de encantamiento y de magia, como diría Karl Marx, tiene lugar cuando el hombre era una criatura miserable y abandonada en medio de las fuerzas de la naturaleza, cuyas leyes ignoraba del todo.

Desde la más remota antigüedad se ha tratado de explicar e interpretar el origen y contenido de los mitos. Varios fueron los filósofos que alimentaron la teoría de que los dioses

representados en los mitos eran personas significativas para la colectividad y que, por eso mismo, fueron endiosados. En el siglo IV a. de J. C. esta teoría fue ratificada por el mitógrafo griego Evémero, quien, a través de un método de interpretación de los mitos, sostuvo que los personajes mitológicos son seres humanos divinizados después de la muerte. Esta misma teoría, que trascendió hasta nuestros días, fue adoptada durante la Edad Media por la Iglesia Católica, a la que suministraba una interpretación fácil del paganismo.

Los mitos, como los hombres, han pasado por un proceso evolutivo, en cuyo decurso se han deformado las estructuras originarias o mitos primitivos. Su ininteligibilidad ha dado lugar a incontables interpretaciones, con las cuales se ha in-



tentado penetrar en un supuesto, o acaso real contenido esotérico. Con todo, sean sus narraciones fantásticas o no, lo cierto es que las mitologías, tomadas en sus formas más puras, constituyen un documento inestimable para el investigador que se esfuerza en profundizar en la historia de los pueblos y sus raíces étnicas (Véase «Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena», Tomo 3, 1979).

Las modernas revelaciones de las mitologías de Oriente, América, África y Occidente, complicaron el problema y crearon una mitología comparada que ha intentado clasificar y explicar el origen de estas creencias, ya sea por una tradición común, de origen oriental, o por el estado psicológico del hombre primitivo, quien, por experiencia empírica, creía que todo fenómeno material o físico, dotado de movimiento y fuerza propia, estaba provisto de vida análoga a la nuestra, una suerte de antropomorfismo



primitivo que atribuía a los fenómenos divinizados características humanas. Además, como es sabido, en el mundo del mito todo es posible. No existen fronteras entre las divinidades y los hombres. Los dioses pueden comportarse como simples mortales, y éstos, a su vez, como dioses.

Ya se dijo que la mitología cuenta las aventuras cosmogónicas, divinas y heroicas de un pueblo, de los dioses y su reino, sobre cómo fueron creados el Sol, la Tierra, la Luna, los mares y los hombres, y cómo llegó la muerte. Los mitos, aunque son relatos basados en hechos sobrenaturales, enseñan a los hombres lo que es bueno y lo que es malo, y cómo deben comportarse con los dioses y sus semejantes, aunque ellos mismos, los hombres, según el relato bíblico, hayan sido creados por Dios a su imagen y semejanza.

En síntesis, los mitos son para los pueblos lo que la Biblia es para los cristianos o el Corán para los mu-

sulmanes, una suerte de relatos sagrados, cuyos dioses y héroes tienen su origen en un momento pretérito de la historia.

En algunos países, aunque no existen escritores especializados exclusivamente en literatura infantil, hay quienes hacen el esfuerzo de desempolvar y rescatar del olvido los temas y personajes provenientes de la tradición oral. Entre los escritores argentinos, que han rescatado parte de ese infinito caudal, está Julio Aramburu, quien, en su libro «El folklore de los niños», recoge canciones y leyendas de acento norteño; en parte, inspirado por don Juan Villafone, cuya obra, «El libro de cuentos y leyendas», narra las aventuras de «Don Juan, el Zorro».

En Bolivia, Antonio Paredes Candía publicó un pulcro volumen de relatos titulado «Cuentos bolivianos para niños», que cuenta las andanzas de un zorro ladino, conocido con el nombre de Atoj Antoño. El animal astuto, personaje preferido de los fabulistas, en la primera parte del libro se burla de la ingenuidad de todos los animales y, en la segunda, tropieza con un animal más picaro que él, conocido con el nombre de Suttu, que es un conejo que trama sus planes hasta vencer al zorro. El texto contiene expresiones y sonidos onomatopéyicos en el dulce lenguaje de los quechuas y aymaras.

En Bolivia se encuentran tantos cultores de la fábula como compiladores de los ingeniosos relatos que se escuchan en labios del pueblo. Cabe mencionar la antología «Selección del cuento boliviano para niños», de Hugo Molina Viaña, donde se destaca el eminente folklorista Felipe Costa Arguedas, con el cuento «La perdiz y el zorro». Toribio Claure hizo también intentos de adaptación del «Cumpa conejo», pero sin lograr buenos resultados, ya que sus textos, sensiblemente, tuvieron tratamientos demasiado didácticos, como todos los textos de lectura y escritura de la literatura infantil, que en un principio estuvieron sometidos a la tiranía de la pedagogía. Por suerte, desde los años '80 del siglo XX, varios autores se han esmerado en hacer adaptaciones literarias de la tradición oral, considerando el grado de desarrollo lingüístico e intelectual de los niños.

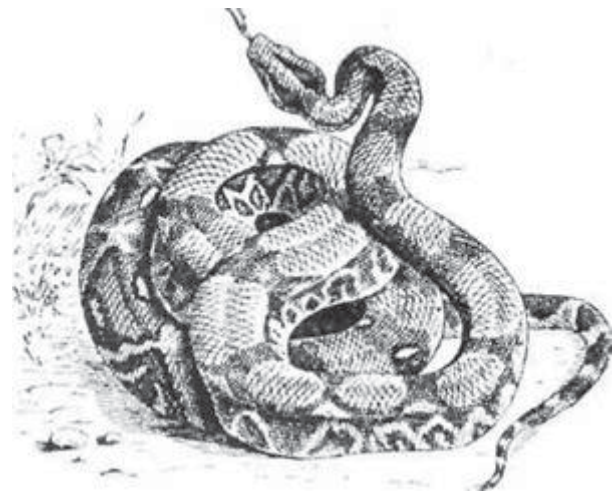
En Colombia prolifera el género de la fábula y tiene excelentes cultores. El escritor Rafael Pombo es, además de precursor de la literatura infantil colombiana, el primero en haber dedicado mucho tiempo a la infancia, al igual que Rubén Darío, José Martí, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Otro gran escritor es Euclides Jaramillo, quien, orgulloso de su predilección por los cuentos populares ha

publicado el libro «Cuentos del pícaro Tío conejo», entre los que destaca «Tío conejo y Tía zorra muerta». Entre esa pléyade de fabulistas colombianos se cuenta a José Manuel Marroquín, quien fue Presidente de la República y reconocido autor de fábulas que recitan los niños en la escuela no sólo porque tienen chispa, sino también porque es el género más tradicional de la literatura infantil colombiana, que cada vez acrecienta más su círculo de lectores.

En Ecuador, como en ningún otro país de Sudamérica, existe muy poca literatura destinada a los niños, y lo poco que existe está adscrito a la educación como material didáctico. No obstante, cabe mencionar la figura del «poeta indio» Juan León Mera, quien, al margen de escribir cartillas educativas para jóvenes y niños, escribió el magnífico libro «Poetas y cantores del pueblo ecuatoriano», en el cual recogió la tradición popular y el folklore de su tierra. Especial mención merece su novela «Cumanda», una de las versiones de la leyenda «Virgen del Sol», inicialmente escrita en verso. La novela romántica de Juan León Mera puede ser leída por niños y adultos, como esas grandes novelas escritas por Dickens, Tolstoi, Stevenson o Juan Ramón Jiménez.

Perú cuenta con varios compiladores de la tradición oral, entre ellos, Arturo Jiménez Borja, que dio a conocer el libro «Cuentos y leyendas del Perú», selección que incluye títulos como «La culebra y la zorra», «El sapo y la zorra», «El puma y el zorro» y el conocidísimo relato «El zorro y el cuy» (cuy: roedor oriundo de Perú, Ecuador y Bolivia). Manuel Robles Alarcón tiene publicado el libro «Fantásticas aventuras de Atoj y el Diguillo», Marcos Youri Montero el libro «Gauchiscocha» y Enriqueta Herrera el libro «Leyendas y fábulas peruanas», inspiradas en los antiguos cronistas de Indias, cuyas obras están salpicadas de preciosos relatos pertenecientes a la cultura incaica, como la fábula «La zorra vanidosa». Otros autores que recrearon cuentos y fábulas de la tradición oral peruana son: José María Sánchez Barra, Felipe Pardo y Aliaga, Mariano Melgar, José Pérez Vargas, César Vega Herrera y Amalia Alayza de Ganio, quien, al igual que José María Arguedas y Ciro Alegría, se dedicó a relatar la vida del hombre andino. El protagonista central de sus libros, «El pastorcito de los Andes» y «Las aventuras de Machu Picchu», es un niño pastor que nos da a conocer, por medio de sus aventuras, las costumbres y leyendas de la tierra peruana.

En Venezuela, los cuentos del Tío Tigre y Tío Conejo están entre los más conocidos de la tradición popular. El primero en compilar estos cuentos fue Rafael Rivero Oramas, quien publicó en 1973 el libro «El mundo de Tío Conejo», que tuvo un éxito inmediato entre los lectores adultos y niños, ya que los cuentos, mitos, fábulas y leyendas, provenientes de la tradición oral y la memoria colectiva, no conocen edades ni épocas, y son joyas que enriquecen el acervo cultural y literario de un pueblo. ■



Bibliografía

1. **Jung. Cari G.:** «El hombre y sus símbolos», Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 289.
2. Ver «Cuentos de espantos y aparecidos», Ed. Ática, Brasil, 1984, p. 6-7.
3. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena, Tomo 3, Ed. Ramón Sopena, S A, Barcelona, 1979.

CUENTO ORAL, CUENTO ESCRITO: *un diálogo*

Denia García Ronda

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba

Es innegable la interinfluencia entre el cuento oral y el escrito. Aunque el primero es traicionado por la escritura, esas transgresiones son necesarias para su supervivencia. La autora destaca la importancia de la gracia del cuentero y su capacidad de reconocer el público al que se dirige, así como el momento y el espacio en que actúa.

Por último hace referencia al uso del cuento oral por parte de algunos autores en la elaboración de sus cuentos. Tendencia que, estima, debe continuar.

En el ensayo que dedique a la relación entre «El cuentero» de Onelio Jorge Cardoso y el cuento popular —que ojalá hayan leído— traté de demostrar más que la estrecha relación que guarda el primero con la tradición oral-popular cubana, sus diferencias, provenientes de las específicas características de la oralidad, y de la finalidad estética del autor.¹

Eso me da pie para reflexionar sobre el innegable diálogo, interinfluencia, o como quieran llamarle, que ambas formas literarias sostienen, y sobre los modos de apropiación de la oralidad en la narrativa cubana a partir de algunos ejemplos que considero significativos en este sentido.



Generalmente se consideran, cuando se habla de esa interrelación, dos vías: la utilización del llamado cuento folklórico o popular con intención de rescate o como hipotexto para un relato escrito individual; y la apelación a la expresión hablada cotidiana,

de determinados grupos o zonas lingüísticas para conformar una creación individual. Cualquier acercamiento a los préstamos de lo oral a lo escrito, y viceversa — y esto, por supuesto, no solo en el caso cubano— debe tener en cuenta estas dos variantes.

¹Véase Denia García Ronda, «El cuentero y el cuento popular», *«El cuentero: la otra dimensión»*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, pp. 41-6.0.

La última vía mencionada, de gran importancia e interés en la conformación del discurso narrativo nacional, merece un análisis detallado, que no me es posible desarrollar ahora. Solo quiero llamar la atención sobre los diferentes usos que ese lenguaje cotidiano ha tenido en la narrativa cubana: desde la intención —necesariamente fracasada, por la propia naturaleza de la expresión oral— de transcripción fiel de todos sus matices (Luis Felipe Rodríguez y algunos de los llamados criollistas), hasta la configuración de un discurso propio, inconfundible, ya mediante la aprehensión de la sustancia de ese lenguaje (Onelio Jorge), ya por la inteligente combinación de determinados sociolectos o argot con la norma culta y el habla particular del autor, como es el caso, entre otros, de Pablo de la Torriente Brau, Enrique Labrador Ruiz, Ezequiel Vieta y Guillermo Cabrera Infante.

Me limitaré, por tanto, al primer caso, o sea, las historias contadas. Para ello es conveniente marcar la clasificación que mencioné antes: los trabajos de autores que, como Lidia Cabrera y Samuel Feijóo, entre otros, recogieron a través de informantes la rica literatura hablada en nuestro país; y los que, como Onelio principalmente, se valieron de ella como fuente para organizar sus relatos, sin intención antropológica o etnográfica.

En ambos casos, sin embargo, aunque en distintos niveles, se cumple lo dicho por Martin Leinhard: por una parte, los relatos funcionan como «depositarios de la memoria oral (instancia colectiva, dueña del

saber contenido en el texto)» y como factor activo de ciertas particularidades del discurso literario —lo que no es poca cosa—, pero igualmente son criaturas del escritor, y es este el que, en primera o última instancia controla la producción de sentido.

O sea, la narrativa oral es la fuente primigenia y el modelo para conformar los discursos escriturales, cuando esa relación se produce; pero, de cierta forma, es transgredida, traicionada por la escritura. En el caso de Lidia Cabrera y Feijóo, a pesar de sus protestas de fidelidad, vale lo dicho por Leinhard: «El diálogo entre el informante y el transcriptor influye de algún modo al lector: el primero ya no ignora [...] que su discurso va a ser publicado bajo forma escrita». Por otra parte, sobre todo en el caso de Lidia, hay una voluntad de estilo en el discurso, que hace que sus relatos participen por derecho propio de la literatura de autor, independientemente de que las historias sean fidedignas o no.

Además del estilo —consustancial a la vocación artística de cualquier escritor— y calidades aparte, en estos casos funciona lo subjetivo del investigador autor que, consciente o inconscientemente selecciona, cataloga, jerarquiza e incluso interpreta estéticamente los asuntos, características que, según Roland Barthes, suponen siempre la realización de un proyecto deliberado, para toda obra artística.²

Por otra parte, el cuento oral —primado en el oficio de comunicar historias reales o imaginadas, como se sabe— tiene sus pro-



²Véase Roland Barthes, «La literatura hoy», Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967.

³Miguel de Cervantes, «El coloquio de los perros».

⁴Juan de Timoneda, «Epístola al lector», Sobremesa o alivio de caminantes, (1563); citado por Mariano Baquero Goyantes, «El término cuento», ¿Qué es el cuento?, Buenos Aires, Ed. Columba, 1967.

pios condicionamientos y expectativas, que nunca la escritura, por más que se acerque, podrá homologar. La propia denominación de tales narraciones le pertenece de origen a la oralidad. Si vamos solo al idioma castellano, hay muchas pruebas de ello. Según Mariano Baquero Goyanes, aun en los Siglos de oro —y hasta mediados del XIX en algunos casos— se reservaba el término cuento para las narraciones orales, mientras que «novela» —independientemente de su extensión y complejidad— se refería a las escritas. Esa condición de transmisión hablada exige, y así lo aconsejan autores como Miguel de Cervantes, Juan de Timoneda, y otros, determinada competencia narrativa. En «El coloquio de los perros», Cipión, uno de los personajes, dice: «...los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; [...] algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con mudar la voz se hacen algo de monada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos». ³ Mientras, Timoneda recomienda que «es-tando en conversación y quieras decir algún contecillo, lo digas al propósito de lo que trataren». ⁴

Esto no es otra cosa que conciencia de la imprescindible relación narrador-oyente, y del contexto en que se dice el cuento; de las reacciones —distintas y espontáneas— del auditorio, que puede hacer necesario cambiar el tono o el léxico. Es decir, la eficacia del cuento oral no radica necesariamente solo en la historia o en su buena composición, sino en la gracia del cuentero, en su capacidad de reconocer el tipo

de público, el momento y aun el espacio en que se lleva a cabo la narración. Un mismo relato —por ejemplo un cuento para niños— no se expresa en el mismo tono cuando se quiere que el pequeño se duerma tranquilo que cuando se expone en un teatro o cualquier otro espacio público; una misma historia no se cuenta igual a un niño de cinco años que a uno de diez. El discurso cambia según la capacidad receptiva, si no, la efectiva comunicación no se establece: o el de cinco no entiende o el de diez se aburre. Por otra parte, como ha expresado Julieta Campos, «la tradición oral conserva [...] una sugestión peculiar: gestada como fenómeno colectivo y transmitida por contacto directo [...] guarda un aura de autenticidad vinculada a los orígenes mismos de la cultura». ⁵

Nada de esto le es dado al cuento escrito en tanto comunicación indirecta: el autor real debe construirse un receptor ideal y confiar en que historia y discurso sean suficientemente atractivos para que la carencia del gesto, de la voz, del contexto y de la palpable reacción del receptor, no resulte un inconveniente. Y ello vale para las transcripciones, por lo antes explicado.

Todo esto no indica que uno sea superior al otro. También la oralidad tiene desventajas. Para que un cuento tradicional sobreviva, debe ser fijado en algún momento en letra escrita —aunque también en la actualidad mediante los nuevos recursos tecnológicos, pero esa es otra historia. De lo contrario, la propia dinámica de la recepción oral lo va desgastando mediante cambios, exclusiones o aportaciones. Y si bien esto tiene

su valor, en tanto proceso creativo, al evolucionar las condiciones contextuales, el gusto, y aun el lenguaje, la tendencia lógica es su desaparición a mediano o largo plazo. Por otra parte, a pesar de la posible relación entre tradiciones, o el origen común —en el mito— de cuentos de diferentes regiones, como opinaba Wilhelm Grimm, la transmisión oral limita el ámbito receptivo, y la escrita o la transmitida por otros medios, lo amplía, lo universaliza. El cuento oral es —en primera o última instancia— una expresión popular colectiva de creencias, ritos, costumbres, etc.; por tanto, depende del medio social en que se produce, por lo que es históricamente transitorio en última instancia.

Si Lidia Cabrera, Rómulo Latañeré, Gerardo del Valle y otros, no hubieran recogido en letra escrita cuentos provenientes de la tradición oral de distintas etnias africanas, a partir de informantes autorizados por proceder de alguna de esas etnias o ser sus más inmediatos descendientes, aquellos se hubieran perdido o transformado sustancialmente en el devenir histórico cubano.

En la pequeña investigación que realicé para comparar los cuentos insertados en «El cuentero» de Onelio Jorge Cardoso con los relatos tradicionales de los campesinos cubanos, constaté —y así lo hice constar en el trabajo— que los informantes actuales de cuentos oral-populares tienen una actitud distinta ante estos que los de años anteriores —por ejemplo los que informaron a Feijóo cuando el país no había alcanzado el actual desarrollo

³ Julieta Campos, «La opción de narrar», en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Ediciones Universal, 1989, p. 244. ⁴Ibidem.

cultural masivo—, lo que supone una paulatina transformación y desgaste de esos relatos. En el ensayo «El cuentero y el cuento popular», ya citado, digo:

En el caso específico de los cuentos rurales cubanos de tradición oral, su actual rescate escrito exhibe [...] en mayor o menor grado, la impronta del desarrollo educacional logrado en el país, factor de importancia en una relativa, pero creciente homogeneización de las distintas zonas y grupos culturales. Ello provoca, en muchos informantes, un acercamiento, más o menos inconsciente, a la norma culta. Quizás por la misma razón, estos aparecen más como relatores de historias establecidas en la memoria colectiva que como verdaderos narradores de las mismas. [...] El hecho de que en un alto porcentaje de los cuentos recopilados por el Centro Juan Marinello (no hay que olvidar que Feijóo realizó una antología) se repita, con pocas variantes, la misma historia [...] parece probar lo dicho.

Ahora añado que, similar al caso de los cuentos negros, de no haber sido recogida una buena parte de esa tradición cuentera, la tendencia a la homogeneización y al mayor nivel cultural de los informantes terminarían por eliminar, o transformar sensiblemente, el universo de la cuentística popular tradicional cubana, y apenas hubiera quedado constancia de ella.

Por tanto, a pesar de sus necesarias transgresiones, la literatura escrita es útil a la oral en algo tan básico como su propia supervivencia. Aunque es inevitable, como expliqué antes, la in-

tervención de la subjetividad del agente recopilador o transcriptor, hay, como ha expresado Julieta Campos, «ciertos esquemas que la tradición oral conserva, intactos, de generación en generación».⁶ Si ese agente respeta esos esquemas, aunque le puedan parecer limitados y uniformes, si vigila su propia imaginación y/o su propio conocimiento, la escritura será más solidaria que traicionera en cuanto a la oralidad.

Por otra parte, por un mismo carril se puede transitar en dos direcciones. Como varios estudiosos han explicado, entre ellos Theodor Benfey, aun desde el origen la interinfluencia entre el cuento oral y el escrito se evidencia. Dice Benfey: «En la literatura de Europa, las narraciones aparecieron en Boccaccio y el Märchen de Straparola. De la literatura las tomó el pueblo y al cambiarlos volvieron a la literatura, etc.»⁷ No sería de extrañar que algunos o muchos de los cuentos tradicionales cubanos provengan de una fuente literaria. Si Roberto Fernández Retamar ha comprobado que un poema de Nicolás Guillen andaba de boca en boca sin conocer que este era su autor, y si mi propio abuelo mambí cantaba los versos de Heredia, sin saber de la existencia del poeta, ¿por qué no pensar que algún «cuentero» leyera u oyera leer un cuento «literario», y lo adaptara a su manera de contar?

No quiero terminar sin referirme al segundo aspecto de ese diálogo entre cuento oral-tradicional y cuento de autor. Si válida es la transcripción escritural de la tradición cuentera, siempre que se respete lo más posible su origen y procedimientos, la elaboración

literaria de asuntos extraídos de esa tradición es más que legítima. No hay que olvidar que el romanticismo, y más tarde el modernismo, del mismo modo que tomaron el artículo de costumbres, las leyendas populares, etc., se valió también del cuento oral tradicional para conformar sus narraciones, y desde entonces ha sido una de sus fuentes. En nuestra América, autores como Juan Rulfo han llevado hasta la excelencia literaria elementos de las narraciones orales de sus pueblos.

En Cuba, tenemos buenos ejemplos de la utilización, como hipotextos, de determinados cuentos populares, bien de la tradición campesina o de origen africano, ya sean estos últimos extraídos de los panteones religiosos, como en KeleKele, de Excilia Saldaña, o de las fábulas, como algunos de los cuentos de Akeké y la jutía, de Miguel Barnet. En cuanto a la cuentería rural, el mejor ejemplo sigue siendo Onelio Jorge Cardoso, quien con «El cuentero» —aunque no solo con este fundacional cuento— afirma la potencialidad literaria de esa forma de comunicación y destaca a los cuenteros populares como agentes de formas culturales válidas, sin que esto suponga la limitación de sus objetivos ideológicos a esa confirmación. Aunque la incluyen, estos van mucho más allá. Es precisamente la vindicación de la justeza de la creación y apropiación de valores culturales, singularizados en, aunque no reducidos a, el universo oral-popular cubano, lo que está en el superobjetivo oneliano en «El cuentero» y en otros relatos como «Cuarenta más uno», «La noche como una piedra» o «Abrir y cerrar los ojos».

⁷ Theodor Benfey, *Pantschatantra...* (1859), citado por Angela Olalla Real, *La magia de la razón*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 39-41.

De una u otra forma, la tradición oral está también —al igual que en otros espacios socioculturales— en la base de nuestra cultura, no obstante su relativa juventud en comparación con la de Europa, Asia o África, y aun la de las grandes culturas americanas precolombinas. Y está también, por tanto, en los gérmenes de la narrativa escrita cubana. ¿De dónde provenían, si no, los temas de aquellas primigenias «novelitas» de Cirilo Villaverde, o las leyendas de la Avellaneda? En estos nuevos tiempos de Internet y globalización ese diálogo —aunque con nuevos condicionamientos, y por caminos quizás más indirectos y enmascarados— continúa. Debe continuar. ■





TRABAJO

D E C A M P O

EL TEMA DE LA MUERTE en la literatura oral kawésqar*

(II parte)

Óscar Aguilera Faúndez

Departamento de Antropología Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Chile

Continuamos presentando este trabajo de campo sobre los Kawésqar, etnia que habita el extremo sur de Chile, y que se encuentra entre las más antiguas de las que poblaron el confín austral del continente. En este caso ofrecemos algunos textos míticos sobre el tema de la muerte enfocado hacia las sueños y la relación entre lo mítico y lo real

Estos textos son transmitidos oralmente y rescatados por el autor en trabajos de terreno.

El tema de la muerte en los relatos

1. La muerte y los sueños

La muerte es un tema muy recurrente en la literatura oral kawésqar. En la mayoría de los relatos se produce en forma violenta como consecuencia de conflictos, engaños, venganzas, rompimiento de tabúes o por agentes naturales, aunque este último tipo es menos frecuente. No hay muertes «apacibles» en las narraciones, a excepción del caso de la muerte por frío en el cuento del cisne.

Las muertes por enfermedad se dan en el mundo real y no forman parte del mundo mítico. No encontramos en los relatos descripciones de las prácticas mortuorias, profusamente descritas por Gusinde (III: 453 ss.) y Emperaire (1966: 249 ss.). Lo único que comparten el mundo mítico y el real en el conjunto de creencias del grupo kawésqar es la conexión entre el sueño y el mundo de la muerte. Los espíritus de los muertos, que se convierten en auxiliares de los vivos en situaciones extremas, se comunican con estos últimos a través del sueño. Este es el único vehículo, la única vía de comunicación con el mundo de los vivos, ya que la persona al perder la corporalidad con la muerte, solo puede comunicarse por una vía que excluye el contacto físico. Al respecto, hay que señalar que los kawésqar hacen la distinción entre lo que correspondería al alma (os) y una fuerza vital que mueve al cuerpo (aksæmhar).



La muerte ocasiona que la fuerza vital abandone el cuerpo, con lo cual el alma también se separa de la «envoltura física». Para el vivo, la fuerza vital muere, pero en la muerte sigue funcionando en conexión con el alma. La fuerza vital que movía al cuerpo en vida hace que el alma «viva», se mueva y actúe en el mundo de la muerte:

(27) K.: kuosá kuos aksæmhar táwon asesek é éjer-hójok ak' uá kius jehánar sos

K.: ¿se dice que tiene espíritu la persona muerta?

T.: kep sa, aksæmhar jehánar-k' ejéqas asó sa

T.: no, el espíritu ha muerto

kuos ku-k'ot ku é elásk'ak jehánar-k' éja asesek é éjer-hójok

y al rato muere la persona, se contaba

kiáu ka kskial aksæmhar jehánar-k' e è é jetæl k' élok

sa mientras está vivo el espíritu también, uno muere, no anda

k'oának ka aksæmhar jehánar-k' ejékas asós ku è elásk'ak jexás (= k'exás)

todos los espíritus mueren al mismo tiempo, por último

Lo que el vivo ve a través del sueño es el «alma» del difunto, con rasgos parecidos a los que tenía cuando estaba vivo. Esta manifestación del alma es posible a través de la fuerza vital que ahora acompaña al alma, tal como acompañaba al cuerpo en vida, haciendo que éste funcionara:

(28) K.: ak'uásk'ak táu kuos kawésqar jehánar-s
Kok kuos jeséktal

K.: ¿y cómo cuando una persona muere se ve después? ak'uá kius aksæmhar séwel asó táu-s kuos jeséktal-s ko-sektæl-s?

¿o no será su espíritu que se ve también se ve en el sueño?

T.: akuó ka kuosó qolókna kuteké è e è áu-jerrákso sa kuos tqáme álowe jeksór

T.: cuando en él se aparece también penetra en uno y se ve en el sueño

K.: ak'uák'ak kuos aksæmhar karsektálær-hójok sa askét

K.: cómo al que llaman espíritu este que...

aséksor jéksor-s kok

lo veía en el sueño

ka kawésqar jehánar-afqát kius aksæmhar asó è o jeksór-pas æsk'ák

cuando una persona moría, su espíritu yo lo veía, así

askét kius os asó táu qolókna kuos ko-séktal hos kua

este que... su alma/espíritu es acaso su alma que aparece en el sueño?

T.: kuosá jehánar-s asó sa kuos ko so ak'uá aséksor jéksor asesektálær-k'enák

T.: después de haber muerto después se ve en el sueño dicen

jehánar so kuosá kuos sekárk'ap-er-k'éna hos

el muerto después es distinto/cambiado/transformado

kolái-s kok kuos hánno lafk è o jejhák asahák

en el sueño y también actualmente yo lo veo y cuento

Sampráo-s wa qólok as kuos kuos kónar jelái-s kok

Zambrano se aparece cuando sueño y lo veo taes pe æs tæs pe k'enák-atál as todo se ve en mi mente

K.: kius os táu ka kius aksæmhar sos?

K.: ¿era su alma o su espíritu?

T.: kius os ka kuteké aksæmhar so ak'uás kepás ak'uás

T.: su alma y también su espíritu eso creo, ignoro qué

K.: kawésqar jaláu jehánar kuo jehánar asó kuos asesek é éjer-hójok



K.: cuando moría la gente antiguamente se contaba kuosá kawésqar ja... ja... qaqár-fqat kius os asó è o jeksór-pas

después la gente dejaba su alma, yo lo vi kuosá aksæmhar táwon ak'uás aselájær

y se cuenta que tiene espíritu

kuosá ke (= que?) jehánar ke kius jehánar os

asó k'ua aselájær-s kuos è ekék-ketæl hos as kawesqár

después el muerto el alma del muerto se dice que viene como persona

è eppa è ewel ka jetætal kúka kuteké kséptal hos ka kawesqá k'etæl hos as

como sano/normal está y también camina kuos tqáme álowe jelái-s kok

y se ve en el sueño.

El espíritu (alma) de una persona se puede comunicar también con los vivos cuando se produce la muerte en la distancia. El espíritu del familiar o amigo puede «avisar» de esta manera su tránsito al mundo de los muertos. Esta comunicación se puede realizar a través del sueño o por intervención del ambiente físico, en forma de ruidos que manifiestan distintos tipos de actividad, como por ejemplo, remar, cortar leña o lanzar palos o ramitas a la choza en los campamentos temporales, o animales que realizan acciones no comunes: el lobo marino sube a tierra y brama; una oreja o un delfín se acerca a tierra:

29) (...) ka kuteké kawésqar ak'uás kojóterrek jehánar ka jajá

(...) también cuando una persona se ha muerto en otro lugar

kuos os asó sa hout'éksta-ar sa æsk'ák y su espíritu es el que está tirando algo [un palo]

así

ka k'ei é esektálær sa

nos avisa

[jehánar] ka kuos askét jetéksta káuker qáلكsta [cuando muere] también este que... se presenta,

se siente caminar



ka kuteké ken è
ékta ka ketæl hos
as asár
y también se siente
hachear en un lugar
inaccesible (o malo)
árka káskuk jetæ1 è
eá kuos asós askét
cuando anduve para
arriba este que...
hout' afténaraer-
horo-qi-er-afqát
me asusté cuando

cayó súbitamente un palo
è e sa kawésqar ... æs aihíól ka kuteké os asó
qi so ker sa kuos askét
yo una persona ... era el espíritu de mi hijo
este que...
hout' éja-qi-fqat
estaba tirando palos
kuterrék è eá jepás tæl so
cuando estuve esperando
kuos árka æs-pe-terrék è ekék ak' uás sórksta-
geská-ker
por el monte llegó alguien que hacía sonar pa-
los al caminar
kuos æ eá tariépskak æstaes kúkstai jenák
y yo estaba tranquilo mirando hacia arriba (al
monte)
kawésqar-s sas asó kuos kas è ekék-akstá-ar
la persona que salió se sintió llegar
kuos kájef asép asér kuos arwéksta-ar
y después se embarcó en la chalupa e hizo ruido
jemókar-s ko-ásep kuos eihén
el remo que estaba ahí
akiár è éksta-ke é éjer
lo tiró y se sintió golpear
kuosá kájef arwéksta jemókar jetákar
arwérksta æsk' á ker
y la chalupa hizo un ruido al golpear el remo
hizo un ruido así
kúkstai asér jelái-s kóka kep
cuando bajé a mirar no había nadie.

(30)at háuterrek jehánar-k'er aseksórnark
cuando una persona se ha muerto en otro cam-
pamento se sueña
ka kuteké páqtæs k'e aseksórnær
y si se ha ahogado [alguien] se sueña
kuos akæmhar asó tqáme pek aksér è ekék qolókna
y su espíritu llega al sueño, aparece
ksep k' uijéfna ksep aqtæl-tálnærk, aqtálnak
nos da pesadilla y hace despertar llorando, llorando
atqanák jen... askét aséksor álowe aqtálnak-
atál kot (?) atæl aqtál-tálnær

llorando este que... en el sueño se ven llorar
[las personas] y con su llanto me despierto
ka kuos tælámás altqátqal
por último me levanto llorando
kuos askét aqtália jektál-k' éja-atál-hójok
y este que... lloran y cantan.

Un ejemplo de esta comunicación con los muertos
por medio del sueño lo encontramos en el relato que
hemos llamado «La gran inundación» (Aguilera-
Brito 19:). En este relato, un joven mata a una nu-
tria tabú, a pesar de la advertencia hecha por sus
padres. Se produce una gran marejada que exter-
mina a personas y animales. Sólo sobrevive el jo-
ven y la muchacha de quien está enamorado. Am-
bos logran escapar de la furia del mar subiendo a
un cerro alto. Al encontrarse desamparados, sin ali-
mentos ni abrigo, el joven sueña con el espíritu de
su madre, quien lo guía para salir de la situación:

(31)Bueno, pensaba hacer su casita, puh
Había pasto; tejieron con pasto, ramas, qué sé yo
No ve que con qué taparse, puh, no hay cuero.
La capa llevaron mar (= el mar se llevó la capa).
Entonces obligao a tener que estar con puesto
no más y lo...
lo manecieron (= amanecieron) los dos ella con él.
Entonces ya tenía.. ese muchacho lo pone tris-
-te (= se pone triste),
qué sé yo, va a soñar con
su mamá puh, l'espíritu su mamá.

2. El mundo mítico

El mundo mítico está poblado por animales-hombres
y hombres que interactúan con aquéllos. En un texto
recogido por el investigador argentino Fernando
Pagés Larraya incluso se menciona la existencia
de plantas-hombres.

En este mundo mítico, la muerte aparece como
agente de transformación y origen, conectando el
mundo mítico con el real. Los animales-hombres al
morir, se transformarán en los animales que poblarán
el mundo real:

(32)f è akiáns sa eik'óse táwon hójok asékta
el zorzal tiene cuento se dice
kuis asáqe hójok asékta kuos kajésqa,
su alimento se dice eran pájaros
kajésqa atáwe asá-ap
pájaros gordos comía
kajésqa kejá sa hakuás wa
pájaros gordos cazaba de noche
kuos ak'éwe wa kuos kajésqa álæs

y en la noche salía a coger pájaros

kuósos sa jenák asó qar-hójok asékta kius ku
é elákso

y después fue asesinado se dice por su amigo
ak è ólai ft'ói jenák ak'uás kuteké ak é ólai
askét

mezquino de agua era y el agua este que...

kue jenák asó

era secreta

è e è áu-jefé-ak è awésna asó

le dio sed después de haber comido cholgas

ak è ólai as asó

fue al agua

kuos ak é ólai kt'áip at'æl-atáuk qar-hójok
asékta

y en el pozo lo hundieron, lo mataron se dice

kuosá kajesqána-hójok kuos ália

después se transformó en pájaro y vuela.

(33)waláman tawesána-qei so hójok eikúksta kelæl

el cisne pasó un mal momento, se cuenta, ..

eitérja je è érlap asó sa tawesána-hójok

eikúksta

con viento sur salió a vela y casi naufragó

waláman aselái karlájers kuos eik'olájers kok

se dice que era un cisne de cuello negro cuen-ta
el cuento

kesá-kanána-k'ejéqas ka kuteké kuosó

kajesqána-k' ejéqas-hój ok eikúksta-s

y todos murieron de frío y se transformaron en
aves se cuenta

kas ka kuteké áperk páqtas kuteké kesetónar



allá, también con la lluvia se ahogaron y se con-
gelaron.

El mundo mítico también alberga seres que siem-
pre tuvieron carácter de animales, como algunos
mamíferos terrestres y marinos que eran fuente de
alimento, aunque algunos eran animales tabú, como
por ejemplo el ciervo (huemul), portador del fuego,
cuyas crías sí podían ser alimento; la nutria hembra

con crías, que asegura la existencia de la especie;
el chancharro (cierto pez, *Sebastes darwini*), que
da origen a los canales; el lobo marino, cuya prime-
ra muerte lo convierte en alimento principal hasta
hoy día. Otras criaturas eran parecidas a los ani-
males actuales, pero se diferenciaban por su mons-
truosidad, criaturas gigantescas, de gran ferocidad,
devoradoras de hombres.

Tipología de la muerte

a) Muerte por rompimiento de tabú

El rompimiento de tabú generalmente ocasiona
grandes catástrofes que afectan considerable-
mente el medio ambiente, en donde el mar es el
elemento que se altera y se convierte en ejecutor
del castigo por la trasgresión. En el relato de la
nutria, citado más arriba («La Gran Inundación»),
la muerte de un animal tabú provoca una mareja-
da que extermina tanto a la familia del hechor como
a todos los animales, terrestres y marinos. En una
versión en español del informante incluso se dice
que la marejada causa el exterminio no sólo de la
familia del trasgresor:

(34)Bueno, este cuento que sea antiguo... un mu-
chacho, ¿no?, un muchacho joven era... y como
están enamorado con la muchacha... y su padre
y su mamá se fue a cazar... en... y a otra parte,
no ve que es parte limpio (= sin vegetación
boscosa).

Entonces lo muchacho y con la muchacha quedó
puh.

Entonces, como decía antes, antes va a con-
tar un cuento que. . . que se . . . una nutria y
que decía ... y una poza, una poza grande,
una nutria.

Dijeron que su papá contaba, dijeron, porque ese
animales no toca

Porque si toca ese animales lo va a aparecer
mucho mal tiempo, le dijeron eso.

Una nutria con cría, una poza . . . (= en una
poza).

Entonces como él está medio enamorado y...
lo mataron nutria puh.

Entonces repente ya es oscureciendo malizó
el tiempo, qué sé yo, y venía manso marejá, qué
sé yo ... se perdió el mundo puh.

Las dos versiones en kawésqar describen de la
siguiente manera los acontecimientos:

Versión 1:

(35) jala kawesqár arksá-s wa kius è a è ár askét
 laálte
 un joven del pasado en el momento en que su
 papá este que...
 kuteké kajésqa léjes ksep è és asós kuos laálte
 æjámas qar-ker-hójok eikúksta
 nutrias y pájaros andaba cazando, salió a bus-
 car después una nutria tabú y la mató, se cuen-
 ta
 kuosá kius c'ap páu ka kuteké kius è a è ár
 páu jetæl, jetæl
 y cuando su mamá fuera y su papá fuera an-
 daban, mientras
 k'íújef áfterrek ka kuos qar kuos eik'osek é
 é-hójok
 andaban primero (= ya que ellos habían parti-
 do primero), la mató, cuenta el cuento
 kuos siafkiás kuteké aqátal qáلكsta-ker-hójok
 eik'osek è è-er-hójok sa
 después el viento y la tormenta rugían, cuen-
 ta el cuento
 ajákta arrakstáwar kuos wæs, wæs halíp wæs
 askét ajækta hójok eik'osek è é-er-hójok
 una marejada grande después la tierra, la tie-
 rra desde abajo a la tierra este que... subió,
 cuenta el cuento
 kuosá kséna-afsáqta kuos halál afsáqta jéksor
 kuos asá eik'osek è é-er-hójok
 después hubo marea baja y, viendo que la ma-
 rea estaba baja abajo, él se fue, cuenta el cuento
 kuósos sa kius ka taksóktek kuteké c'ap asós
 kuteké è a è ár asós páqtas kar ark è
 errekestó-táwan
 ktep kuos jeja asérk jetæl-hójok eikúksta
 después vio como su hermano y su mamá con
 su papá ahogados arriba de un árbol colga-
 ban, y bajó, se cuenta
 ak'uátka jeksór-qei kuosá páqtas-k' ejéqas
 k'íutqal-terrék ka kuteké è ekéja kuteké
 wajéna-lájek ápala kuosá arká pe kuos atæl-
 atál-hójok eikúksta askét kséna-afsáqta
 entonces vio que todos estaban ahogados,
 cuando regresó también vio animales, orcas
 y ballenas esparcidos
 por el bosque, se cuenta este que... cuando la
 marea estaba baja.

Versión 2:

(36)(...) kius askét è a è ár asó sa kuos, alál-terrék
 k'ep è éks ajækta a è á ak'uá j'erkiár a è ál
 jéksor ka keka è éka asesek è éjer-hójok
 (...) su este que... papá estaba abajo cubier-
 to de arena al subir la marea, el reflujó de la
 marea lo pescó cuando cruzó corriendo

kuosá kius askét è a è ár at æstæs astál-terrék
 jéksor-ker-hójok
 y a su este que... papá vio arriba de la casa
 kuosá kuos k'áno askét ajes árka astál aksér
 áker ak'uás kuos k'oának aqál-atáuk páqtas-
 k'ejéqas
 y he aquí que este que... la marejada que lle-
 gó hasta arriba a todos tapó y se ahogaron
 completamente
 halísap kuos sápar alowéna-è éjer kius jenák-
 kéjer so kuos aqál sa
 todo (a medio) fue cubierto como un mar/gol-
 fo su hábitat y quedó destrozado.

En el relato del chancharro (Sebastodes darwini),
 al ser éste arrojado al mar, también el mar cubre la
 tierra y da origen a los canales y fiordos:

Versión 1:

(37)c'elaqájo sa kástap-hójok asesek è é
 el chancharro fue arrojado al agua se dice
 seté kiásterrek wæs jeákstai
 en otro lugar al sur en una angostura
 kuósos sa kuos jesáu wæs atáuk-k'ejéqas-
 hójok asesek è é eik'osek è éjer-hójok
 y después empezó a saltar en el mar y la tierra
 se hundió se dice se cuenta
 kua kástap-ker so sa kuos jerkiár-atáuk
 el que lo arrojó al agua se hundió.

Versión 2:

(38)k'ejek'éwos sa è ams jetasárna-ker-hójok
 el chancharro echó a perder el mar
 kuos qálnak siafkiás sekuás
 y sopló el viento sopló
 kuteké ajækta arrakstáwar k'ejek'éwos
 jetákso-hójok
 y una gran marejada fue obra del chancharro
 kastápær-k'ei è e qarqápnær æjámas k'ei è
 élai so k'ejek'éwos k'ei è e-ketás
 fue botado al agua a pesar de haberse insisti-
 do hasta el cansancio de que no se hiciera que
 el chancharro estaba prohibido
 kuos kawésqar tóu kástap-hójok eikústa
 y otra persona lo arrojó al agua se cuenta
 kuosó sa siafkiás qáلكsta-è éjer
 y el viento empezó a soplar
 ajes hátqa-è éjer siafkiás ajækta arrakstáwar
 las olas crecieron el viento la marea grande
 k'ejek'éwos æjámas-ker
 el chancharro era tabú
 wooo k'oának hap halí wæs aqál-aksó ájes
 arrakstáwar ajækta

wooo toda la tierra se cubrió las olas la taparon.

b) Muerte por engaño

En varios de los relatos, por su carácter fragmentario, no es posible determinar las causas del engaño que conducirá a la muerte del engañado. A veces parece que el asesinato se produce por el placer de matar o probablemente por venganza. En el cuento del pájaro carpintero, que es leñador, éste siempre asesina a sus ayudantes. En una versión la víctima es su cuñado, pero no poseemos más detalles. En la narración del pilpilén, la motivación del asesinato es comerse al engañado, en tanto que en el cuento del pato quetro, al parecer el martín pescador mata a los quetros por invasión de su territorio. Posteriormente, un pato quetro anciano, más sabio, se da cuenta de los engaños que conducían a la muerte de sus congéneres y da muerte a su vez al martín pescador.

1. Pájaro carpintero

Versión 1

(39) kenakéna sa tóu è æpás jewá

el pájaro carpintero mataba/mató a otros (o al otro)

kíus wejáma asó è æpaqás-k'éjes jewá, aksárro-op

a su cuñado mató, era mentiroso

kenakéna af è ár atás aksarrúna af è ár sekuás

el pájaro carpintero lo engañaba diciendo que iba a partir leña, [dijo que] el fuego soplara

ku è æpásap aksarrúna-k'eqáker af è ár sekuás

el asesino lo engañó diciendo que soplara el fuego

k'ei è e-kéjen

le ordenó

kua taqái-kstái-terrék aksér palo aták è as

fkiár jo... kejésap, aksárro-ap

pues por la espalda un palo partido le ensartó, era mentiroso.

Versión 2:

(40)eik'óse táwon hójok asesek è éjer wakenakéna se dice que tiene cuento el pájaro carpintero kíus ku è eláksó aksarrúna-k'éjes è æpásap ak'uás kuteké engañaba a su amigo para luego matarlo y ken è áksó-k'éjes awáksó-k'éjfes asesektæl-jeké eik'osektælær-hójok

también lo quemaba lo quemaba en el fuego se cuenta

aksárro jewá sa kujés (= kue-s) ak'uás aselájer su engaño lo mantenía en secreto dicen

kuos kserksé ka af è ár ken è ás táwon

y lo llevaba a cortar leña

af è ár ken è ás kserksé asó sa kuos ken è áqsa

a cortar leña lo llevaba y lo mataba a hachazos

ka kuteké awáksó-keséktæl asesek è éjer-hójok

y lo quemaba se dice

aksárro ka kuosá at-terrék kuos è ekék

volvía con la mentira a casa

kuos hánno páu askét kujæktar kújes pap-ker-pas jetékta-kóna-ar

y decía: mira, estará disfrutando de una fogata allá

aswálak ko-aswálak ka kuos è ekék-sekué mañana o pasado mañana volverá.

Versión 3:

(41)kenakéna-s wa é emnák-hójok eikúksta-s

el pájaro carpintero mataba gente, se cuenta

kenakéna af è ár atásap

el carpintero cortaba leña

af è ár aták è as-k'éjes jeftáwos æstæs ar aksér jeftóna séjep

partía leña y la tiraba de arriba hacia abajo

kuosá kuos af è ár awásap ak'uás aselájer-s

kuos jerwók è e k'ei è ékce

y al encargado de mantener el fuego ardiendo

que se llama, lo ordenaba [el carpintero]

kuos awéja a è áal jetápja a è áal hóterrek aksér

y la quemaba y la atizaba abajo

kukér sa æstæs árka ar terrék aksér jenák-hójok eikúksta-s

el jefe estaba arriba, se cuenta

kuosá kuos fkiár-k'er-nar ak'uás qar-ker-nar-

qei-sékuer jenák sa

después lo ensartó el que iba a matar

kuos aksárro jenák

y engañaba/era mentiroso

k'ei é ékce askét af è ár jetaplónak asætal

asenák-ker

le ordenó este que... al no encender el fuego dijo decía

kuos k'ei è efténa fkiár-hójok aséksta eikúksta-s y habiéndole advertido lo atravesó se dice que se cuenta

æstæs-terrék aksér jeftó-ahák

de arriba la tiraba [la leña] jeksép-

ahák-ker

la lanzaba y quedaba clavada en el suelo [la leña]

kuo táwon k'exátau ka kuósos aták è as kstas
táwon fkiár-ær-hójok eikúksta-s eik'osek è éjer-
hójok
y con ella por último después lo partió y con la
astilla más larga lo ensartó, se cuenta
kenakéna-jeké so
el carpinterito.

2.El pilpilén:

(42)alálesap sa eik'óse táwon
el pilpilén tiene cuento
kius ku è elákso aksárro-ap, os-jetakuejónar
a su amigo engañaba, lo engatusaba
kuosó kius árrek jefehák-er
después el macho lo comía.

3.El pato quetro:

En este relato, el martín pescador engañaba a los
patos quetro fingiendo que tenía un ala rota. Les
pedía ayuda y los mataba:

(43) (...) ka kuos aqtáalksta è e è áu-ksétæl
(...) y empezaba a llorar se lamentaba
kuos kajésqa árktes tæsqa kuo qaqaq aqtáalksta-
k'enák
y ponía el ala de pájaro en la cabeza y empeza-
ba a llorar
kuosó tóu léjes qárwes askét
después iba a buscar a otro pato este que...
sétqa atóka ko léjes tesesekuás k'iápær
que estaba en la bandada lo buscaba y le
pedía lo mismo
kuósos sa è akanána asahák asesek è ál
y después decía que había muerto por la
caída lo contaba.

El pato viejo se dio cuenta de que cada vez que
moría uno de sus hermanos, un martín pescador
andaba cerca. El pato engaña a su vez al martín
pescador y lo mata con un garrote, arrojándolo al
fuego finalmente:

kuósos sa è epatæl so kuos eikuákiar t'ak'ákso
kuos eikuákas-hójok eikúksta
después al asesino lo mató con un garrote y lo
quemó, lo mató con garrote, se cuenta

c) Muerte por venganza

La venganza es también causa de muerte en diver-
sos relatos. En el cuento del zorzal, éste al negarle
agua a su amigo, es asesinado por él con el mismo
elemento que niega:

Versión 1:

(44) f è akiáns sa eik'óse táwon hójok asékta
el zorzal tiene cuento se dice
kius asáqe hójok asékta kuos kajésqa,
su alimento se dice eran pájaros
kajésqa atáwe asá-ap
pájaros gordos comía
kajésqa kejá sa hakuás wa
pájaros gordos cazaba de noche
kuos ak'éwe wa kuos kajésqa álæs
y en la noche salía a coger pájaros
kuósos sa jenák asó qar-hójok asékta kius ku
è elákso
y después fue asesinado se dice por su amigo
ak è ólai ft'ói jenák ak'uás kuteké ak è ólai
askét
mezquino de agua era y el agua este que...
kue jenák asó
era secreta
è e è áu-jefé-ak è awésna asó
le dio sed después de haber comido cholgas
ak è ólai as asó
fue al agua
kuos ak è ólai kt'áip at'æl-atáuk qar-hójok
asékta
y en el pozo lo hundieron, lo mataron se dice
kuosá kajésqána-hójok kuos ália
después se transformó en pájaro y vuela.

Versión 2:

(45)f é akiáns sa jenák-hójok eikúksta-s
había un zorzal, se cuenta
seté kiásterrek eik'óse sa kuteké askiúk eik'óse
k'élok
es un cuento de allá del sur y no es un cuento
de aquí
kius ku è elákso c'afalái teselái asó sa kuos
ft'ói-ker-hójok eikúksta
su amigo le pidió agua y lo mezquinó, se cuenta
f è akiáns c'afalái ft'ói sa
el zorzal era mezquino de agua
kuosá kius c'afalái aselájjer-s kuos kajésqa ken,
y decía que su agua era aceite de pájaro
c'afás kskójes-jenák-hójok eikúksta
y tomaba a sorbos
c'afalái ft'ói
era mezquino de agua
kuósos sa c'afakáinær as asós kuos at'ál-atáuk-
hójok eikúksta
después le dio sed y salió y fue ahogado, se
cuenta
c'afalái... c'afalái tesahák-er so kiot tesenák asó
kiot wa

el que lo hizo fue el que estaba pidiendo agua
kawétæ̀l è e è áu-asék è es
se hacía que estaba durmiendo
jeksórk læp-jeké so sa k'iot
lo vio (al zorzal) y salió detrás
kuos ksepqáqa tarié-terrék aksér jec'ér-aqól
y lo siguió caminando a escondidas por el otro
camino
c'afáihen so at'al-atáuk páqtas-hójok
eikúksta
estaba bebiendo agua lo hundió y se ahogó,
se cuenta.

En el cuento del zorro, que según nuestros informantes tenía muchos episodios donde se mostraba la astucia del protagonista, en el último es asesinado por su suegro, tras huir en su última escapada:

Versión 1

(46) [k'iun è ar sa] kskená kekiájeks-hójok
eik'osek è éjer-hójok wæs hápar wæskar
hápar k'exás
[el zorro] había huido corriendo, se cuenta,
hacia el cerro, al cerro, por último
kuosá c'afalájep è ekék sepplenák
y la lechuza vino a preguntar
kuos al... kies... é ek... jeqapc'éwe è ekék
sepplenák-hójok eikúksta-s
y vol... bos... vin... vino en la noche pregun-
tando, se cuenta
ak'iápær kuos as kep aká?
¿adonde se fue que no está?
kuosá kuos kius aihíól-sélas
y su hija [dijo]:
kuos kskená kekiájeks-qi-sekóna-ar ak è élo
teselónar
creo que huyó corriendo a pesar de que se le
pidió que no huyera
kuosá asé-ketás kuos k'iót jelái-hójok
eikúksta-s k'exás wæs hápar
al oírlo se enojó y salió a buscarlo, se cuenta,
por último, al cerro
kekiás ak'uás wæskar æstæs álowe hápar
corrió al cerro hacia arriba
kuosá c'afalájep ku-k'ot hápar kuo léjes
y la lechuza también corrió atrás
kuosá wæskar t'as è e è áu-katál jetaqána
jetás-ker-hójok eikúksta-s c'afalájep qar-kar-
qei
después llegó a la cima del cerro, descansó y
empezó a hacer flechas, se cuenta, la lechu-
za, para matarlo,

ka jetátal séjep jeksór fkar-hójok eik'osek è
éjer-hójok
al verlo hacia abajo lo ensartó, se cuenta
kius tarkéjep kskená ksep-ketás
su suegro que se había enojado por la huída.

Versión 2:

(47) kskená kekiájeks-hójok eikúksta-s k'iún è ar-
s árka astál kar hápar, wæskar hápar
huyó, se cuenta, el zorro por entre los cerros,
al cerro
tesé-k'éna-k'elóna asó sa kuos kskená
kekiájeks-hójok eikúksta
nadie pudo persuadirlo y huyó corriendo
kskená ka k'exás kuos kekiájeks asó qar æstæs
árka astál kar
huyó para siempre y huyendo lo mataron arri-
ba en el cruce
è e è áu-kekiá-kanána pap asós tot qar-hójok
eikúksta-s
sintiéndose cansado de correr se sentó y el otro
lo mató, se cuenta

d) Muerte por criaturas monstruosas

Como se dijo más arriba, el mundo mítico también está poblado por criaturas monstruosas, marinas principalmente y terrestres, con hábitats situados con precisión, como por ejemplo el Brazo Norte, costa interior occidental de la isla Wellington, y en otros puntos de los canales de la Patagonia occidental. En el relato del Hijo del canelo, un monstruo marino devora a toda la gente y sólo sobreviven dos hombres que andaban cazando. Durante la noche, cuando se lamentaban de la muerte de sus esposas e hijos, sienten llorar a un bebé. Al buscar, encuentran un niño bajo un canelo. Este niño se convertirá posteriormente en el héroe que exterminará las criaturas fabulosas del Brazo Norte:

Versión 1:

(48) jála kawesqár ak'uás eik'óse eik'osek è éjer-hójok
la gente del pasado que narra el cuento
Asé-arláí-asé kawésqar eik'olájer-s kok
era gente del Brazo Norte, cuenta el cuento
kstal pe arrakstáwar ak'uás asós kuos è ekéja
jefejáqas-hójok eikúksta
era un grupo grande, el cual fue devorado por un
animal, cuenta el cuento
k'oának kius af è ók asós jefejáqas k'exátau jenák
asós kuos asérk kuos eik'olájer kuos
a todas sus mujeres las había devorado el mons-
truo y no quedaba ninguna viva, cuenta el cuento.

Versión 2:

(49) malte asé ak'uás kajésqa kawesqá jefénak
En el seno había algo así como un pájaro (= un animal) que se comía
k'oának kawesqár asó jeféqas-k'enák-er-k'énak-hójok
a toda la gente, la devoraba siempre,
aselái eik'olájer-s kuosá kuos,
decían, se contaba y, y
kuosá kuos kawésqar-jeké qak kiut ak è élqa
har asó aselái eik'olájer-s kiut
y al niño pequeño lo crió, lo había recogido
[la persona] dicen, se cuenta
è epaqás-hójok eik'osektálær asós k'ejáhak-ker-hójok-s k'ak
a ellos los había aniquilado se contaba, así,
k'oának è epaqás sa
a todos había aniquilado [el monstruo]
málte asé káfef kiáwel ka kuteké asáqe kíáwel
è e è él-k'enák-er-k'éna-hójok
En el seno sin canoa y sin comida estaba
è e è áu-eik'olái aselái kuteké kuos askét
contaba, decía y este que...
kíus ærlámas jetéja-hójok eik'osek è éjer-hójok-s kupép
andaban criaturas gigantes, se cuenta, también.
kiut wa kuos è epqánar kuósos è eppa è éwel
Él (= el hijo del canelo) los aniquiló a todos y quedó sano
ka kuteké asáqe jefelái-ker-hójok
y [aquellas criaturas] sirvieron de comida,
è e è áu-eik'óse eik'uótæl asó askét
contaba, solía contar, este que...
kstajáse ámhar ka kuteké askét jen è éntar ámhar
huairavos gigantes y este que pulpos gigantes
kuteké qólak ámhar karláí eik'olájer-s kuosá
y gaviotas gigantes dicen que se cuenta
kuos askét kuos askét kawésqar eik'óse tawaisélok
y este que... y este que... [sirvieron de alimento] a la persona difunta del cuento
tóu kíus taksóktek tawaisélok askét eik'óse
a sus hermanos difuntos este que... del cuento
è epaqás jeféqas-ker jetátal-hójok eik'osek è éjer asós
Los había aniquilado y se los había comido (i.e. a la gente), cuenta el cuento
kuteké askétápala ámhar kíarlájer-s kuo
k'oának ka
y este que... [había] una ballena gigante que se llama, todos [los animales]
ámhar táwon eik'osek è éjer-hójok

tenían su versión gigante, cuenta el cuento, Asé-arlái-asé eik'ose sa kuos
cuenta el cuento del Brazo Norte
lile kuos askét aijárrak ámhar ka kuteké árkk è es ámhar,
Lile este que... cormorán gigante y cuervo gigante
c'éja-c'éja ámhar kíarlái aselái eik'olái sa kuos
tiuque gigante que llaman, dicen, cuentan
k'oának ka kuos jenák-k'enák aselájer eik'olájer-s kuo
todos estaban [ahí] dicen, cuentan.

e) Muerte por conflicto entre grupos antagónicos

En la historia del ratón, que es una narración en varios episodios, encontramos el antagonismo entre los Sælám, grupo del norte, y otro no nominado, habitantes de más al sur. Este es el único relato que poseemos en que se describe este tipo de luchas entre grupos distintos. El primer episodio relata cómo los Sælám atacan la familia del ratón, exterminan a los hombres y se llevan a las mujeres. La madre del ratón, que era muy pequeño, logra ocultarlo bajo una concha de cholga. El ratón sobrevive y en otro episodio adquiere la propiedad que lo hará sortear todo tipo de peligros: su extraordinaria velocidad. Esta propiedad la adquiere tras cubrirse con la sangre de un avecilla que mata. Cuando los Sælám intentan matarlo, él los burla con su portentosa velocidad y mata a muchos de ellos.

Versión 1:



(50) atqásap kawésqar aseseq è éjer-hójok
 el ratón era persona, se dice
 qak-jeké aseseqtálær ka kuos jetætal-hójok sa
 jek'éwot-jéke
 chiquitito se dice y siempre era pequeño
 k è áwe ak'uás kawésqar tóu è epjóna kuteké
 jetejóna-hójok eikúksta
 tenía buena puntería y la gente no lo podía ma-
 tar ni hacerle nada
 c'ap ka kuteké è a è ár è epaqás jeké jenák è
 e è él-aksó
 su mamá y su papá los habían matado cuando
 pequeño y él quedó oculto
 ka kuos jetáktæs wóksterrep è emnák
 aktámnak-hójok eikúksta
 y cuando lo molestaban, a unos y otros mata-
 ba arponeándolos, se cuenta

Versión 2:

(51)(...) kuosá kekéstal kájef asé kekéstal kstékol
 t'æs táwon a è ál kius jenéskar t'æs táwon a
 è ál jemókar atál a è ál ahákstai kekéstal a è ál
 (...) y corrió a la canoa, corría sobre la borda,
 por la chumacera, por los remos y por allí don-
 de se achica.
 k'ep álowe kekéjo-a è éjer tæsqaq táwon a è
 ál qátkaq táwon a è áal næs t'æs táwon a è ál
 Se les subió al pecho corriendo, pasaba por la
 cabeza y por las piernas en la proa.
 jaláu eikuás kius eikuákiar qar alai asós kuos
 æstæs ar kekétka-a è éjer jáu hápar jeféhoi-
 a è éjer eikúksta k'exás
 En ese entonces enarbolaban sus garrotes
 para matarlo y él se subía a la punta del ga-
 rrote, y finalmente salió a tierra corriendo, se
 cuenta.

jenák asós sa jek é ákas-er
 Y mató a los que había
 ákstap aqás-ær-jeké-hójok
 Lanzó flechas a los que habían llegado re-
 mando.

f) Muertes por diversas causas

En otros relatos, algunos muy fragmentarios, en-
 contramos diversos tipos de muertes:

- Los cisnes mueren congelados y tras al muerte se
 convierten en aves.
- El sapo mata a quienes lo molestan porque tiene
 muy mal genio.
- El lobo marino, que en el mundo mítico es un
 animal, se casa con una mujer. Es rechazado por
 la familia de ésta, asesinado y comido, dando ori-
 gen a este alimento, que hasta el presente es fun-
 damental en la dieta alimenticia de los kawésqar.

A manera de conclusión

A través de una serie de ejemplos, hemos dado un
 sucinto recuento del tema de la muerte en la lite-
 ratura oral kawésqar. Estudios posteriores permiti-
 rán análisis más pormenorizados de los relatos y
 mitos, casi desconocidos a la fecha, de uno de los
 pueblos más antiguos que poblaron el confín de
 Sudamérica. ■

Bibliografía

- AGUILERA F.**, Oscar y María Eugenia Brito. 1980-81. «Análisis de un texto Kawésqar», en BFUCH XXXI (1980-1981):pp. 303-329.
- AGUILERA F. OSCAR.** 1988. El Hijo del Canelo. Un mito alacalufe. En Comunicación y Medios No. 6. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación: 115-134.
- AGUILERA F., OSCAR.** 1989. Análisis lingüístico de un mito alacalufe: Seis versiones de la «Historia del Ratón». En Trilogía, 9 (16/17): 55-83. Instituto Profesional de Santiago
- EMPERAIRE, JOSEPH.** 1963. Los Nómades del Mar (Traducción de Luis Oyarzún). Ediciones de la Universidad de Chile.
- GRIMES, Joshep E.** (ed.). 1978. Papers on Discourse. Arlington, Texas: Summer Institute of Linguistics. University of Texas at Arlington Publication No. 51.
- GUSINDE, MARTIN.** 1991. Los Indios de la Tierra del Fuego. Tomo III: Los Halakwulup. (Traducción de Oscar Aguilera F.). Centro Argentino de Etnología Americana. Buenos Aires.

