

CS



**Pedro Ordimán, el diablo y la muerte
en relatos orales de La Rioja, Argentina**
Hacia una retórica de la narrativa tradicional
Tomo II

María Inés Palleiro



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Segunda parte

El relato folklórico y sus desdoblamientos ficcionales

Índice

Segunda parte	1
<i>El relato folklórico y sus desdoblamientos ficcionales</i>	
Capítulo 6	
El mundo ficcional de los relatos: en busca de un método	5
Capítulo 7	
La construcción textual del emisor y del receptor	13
Capítulo 8	
La construcción del referente: el mundo narrado y su organización textual	107
Capítulo 9	
El referente y su articulación discursiva: retóricas del creer en el relato folklórico	141
Capítulo 10	
A modo de conclusión: el relato folklórico, un mixto genérico	239
Bibliografía citada	273

Capítulo 6

El mundo ficcional de los relatos: en busca de un método

Un mapa de lectura

En esta obra, propongo una vía de aproximación a los procesos de construcción ficcional del relato folklórico, relacionada con el estudio del contexto. Según anticipé, el eje de los procedimientos de ficcionalización es la duplicación de los tres componentes básicos del hecho comunicativo: el emisor, el receptor y el referente (Reisz de Rivarola, *op. cit.*). Construyo entonces una herramienta metodológica para analizar dichos procedimientos en el discurso narrativo, a partir de la ubicación de los relatos en el contexto de producción. Examino los desdoblamientos de la voz de un enunciador real, inmerso en una circunstancia histórica, en sujeto productor de un universo textual. Tales desdoblamientos del emisor tienen como correlato duplicaciones de la fuente receptora y del referente.

El archivo: punto de partida y de llegada

En esta obra, propongo un camino para recorrer con el lector, que me llevará, en el capítulo final, a retomar las consideraciones de los anteriores para llegar a una

caracterización del relato folklórico como un mixto genérico. Para sostener este planteo, tomo como punto de partida un archivo de relatos, en el que la dimensión de las creencias sociales tiene una presencia muy clara, que revela una tendencia general de la narrativa riojana en el momento de su recolección. Como intertexto, trabajo con la ya mencionada entrevista a Marino Córdoba, que tiene como tópico dominante las creencias en tratos con el diablo que inciden en los relatos. Para no quitar unidad a la obra y, al mismo tiempo, mostrar la reversibilidad del método, desarrollo en un apéndice el análisis completo de esta entrevista, y agrego en un CD adjunto un archivo más amplio de narrativa riojana, del que fueron seleccionados estos diez relatos. De este modo, ofrezco al lector que quiera compartir esta aventura la posibilidad de recorrer la misma diversidad de itinerarios que trazan los narradores en su discurso polifacético. Para salvaguardar la unidad de la obra y dejar clara la propuesta de un método, me limito a ofrecer, en el cuerpo del trabajo, el archivo de diez relatos, con su correspondiente análisis y síntesis de los pasos metodológicos.

Discurso y ficción: el emisor y sus desdoblamientos

Los desdoblamientos ficcionales del emisor, utilizados para articular un universo narrativo, se relacionan con la inscripción de su subjetividad en el discurso. Entre las marcas más notorias de esta inscripción, se encuentran las transformaciones en el sistema de señalación o deixis, el uso de elementos léxicos denominados “subjetivemas” (Kerbrat-Orecchioni, 1986), y las operaciones modalizadoras, que expresan la actitud subjetiva del hablante. La subjetividad del emisor deja también su impronta en el contrapunto de formas verbales y en

el empleo de enunciados referidos, que son recursos de desdoblamiento del narrador individual en la polifonía colectiva. También el uso formulaico que recurre a estereotipos discursivos de apertura y cierre es una marca de inscripción del emisor. La duplicación del enunciador histórico en una figura textual da lugar a su vez a duplicaciones ficcionales del receptor y el referente.

Desdoblamientos del receptor

La orientación hacia un receptor vivo es un rasgo distintivo de la narración folklórica, que lleva a los narradores a tener en cuenta “el horizonte de expectativa” del auditorio (Jauss, 1978). Al mismo tiempo, favorece el uso de estrategias argumentativas para construir un discurso aceptable. En la aproximación a los relatos, tendré en cuenta las estrategias de apelación al receptor, relacionadas con la fuerza ilocucionaria y el valor perlocutorio del discurso, orientado a producir un efecto sobre la audiencia. Del mismo modo que el narrador, también el receptor se construye como figura textual. Las duplicaciones de la fuente receptora introducen una tensión entre los oyentes que comparten con el emisor una situación enunciativa concreta y el conjunto de receptores o narradores internos del relato.

Narración y ficción: desdoblamientos del referente

Las duplicaciones del referente generan relaciones reflexivas, que transforman el enunciado narrativo en un discurso autorreferencial. Tales duplicaciones son el resultado de un trabajo poético sobre el mensaje (Jakobson,

1964), basado en relaciones de equivalencia entre elementos textuales y del contexto de referencia, que el narrador selecciona y combina dentro del relato.

Para considerar los desdoblamientos del referente, tomo como base el concepto de “narración” como modalidad cognitiva de organización secuencial de la experiencia (Bruner, 2003). Tal estructura secuencial puede ser, a su vez, deconstruida en itinerarios no secuenciales, similares a la estructura deconstructiva de un hipertexto virtual. Las distintas versiones de cada relato se bifurcan, en efecto, en recorridos narrativos múltiples (Palleiro, 2004). El punto de partida para el estudio de los desdoblamientos referenciales es entonces la combinatoria secuencial.¹ Para esto, retomo la caracterización de la obra folklórica como una conjunción de núcleos sémicos heterogéneos (Mukarovsky, 1977). Tal caracterización da pie para estudiar las duplicaciones producidas por la inserción de núcleos secuenciales vinculados con el contexto en la estructura textual. Dichos núcleos pueden configurar una estructura narrativa autónoma, o bien formar parte de otra mayor a la cual se integran mediante una conjunción aditiva. Este procedimiento de adición responde a un principio de saltos semánticos (Mukarovsky, op. cit.) que favorece la intercalación de episodios diferentes. Como anticipé más arriba, los narradores apuntan a crear un efecto de sentido global, en el que la coherencia de un relato tiene que ver con la articulación semántica del enunciado como un todo. Este efecto de sentido global no excluye la presencia de incoherencias parciales, que son el producto de la combinación de unidades semánticas diversas, mediante este sistema de “saltos”. Me

1 Desde otra perspectiva, resultan también esclarecedoras las reflexiones de Calvino (1983) acerca de la narrativa como proceso eminentemente combinatorio, relacionadas también con aspectos tecnológicos de la cibernética. Calvino subraya, en este sentido, la potencialidad de la máquina para generar combinaciones narrativas.

interesa considerar entonces las expansiones y reducciones secuenciales producidas por la incorporación de detalles contextuales. Tales incorporaciones generan anacronías narrativas (Génette, 1972), a partir del desdoblamiento entre el tiempo de enunciación y el eje temporal del mundo narrado. Además del procedimiento de adición, los narradores recurren también a supresiones, sustituciones y desplazamientos, para incorporar elementos del contexto en la cadena discursiva (Palleiro, 2004: 561-565).² Es así como, en la narración folklórica, cada nuevo narrador agrega, elimina, reemplaza o cambia de posición unidades episódicas, para construir mensajes relacionados con la cultura de un grupo. De este modo, por ejemplo, el narrador Corso, en la estructura secuencial del cuento “Pedro Ordimán y el diablo”, inserta sucesos relacionados con la aparición nocturna de ánimas en pena, que dan lugar a duplicaciones referenciales entre texto y contexto.

Además de las transformaciones secuenciales, las duplicaciones entre texto y contexto generan desdoblamientos en lo que Propp llama las *dramatis personae* o personajes, y que Greimas (1976) denomina “actantes del relato”. La denominación *dramatis personae* de Propp alude a su carácter de figuras textuales, que protagonizan una serie de “funciones” o acciones narrativas, codificadas en un inventario cerrado, válido para todos los relatos folklóricos de los más variados tiempos y lugares, en una combinación virtualmente infinita. La denominación de “actantes” se relaciona con su rol específico de actores que llevan adelante la acción narrativa. Más allá de toda discusión epistemológica acerca de la validez del modelo, utilizo las categorías

2 En un estudio posterior, consideré las operaciones de adición, supresión, sustitución y desplazamiento utilizadas por los narradores folklóricos como ejes de los procesos de génesis de los relatos, que generan transformaciones de las matrices generales en cada nueva situación narrativa (Palleiro, 2004a).

de Greimas con un criterio instrumental, que me permite poner de relieve las duplicaciones referenciales entre texto y contexto en el universo actancial, con ciertas reservas referidas a su excesivo esquematismo. En el modelo de Greimas, mucho más reducido que el de Propp, los actantes están organizados en seis clases o categorías, indicadas con letras mayúsculas: Héroe Sujeto, en busca de un Objeto de Deseo, entregado por un Destinador a un Destinatario. Este héroe cuenta con Adyuvantes para su enfrentamiento con un Oponente. La acción llevada a cabo por estos actantes está esquematizada en las instancias de Ruptura del Orden, Pruebas y Restauración del Orden. Es así como en la narración de Corso, el Héroe es el pícaro Pedro Ordimán, quien tiene al diablo como su Oponente. Tanto el héroe como el diablo son presentados por el narrador, en un afán de contextualizar la narración, como “gauchos” o “camperos” riojanos. De modo similar, el “Destinador”, el rey, encargado de entregar al héroe la mano de la princesa, es presentado también como un hacendado local, poseedor de tierras divididas en fincas, en el ambiente rural de pencales y cerros, característico de la costa del cerro Velazco. La inserción del contexto produce una tensión duplicante entre universos de referencia diferentes, como el de la atmósfera regia y el ámbito rural, yuxtapuestos de acuerdo con un principio de saltos semánticos. Estas categorías de análisis narrativo permiten examinar los desdoblamientos referenciales generados por el contexto en la combinatoria secuencial y actancial.

De la historia al discurso: la organización retórica

Dos conceptos operativos para el estudio de este archivo son los de “historia” y “discurso”. El nivel de la historia es el de la trama narrativa, configurada por las nombradas

“funciones” o “acciones”, articuladas en episodios o secuencias. El nivel del discurso es el de la articulación retórica, relativo a las “figuras” y las estrategias argumentativas de persuasión. La distinción entre “historia” y “discurso” fue acuñada por las corrientes estructuralistas de los estudios narratológicos (Todorov 1967, 1969, 1974; Génette 1972, 1974, 1983; Barthes, 1974). Estos conceptos resultan útiles para dividir el estudio de la articulación referencial en dos niveles: el de la organización textual, que comprende la combinatoria secuencial y actancial, y el de la puesta en discurso, que corresponde a la elaboración retórica. Tal división entre “historia” y “discurso” responde, sin embargo, más a un criterio instrumental que a una distinción epistemológica. En efecto, las corrientes estructuralistas que proponen tales distinciones no ponen el acento en la dimensión de proceso de todo hecho de discurso, a través del cual se construye la “historia” o trama narrativa.³ Es así como los niveles de la combinatoria secuencial y actancial y de la organización retórica se encuentran en una relación dinámica, subrayada por los estudios de narratología (Bal, 1985). Desde tal perspectiva, el discurso es el punto de partida para acceder tanto al nivel de acciones y personajes, como al de la configuración retórica. Desde el ángulo de la folklorística, aportes como los de Siikala (1990) proponen una articulación entre ambos niveles para el estudio del relato oral como expresión secuencial de identidades colectivas.⁴

3 Como ya anticipé, estas categorías instrumentales resultan efectivamente demasiado esquemáticas para el estudio de su dinámica de variación. No desconozco las propuestas de Greimas (1976) sobre los “modelos de transformación” y sus planteos posteriores incluidos en *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos* (1983) que resultan, sin embargo, excesivamente complejos y no del todo operativos para el estudio de las variaciones contextuales. Para la flexibilización de estos criterios, me resultaron útiles los aportes de la genética textual, que toman en cuenta el texto en su dimensión discursiva de proceso (Hay, 1993; Grésillon, 1994, analizados en Palleiro, 2004).

4 Siikala se refiere en particular a los mecanismos de interpretación de la narrativa oral, relaciona-

En el nivel del discurso, mi análisis se centra en las estrategias retóricas de duplicación referencial entre texto y contexto, en su relación específica con los procesos de ficcionalización. Estudiaré entonces el uso que hacen los narradores de alusiones, comparaciones y descripciones, como estrategias de mención, conexión y despliegue extensional de elementos contextuales en el texto narrativo, respectivamente. Consideraré, asimismo, los procedimientos metafóricos y metonímicos, no solo como estrategias retóricas de sustitución y de cambio de posición de los elementos, sino también como operaciones cognitivas de condensación de significaciones en un significante metafórico, y de desplazamiento de significados en el entramado narrativo. Tendré en cuenta el uso argumentativo de estos recursos para producir un efecto de realidad y para convencer al auditorio sobre la verosimilitud de los relatos. La argumentación de los narradores tiende también a legitimar las representaciones culturales colectivas que recrean en su discurso individual. Analizaré el valor de estos recursos en relación con la habilidad del narrador para la actuación o *performance*, que pone en juego su talento poético, entendido como un trabajo estético sobre el mensaje.

Mi diseño metodológico apunta entonces a estudiar la inscripción de la subjetividad de los narradores en relación con los procedimientos de ficcionalización del receptor y con los recursos de construcción poética del referente, que dan lugar a duplicaciones entre texto y contexto. Tal perspectiva está orientada a analizar la elaboración estética de identidades sociales en el discurso narrativo.

dos con la posibilidad de reconstruir identidades sociales a partir de un estudio de la articulación semántica del relato folklórico.

Capítulo 7

La construcción textual del emisor y del receptor

La construcción textual del emisor

El acto de emisión es el punto de partida de todo discurso. En el enunciado narrativo, este acto da lugar a un desdoblamiento de dicho emisor en narrador. Mientras que en la narración literaria tal emisor es el sujeto productor de un texto escrito, la narración oral es un hecho vivo, surgido en la interacción con el auditorio. Emisor y receptores comparten el “aquí” y el “ahora” de una situación histórica que constituye el contexto de narración. En este contexto tiene lugar una interacción comunicativa primaria, que es la base para la construcción del universo secundario del relato, regido por leyes propias. El desdoblamiento inicial del emisor da lugar a una tensión dialógica, generadora de transformaciones en las instancias de recepción y referencia. El acto de emisión es, de este modo, la piedra fundamental de la organización de todo relato.

Los desdoblamientos del emisor, el receptor y el referente tienen que ver con estrategias de ficcionalización del enunciado. El punto de arranque de mi análisis es el examen de las marcas discursivas de estos desdoblamientos, que ponen de manifiesto la tensión entre la comunicación

primaria entre el narrador y su auditorio, y la elaboración secundaria de un universo de ficción.

Las fronteras del espacio textual: fórmulas de apertura y cierre

Los límites del espacio verbal están señalados, con mucha frecuencia, por fórmulas convencionales de apertura y cierre, que funcionan como marcos del relato. Se trata de formas estereotipadas del discurso tradicional, con una función estructurante, que actúan como un continente textual, delimitador de la extensión del contenido.

El uso formulaico sirve al narrador como ayudamemoria para organizar su discurso. Este uso se remonta ya a los tiempos de la épica homérica (Lord, 1960), y guarda continuidad con las composiciones épicas orales de los bardos serbocroatas registradas en la era contemporánea (Parry, 1928, 1954). Tal continuidad puede advertirse también en los narradores riojanos, que recurren a las cláusulas de “fin” y “principio” para demarcar sus relatos. Estas marcas constituyen estereotipos discursivos, que actúan como base para la organización de “sistemas modelizantes secundarios” (Lotman, 1979), articulados a partir de un universo de referencia primario. La construcción de este sistema secundario se basa en una red de relaciones analógicas entre el texto y el contexto, que funciona como referente primario. Dentro de este espacio verbal, las condiciones de referencia son creadas por el texto mismo, y este es uno de los rasgos distintivos del discurso ficcional. Al favorecer este mecanismo autorreferencial, el uso formulaico actúa como recurso de ficcionalización del relato. En este sentido, las fórmulas de apertura y cierre constituyen protocolos pragmáticos de enunciación narrativa (Lyotard, 1986), que marcan la

modalidad de acceso y de interpretación del discurso que delimitan.

Existe en efecto un *modus dicendi* o una manera de decir propia de la narración folklórica. El estilo formulaico es una de las estrategias de dicho *modus dicendi*, que inscribe el relato dentro de una genealogía de enunciados. La relación con enunciados precedentes tiene un efecto legitimador, que confiere a cada hecho sincrónico de discurso el aval de una tradición enunciativa estabilizada en el curso diacrónico de actos enunciativos anteriores. Las fórmulas de comienzo y fin poseen un ritmo o *numerus* característico, que facilita su mencionada retención en la memoria. Esto las convierte en recursos mnemotécnicos que marcan el ingreso en un circuito comunicativo regido por pautas fónicas, rasgos morfosintácticos y semánticos propios de este género de discurso. Las fórmulas tienen ciertamente una estructura fónica regular, con un esquema rítmico que se repite en las distintas realizaciones discursivas. En su estructura morfosintáctica, predomina el empleo del pretérito imperfecto con un valor desrealizante. Es frecuente también el uso de oraciones impersonales, que remiten a la voz indiferenciada del grupo. Este uso está en consonancia con su contenido semántico, que apunta a ubicar el relato en un *illo tempore*, al margen del devenir histórico.

El narrador construye este universo a partir de marcas de comienzo cristalizadas en expresiones como “Había una vez”, que marcan el acceso a un universo utópico y acrónico, fuera del espacio y tiempo reales. La aproximación al relato folklórico a partir del uso formulaico permite asociarlo con un modelo narrativo basado en la reiteración de formas fijas. Tal modalidad de aproximación suele coincidir con su presentación como una estructura descontextualizada, con una forma regular (Thompson, *op. cit.*; Pinon, *op. cit.*). Los esquemas formulísticos, como todo patrón folklórico,

son, sin embargo, permeables a la incorporación de elementos contextuales, y están abiertos a una transformación dinámica, que intentaré analizar. Examinaré entonces el uso de las fórmulas como recursos de enmarcado textual y como protocolos programáticos de enunciación de los relatos, relacionado con procedimientos de ficcionalización del discurso. Me basaré en la confrontación contrastiva de distintos géneros narrativos folklóricos, para examinar el vínculo entre el uso formulaico y la clasificación genérica de los mismos narradores. Por tratarse de la primera sección del capítulo dedicado al análisis textual y centrado en una estrategia discursiva como las fórmulas, que concentran muchos aspectos relacionados con secciones siguientes, presentaré un análisis más detallado que en los apartados posteriores. Me ocuparé entonces, en primer lugar, por separado, de las fórmulas de apertura y de las de cierre del primer conjunto de versiones, para pasar a considerar luego, de manera conjunta, las fórmulas de apertura y cierre del segundo grupo. Luego, mantendré el esquema de análisis de cada grupo de versiones, con un grado mayor de generalización.

Entre los relatos que agrupé alrededor del tópico “El trato con el diablo”, el de José Nicasio Corso, “Cuando Pedro Ordimán ha tenido tratos con el Diablo”, se abre con la fórmula introductoria “Que este cuento es de Pedro Ordimán”. Dicha fórmula inscribe el relato dentro de una tipología de los discursos, como un cuento. Esto revela la conciencia del narrador de la fictividad del enunciado, manifiesta en una operación reflexiva sobre su propio discurso. Focaliza además su eje temático en el motivo de los “tratos con el diablo”, y presenta al personaje principal, Pedro Ordimán. La estructura rítmica posee una distribución acentual binaria, que permite dividir la fórmula en dos hemistiquios: Qu’ (2)

este cuento (3) / es de Pedr' Ordimán (1).¹ Mientras la entonación del primer hemistiquio, partiendo de un tono medio (2), sigue luego una línea ascendente con predominio de agudos (3), el segundo sigue una línea descendente con predominio del tono grave (1). Tal contrapunto rítmico facilita la retención de la fórmula en la memoria del narrador.

En el relato “Los tres deseos del herrero” de Verónica Castaño, la fórmula de apertura sitúa también la acción en un *illo tempore* indeterminado, subrayado por el uso de los indefinidos “un” y “una”, unido a la utilización del pretérito imperfecto con un valor desrealizante—“Una vez, iban Jesús y San Pedro por el mundo ... y han ido a un lugar donde eran todos pobres.”—. Presenta, asimismo, a los protagonistas del relato en una atmósfera irreal propia del cuento.

Por su parte, Miguel Ángel Ruarte, en un relato clasificado como caso, se vale de la fórmula inicial para focalizar la atención en la localización espaciotemporal y en el eje de interés temático —“Que este es de un señor que ha hecho un trato con el diablo ... Que era también por ahí, en San Juan, creo ...”—. Hay en esta cláusula inicial de orientación un mecanismo de señalación o deixis, encaminado al anclaje del relato en el lugar de narración. Dicha cláusula inicial asemeja este relato a la estructura de la narrativa personal de experiencias individuales (Labov y Waletzky, 1967). El énfasis asertivo en esta localización está atenuado por el operador de modalidad dubitativa “creo”, que introduce una dinámica de suspensión de la creencia propia del discurso legendario. La localización espacial concreta es característica del caso, que narra un acontecimiento extraordinario presentado como un hecho real, protagonizado por una

1 Represento la estructura rítmica de acuerdo con la representación gráfica del contrapunto tonal de Stockwell, Bowen y Silva Fuenzalida (1966), que asigna los números 1, 2 y 3 a los tonos grave, medio y agudo, respectivamente.

persona de existencia concreta en una comunidad. Tal modalidad introductoria de la fórmula ubica el hecho narrado en una dimensión histórica y crea un efecto de realidad.

En el relato de José Barros, la fórmula de apertura apunta a señalar su foco temático, y alude de este modo a la necesidad de dinero como móvil para celebrar un trato con el diablo –“Que este es otro de una mujer que tenía hijos, y al marido no le alcanzaba la plata ”–. El empleo de la forma indeterminada “otro” une este relato con otro precedente en la misma situación comunicativa, referido a la aparición nocturna de un ánima en pena. También Chacoma incluye una tematización inicial del relato –“Una vez ... [a] la señorita Justina con la tía...les ha salido el diablo...cuando han ido a encerrar las gallinas ...”–. Este relato tiene como rasgo distintivo la reduplicación de la fórmula inicial, que proporciona una doble apertura. Ambas fórmulas están separadas por una pausa larga, con un intervalo espiratorio entre dos emisiones sucesivas. La primera es una forma similar a la apertura estereotipada “Había una vez”, que remite a un *illo tempore* indeterminado, y presenta luego los actantes y el conflicto central que tiene como eje la irrupción del diablo en un ámbito cotidiano. La segunda repite el esquema de la primera, y agrega una alusión a la tarea habitual de “encerrar las gallinas”, propia del contexto rural –“ la señorita Justina con la tía, se han ido encerrar las gallinas, a la oración cerrada ”–. Esta alusión, enunciada con una concisión epigramática propia del uso formulaico, permite establecer conexiones con una serie de relatos locales referidos a la aparición sobrenatural del diablo bajo la forma de una gallina negra acompañada de siete pollitos. Tales relatos circulan en múltiples versiones entre los habitantes de la zona. Recogí algunas de ellas entre amigos, vecinos y conocidos de la narradora, siempre con una estructura epigramática similar a la de esta fórmula. La similitud de la fórmula

inicial con la de tales versiones me ha llevado a identificar una matriz semántica común, relacionada con el universo de creencias del grupo, que sirve como núcleo generador de itinerarios narrativos múltiples.² Su concisión está relacionada con su carácter de estrategia mnemotécnica, que facilita el recuerdo. La fórmula concentra los elementos nucleares de la matriz narrativa para ayudar al narrador en la organización de su relato. La alusión “a la oración cerrada” se refiere a la costumbre de rezar a la hora del anochecer que introduce, además de la referencia temporal, una antítesis entre lo celestial y lo demoníaco. La forma reduplicada introduce una tensión entre el *illo tempore* del “una vez” y el anclaje referencial en el contexto de las creencias locales.

Por su parte, el relato del “Tata” Duarte se abre con una referencia temporal, seguida de una alusión a los actantes del relato –“En las noches, con el chango Héctor Moreno ... un chango muy corajudo, nos íbamos a ver, nosotros”–. El pretérito imperfecto da al enunciado un valor desrealizante, y agrega a su vez un matiz de iteración, esto es, de reiteración del hecho referido en un tiempo difuso. Tal imprecisión inicial contrasta con la ubicación precisa de la acción del resto del desarrollo narrativo. El uso de la forma pronominal de primera plural “nos” posiciona al enunciador como narrador testigo, que presencia el desarrollo de los acontecimientos que relata.³ Este narrador presenta al protagonista mediante una nominación precisa, como una persona de existencia histórica, y agrega además la

2 Para una explicación del concepto de “matriz narrativa folklórica” y su bifurcación en itinerarios narrativos múltiples, ver Palleiro (2004).

3 Utilizo el término “narrador testigo” solamente para relacionarlo con una actitud presencial de los hechos narrados, sin referirme a las distinciones particulares de la teoría literaria que asocian el punto de vista narrativo con la ausencia de conocimiento del narrador acerca de la conciencia de los demás personajes del relato.

cualificación evaluativa del personaje como “chango muy corajudo”. Tal cualificación está unida a la carga subjetiva connotada en el lexema “chango”, como variante dialectal de “hombre”, que agrega un matiz de afectividad. La fórmula acumula, asimismo, recursos orientados a afirmar la historicidad del relato, en consonancia con su clasificación como historia verosímil. Tal verosimilitud es confirmada por la voz testimonial del narrador y reafirmada por la mención de otros personajes reales. La construcción de esta fórmula destaca de tal modo la verosimilitud del discurso y predispone a los oyentes a aceptar la interpretación de los hechos dada por el narrador testigo.

Las fórmulas de apertura proporcionan entonces un marco inicial de delimitación de los relatos con respecto al coloquio precedente, y marcan el ingreso en un circuito de comunicación secundario, articulado a partir de una duplicación analógica de la comunicación primaria entre el narrador y sus oyentes. También las fórmulas de cierre constituyen recursos de enmarcado textual, que funcionan como protocolos de salida, delimitadores del final de una modalidad particular de escucha. Estos protocolos de cierre proporcionan, asimismo, en ocasiones, elementos para la interpretación del enunciado que enmarcan.

En el relato de Corso, el cierre se ajusta a los estereotipos formulaicos del discurso tradicional –“Y...Peedro...se ha quedáu trabajando en la carpintería allá, y diái yo mi he veníu par’ acá.”. Esta fórmula se repite, en efecto, con variantes, en los itinerarios narrativos más diversos. Prevalece en ella el uso de deícticos espaciales contrapuestos (“allá”/“acá”), que delimitan el espacio verbal del relato como lugar verbal ubicado en un “allá”, separado del “acá” de la situación del coloquio.⁴ Este estereotipo formulístico, que acumula

4 Al respecto, resulta interesante el trabajo de Ruiz (1989) “Historia y discurso en las fórmulas de

marcas de persona y lugar, constituye un dispositivo textual de significación ocasional, cuyo llenado se actualiza en cada nueva situación comunicativa. Tales marcas establecen una distancia entre el “acá” del universo referencial del narrador y el “allá” del mundo narrado en el que se mueven actantes del relato como Pedro Ordimán –“... Pedro...allá...yo... acá...”–. La contraposición antitética entre ambas marcas deícticas pone de manifiesto una dinámica de duplicaciones entre texto y contexto.

En el discurso de la narradora Castaño, la fórmula de cierre marca una conclusión lógica del relato, dada por la restauración del orden alterando en la secuencia inicial –“Y entonces, los diablos se han ido, y él vivió tooda la vida joven y con plata”–. Tal restauración se logra por la desaparición de la situación de peligro del héroe a causa de la retirada de los diablos. Esto permite al héroe obtener lo que Greimas (1976) denomina “Objeto de Deseo”, representado aquí por “juventud y dinero”. El cierre da cuenta de un *happy end* que constituye un patrón compositivo estereotipado del relato oral.

En el relato de Miguel Ruarte, la fórmula final está construida a partir del contrapunto polifónico del narrador con otra participante del coloquio, Andrea Pizarro. Este discurso polifónico proyecta la acción narrada sobre la circunstancia de narración –“Que dicen también que por aquí el diablo se aparece por las noches, y que sabe llevar gente... . Que se van con él, y después, no güelven maás.”–. Se agrega a este contrapunto coral la voz de Sergio Agüero, que da una evaluación de los hechos narrados. Tal evaluación establece una distancia enunciativa con respecto al valor de verdad

apertura y cierre del cuento maravilloso tradicional cuyano”. Sobre la base de la distinción de Todorov entre “historia” y “discurso”, la autora considera los deícticos incluidos en este tipo de fórmulas como marcadores del pasaje del plano de la “historia” al del “discurso”, y señala que marcan un trabajo poético sobre el mensaje.

del discurso – “... Que yo también lo he oído...que dicen que ha sido el diablo, el que la ha lleváu...”–. Ambas intervenciones suceden al cierre del narrador –“Y que dicen que se la ha llevado el diablo, a la hija, pero nadie sabe ...”–. Esta última intervención introduce una diferencia entre el decir y el saber, vinculada con la contraposición entre realidad y apariencia. La intervención de Agüero testimonia, asimismo, la autenticidad del discurso, al enfatizar el valor de lo “oído” mediante una alusión a la voz comunitaria, avalada por él mismo en primera persona (“yo”). Lo que legitima el discurso no es entonces el ajuste al valor de verdad de los hechos, sino la convalidación de otros participantes, que representan el consenso grupal, propio de la creencia. Pizarro alude, de este modo, a la creencia social en la desaparición de seres humanos provocada por el demonio, en una conexión del relato particular con un enunciado de alcance general, marcado por el uso del presente con un valor genérico. Tal vinculación con las creencias grupales está en consonancia con la clasificación del relato como un caso de ocurrencia real. Cabe recordar aquí las consideraciones de Dégh y Vázsonyi (1976) acerca de la función de la creencia en el discurso folklórico, a partir de la referencia concreta a la leyenda. Estos autores afirman que hay en este discurso una problematización de la creencia, marcada por el distanciamiento enunciativo del emisor. Tal distanciamiento tiene por efecto una suspensión de la dimensión de la creencia, que se advierte con especial nitidez en la leyenda. Esta dimensión constituye ciertamente un rasgo distintivo del discurso legendario, que se articula alrededor de una “retórica del creer” sostenida por recursos argumentativos de consenso (Palleiro comp., 2008). Estos recursos tienden a relativizar la certeza de un enunciado, cuyo valor de verdad depende de un acuerdo grupal. La fórmula de cierre del relato que ahora me ocupa recurre

a distintas estrategias retóricas de validación de la creencia, encaminadas, al mismo tiempo, a la legitimación testimonial del acto del decir y a la relativización del valor de verdad de lo dicho, a través de un contrapunto de voces y perspectivas que otorga a este cierre formulaico una textura polifónica.

En el discurso de Barros, la fórmula de cierre remite a un acto enunciativo anterior del mismo relato, contado por su padre. Al igual que en otros relatos, tal remisión establece una filiación discursiva con el discurso actual, que hace referencia a un enunciado (“Que me ha contáu mi papá que él lo ha sabido hace mucho tieempo, a eso...”). Esta referencia incluye, asimismo, una distancia cronológica entre ambos enunciados, que apunta a destacar la perduración en el tiempo del relato folklórico, sostenida por la transmisión intergeneracional. La fórmula final introduce nuevas voces en un juego polifónico, como la de un nuevo participante del coloquio que toma la palabra para convalidar el discurso anterior a través de una aseveración –“Sí, dicen que por ahí cerc’ ‘el bañado, que de noche sale el diablo, y espanta ”–. Este juego polifónico incorpora la voz coral del grupo, que funciona una vez más como autoridad de consenso, con la fuerza argumentativa de un recurso de persuasión.

En el relato de Chacoma, la fórmula final retoma la orientación espaciotemporal, la mención de los actantes del relato y la focalización temática de la apertura –“Que eso ha sido a la oración cerrada, yaa, cuando la madre de la señorita les ha dicho que no vayan encerrar las gallinas de noche”–. Dicha fórmula funciona como una suerte de moraleja, que confirma la validez de la advertencia de la cláusula inicial, referida al peligro de salir a encerrar las gallinas de noche. Esto otorga al relato el valor de un *exemplum* o narración puesta en apoyo de una afirmación relacionada con las

creencias del grupo (Welter, 1927).⁵ Lo que se afirma en este caso es la legitimidad de la creencia en la aparición nocturna del diablo bajo la apariencia zoomorfa de una gallina. La focalización apunta a señalar la prohibición de encerrar las gallinas como eje temático del relato. Hay un paralelismo entre las fórmulas de apertura y cierre que les otorga el valor de recurso de enmarcado textual. El cierre está seguido por una interrogación mía acerca de la fuente de conocimiento del relato –“Eso, ¿quién te lo ha contado?”–. Tal interrogación induce al narrador a reconstruir una red de voces discursivas anteriores, que confirmaron la circulación del relato en el seno del grupo –“La señorita Justina y mi mamá, que es comadre con la madre de la señorita Justina, también”–. La alusión a las relaciones de parentesco establece además una genealogía discursiva de enunciados. En particular, la relación de comadrazgo, aludida en la fórmula, adquiere un valor relevante en las comunidades rurales riojanas. Este vínculo remite inicialmente al “bautismo” o iniciación en la vida religiosa de los niños pequeños en el rito católico, que requiere una “madrina” y un “padrino”. Estos pasan a ser “comadre” y “compadre” del padre y de la madre, en una relación que trasciende la esfera de lo religioso canónico, para designar al vínculo social entre quienes acompañan a los padres y a las madres en la crianza de sus hijos. Tal referencia incluida en la fórmula final evidencia, una vez más, la conexión con el contexto cultural del grupo.

En el relato del “Tata” Duarte, la fórmula final se asemeja a la “coda” de la narrativa personal de experiencias individuales que sucede a la resolución del conflicto narrativo (Labov y Waletzky, 1967). Esta coda consiste en una cláusula

5 Para una reflexión acerca de las interrelaciones entre historia, literatura ejemplar, poética y texto narrativo, ver Stierle (1972). Para un estudio del discurso ejemplar en sus relaciones con la fábula y la parábola, ver Suleiman (1977).

explicativa, en la que el narrador proporciona una interpretación de los hechos narrados –“Que era el diablo, ese, que salía, y espantaaba. Y que, desde esa noche, que no ha güelto a salir más, el diablo, ahí, en el paso a nivel.”–. Al retomar los indicios de tiempo y lugar de la cláusula de apertura, la fórmula funciona como dispositivo de enmarcado textual y como cierre interpretativo, del mismo modo que las cláusulas de cierre. Tal dispositivo establece un vínculo con el contexto, por medio de un mecanismo de deixis que refuerza el efecto de realidad.

Al igual que en las fórmulas de apertura, hay también en las de cierre una remisión a la voz polifónica del grupo como fuente de convalidación testimonial del discurso. Al estar en posición final, produce un impacto mayor sobre el receptor. Se trata de recursos argumentativos de consenso, que afirman la vigencia de un enunciado a través de su inscripción diacrónica en una genealogía discursiva.

En el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, consideraré las fórmulas de apertura y cierre en forma conjunta, para subrayar el paralelismo entre las formas de fin y principio. Este grupo está compuesto por tres relatos, de los cuales dos, los de Ítalo Herrera y Rubén Ávila, presentan como forma de apertura la cláusula “Una vez”. Dicha forma constituye un estereotipo discursivo del relato tradicional que, al igual que el inicio del relato de Corso, remite a un *illo tempore* impreciso. El relato de Ávila, clasificado como caso, agrega una indicación precisa de espacio y tiempo, reforzada por marcas de señalación deíctica –“Una vez, había un hombre que estudiaba la magia negra, y el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango.”–. Tal localización se reitera en la fórmula de cierre –“Que eso ha sucedido aquí, en Udpinango, y que toodos los que estaban en la fiesta ese día, no lo han vuelto a ver más, al hombre”–. El comienzo y el final del relato

presentan, de este modo, la misma ubicación espaciotemporal, unida a la mención de los actantes principales y del eje temático, centrado en la desaparición de un hombre provocada por el diablo. La tensión de contrarios entre la remisión a un *illo tempore* y la localización concreta remite, una vez más, a la dinámica entre estereotipo y variación contextual. Es así como el relato oscila entre el efecto de realidad propio del caso ocurrido a una persona de existencia real y la construcción de una atmósfera atemporal propia del cuento. Este discurso de tintes realistas, introducido por tal fórmula, sirve como telón de fondo para la irrupción de lo sobrenatural, que provoca un efecto de sorpresa. Este produce una suspensión de la creencia, en la medida en que hace oscilar la atención del receptor entre lo sabido y conocido, y aquello que escapa a la percepción de la experiencia cotidiana. Se trata de una estrategia propia de la retórica del creer, que hace uso de recursos argumentativos como la mención de seres de existencia real para persuadir al auditorio de la verosimilitud del discurso, es característica del caso, género discursivo folklórico anclado en lo real (Palleiro, 2008). El relato combina técnicas de construcción textual de la narrativa personal, el discurso argumentativo de corte ejemplarizante y del enunciado ficcional, con un anclaje histórico. Tales procedimientos se encuentran condensados en las fórmulas de apertura y cierre, que demarcan el espacio textual de un verosímil narrativo, en una tensión entre el distanciamiento ficcional y el discurso de creencia.

El relato de Herrera presenta también un paralelismo entre las fórmulas de apertura y de cierre –“Una vez, a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte ... en el barrio de él.” “Y que se lo ha lleváu, nomás, la Muerte, que lo había conocido a Pedro, que estaba todo pelaado”–. Si bien la ubicación espaciotemporal es más imprecisa que la del relato anterior, la cláusula inicial concentra también las coordenadas

de espacio, tiempo, y actantes principales. Tal imprecisión crea una atmósfera utópica y acrónica, en consonancia con su clasificación como cuento. La fórmula de cierre retoma el eje del conflicto narrativo, que es la desaparición del Antagonista provocada por la Muerte. Concentra, asimismo, la información esencial de la trama. Así, el relato constituye una expansión narrativa de las fórmulas de comienzo y fin que tienen como eje un procedimiento de condensación de núcleos narrativos. La focalización de tema, actantes y marco espaciotemporal de esta fórmula es similar a la del relato de Ávila, clasificado como caso. Esta similitud pone de manifiesto el empleo de las mismas estrategias de construcción en distintos géneros narrativos. Las diferencias genéricas residen en la mayor trabazón estructural de los relatos clasificados como cuentos. En este entramado, cobra especial relevancia el uso formulaico, que cumple una función demarcatoria de un espacio de duplicaciones ficcionales. El punto de partida de estas duplicaciones es el desdoblamiento del emisor, cuya voz se entreteje con los estereotipos discursivos de las fórmulas de apertura y de cierre. El trabajo estético del enunciado narrativo de Herrera, basado en equivalencias poéticas, está en consonancia con su clasificación como cuento, que remite a un tipo genérico vinculado con el dominio de lo fictivo.

En el relato de Carrizo, la fórmula inicial está introducida por el conector “que”, con un valor ilativo, que une este relato con una serie narrativa referida al personaje de Pedro Ordimán. Tal fórmula menciona, al igual que las anteriores, a los actantes principales del relato, y agrega además una indicación imprecisa de lugar –“Que Pedro Ordimán iba con San José y San Ramón. Y que había un río graande”–. Ese uso del conector “que” con valor ilativo ha sido estudiado por Amado Alonso (1939) en relación con reelaboraciones literarias de especies poéticas del Siglo de Oro

español que tienen sus raíces en la tradición oral. Se trata de un uso arcaizante, característico del discurso narrativo tradicional, incorporado en esta fórmula, que conecta el discurso con hechos de enunciación pasados, actualizados en el presente. El uso del pretérito imperfecto (“iba”, “había”) marca una duración temporal imprecisa en el pasado, con un matiz desrealizante. La cláusula final proyecta los alcances de la acción narrada sobre un futuro que toma como eje el momento de narración, en una visión prospectiva, a la que la narradora agrega un matiz modal de posibilidad –“ Y dih’ entonces que cuando nosotros vamos pa’ la gloria, cuando mueramos, que Pedro Ordimán va estar sentáu en una esquina de la puerta de la gloria...esperaando ... entrar. Que lo vamos ver ahí sentáu, esperando entrar ”-. El uso del futuro perifrástico “vamos ver” en esta fórmula final remite a un campo semántico vinculado con el movimiento, que subraya el matiz prospectivo. La forma “cuando vamos” constituye, asimismo, un uso dialectal del español hablado en las zonas rurales de La Rioja, del que recogí gran cantidad de registros conversacionales en mis investigaciones de campo. Esta forma sustituye a la expresión “cuando vayamos” de la norma-estándar. Hay además una equivalencia poética entre la forma “vamos entrar” y “vamos ver” que revela el trabajo estético sobre el mensaje. La prospección, realizada por el uso del “nosotros”, crea un efecto de sentido particular, que acerca el tiempo del relato al tiempo de narración. La fórmula incorpora, además, la voz plural del grupo, a través del declarativo “dice ... que”. Esta estrategia polifónica remite a la voz colectiva como fuente de legitimación del relato. Tanto la proyección sobre el presente como el uso de la primera persona plural y de otras formas de deixis constituyen recursos actualizadores, que acercan el relato al universo de experiencias del auditorio.

En su carácter de estereotipos discursivos, las fórmulas concentran todas las estrategias de desdoblamiento ficcional del emisor que estudiaremos en los capítulos siguientes. Tales estrategias comprenden el uso de deícticos que establece una relación con el contexto, la alternancia de tiempos verbales, el empleo de partículas modalizadoras y otras marcas de subjetividad, y de enunciados referidos que legitiman el discurso individual mediante la remisión a una voz colectiva. El paralelismo entre las cláusulas de comienzo y final realza su carácter de marco textual, y su anclaje en el contexto favorece la actualización de los estereotipos tradicionales en cada nueva situación de discurso. Las estrategias de contextualización alternan con la remisión a un *illo tempore* originario, en un sistema de saltos semánticos (Mukarovsky, *op. cit.*). En los relatos clasificados como cuentos, la conciencia del carácter ficcional del enunciado lleva al narrador a ceñirse de modo más estrecho a los patrones compositivos del género que comprenden el uso formulaico. En algunos relatos, las fórmulas funcionan como nexos de cohesión discursiva. En otros, actúan como recursos de focalización y agregan información acerca del tema, actantes y localización espacial. En los casos, sucedidos, historias y leyendas, las fórmulas proponen, por un lado, un discurso creíble y, por otro, un distanciamiento con respecto al valor de verdad del enunciado, en una suspensión de la creencia. Esto revela la capacidad de transformación sincrónica del uso formulaico hacia nuevas estructuras y funciones del discurso, en contextos comunicativos diferentes.

En síntesis, las fórmulas de apertura y cierre constituyen operadores pragmáticos de entrada y de salida en un universo de ficción, articulado a partir de una tensión entre el ajuste a modelos discursivos estereotipados y la actualización en nuevas situaciones enunciativas. Conservan de este modo un valor modelizante, de enmarcado textual, que se

mantiene a través de las más diversas modificaciones contextuales, debido a su esencial flexibilidad.

Los mecanismos de deixis

Como ya anticipé, la narración folklórica es un hecho vivo que tiene lugar en un espacio y un tiempo compartidos por el narrador y sus oyentes.⁶ En una situación comunicativa de esta índole, un narrador toma la palabra concedida por su auditorio, que tiene una intervención activa en el acto de enunciación. Los receptores son quienes legitiman y evalúan la eficacia comunicativa del narrador, como sujeto productor de un enunciado ficcional. Este enunciado se articula mediante conexiones analógicas entre texto y contexto cuyo eje es el sistema de deixis.

Toda deixis remite, en una primera acepción etimológica, a una operación de señalamiento (Greimas y Courtés, 1982). A partir de tal acepción general, la lingüística de la enunciación utiliza este término para designar las marcas que indican elementos del acto de producción en el enunciado producido. Se trata de dispositivos cuya “significación ocasional” (Lyons, 1980: 573-575; Benveniste, 1983: 85-87) permite su llenado con contenidos semánticos relativos a la situación enunciativa de cada relato. Integran esta categoría los pronombres demostrativos y los posesivos, los adverbios y las locuciones que remiten al hecho puntual de producción del discurso (Benveniste, 1983: 82-91).⁷ Como acertada-

6 Esto no invalida el reconocimiento de fijaciones escriturarias y otros registros en canales escritos, virtuales y mediatizados, estudiados en Palleiro (2004).

7 Para un análisis del pronombre como clase de palabra que forma parte de un sistema de categorías semánticas vinculadas con el acto enunciativo, ver Barrenechea (1969). Ver también allí el uso de otras clases de palabras como el adverbio, en relación con funciones sintácticas en la estructura oracional.

mente destaca Lyons (1983), toda operación de deixis tiene como base un ademán gestual que señala un referente contextual. Esto subraya la índole referencial de la deixis, que establece un vínculo entre el texto y contexto.

Para designar los deícticos, Jakobson (1984) utiliza la denominación de *shifters* o embragues, que destaca su carácter esencialmente vinculante, de elementos de conexión. Los deícticos que son utilizados, de este modo, para embragar o desembragar el discurso en relación con un referente externo. En términos del ya citado Benveniste (1983: 82-91), toda deixis señala las coordenadas básicas del acto enunciativo: el yo, el aquí y el ahora. Indica, así, la posición de un sujeto, ubicado en un espacio y un tiempo concretos, que vertebra toda referencia discursiva (Kirsner, 1979; Benveniste, 1983; Palleiro et al., 2008).⁸

En el caso del discurso narrativo folklórico, el emisor histórico se desdobra, como ya anticipé, en productor de un relato ficcional, y tal desdoblamiento es el punto de arranque del proceso de ficcionalización del discurso. Por su carácter de embrague o *shifter* entre enunciador y enunciado, el mecanismo de deixis constituye una de las marcas por excelencia de este desdoblamiento ficcional. En el discurso narrativo literario, las marcas deícticas de duplicación del emisor están pautadas por las reglas del código escritural. En el relato oral, tales marcas deícticas aparecen de manera más nítida, reforzadas en ocasiones por gestos o ademanes del enunciador, en una interacción con su auditorio.

Es así como el narrador Corso recurre en su relato al sistema de deixis para incorporar el espacio físico de narración en el universo textual:

8 Para una reflexión específica sobre los mecanismos de deixis y el valor modal como formas de inserción de la subjetividad en el proceso enunciativo, ver Parret (1973).

Que tenía carpintería, Pedro, ahí, en la casa, como se en una casillita así, como esa que está ahí, al lado de la casa mía. [El narrador señala, con su dedo índice derecho, una casilla relativamente distante del lugar en donde transcurre la situación narrativa] (El subrayado es mío)

En este tramo del discurso, el narrador emplea pronombres posesivos y demostrativos y adverbios de lugar y de modo (mía, esa, ahí, así), subrayados por un ademán, como recursos de señalación deíctica. Esto revela la exactitud de la observación de Lyons, que vincula la deixis con un ademán gestual. Mediante dicho ademán, el narrador realiza una suerte de apropiación del espacio físico del contexto, al que incorpora en el espacio ficcional del relato. Se trata de un doble juego, a través del cual el emisor despliega, por una parte, el espacio del texto en el contexto de enunciación mediante la gestualidad y, por otra, incorpora el contexto en el relato. El sistema de organización textual tiene como eje la posición del sujeto del acto enunciativo primario, cuya presencia está marcada por el posesivo “mía” que remite a la primera persona del coloquio. Este uso pronominal, incluido en una estructura comparativa, constituye un indicio del desdoblamiento del enunciador real en figura textual. Tal desdoblamiento introducido por la comparación tiene entonces su eje en el sistema de deixis, que sirve como punto de anclaje de la subjetividad del enunciador primario en el sistema textual.

En otros segmentos del relato, el narrador realiza un despliegue más complejo de duplicaciones analógicas entre texto y contexto:

(...) Y Pedro ha puesto así unas rama secas, basura, y lo ha puesto entremedio ‘e la valija, y lo ha metí en el monte. [El narrador realiza el ademán de acumular

un montículo de objetos, con ambos brazos y manos] Ha hecho como hacen aquí los San Juanes, que hacen pa' 'l día de San Juan, lo' juegos esos. Que aquí saben prender juegos pa' 'l día de San Juan, así, en las esquinas. [El narrador apunta con su índice derecho hacia la esquina de una calle cercana.]

Mientras que en el segmento anterior los gestos y ademanes subrayaban una señalación deíctica ya contenida en el discurso verbal, en este, el narrador acude al código mímico para imitar actitudes y movimientos de los actantes del relato, en un juego teatral. Mediante el índice apuntado, señala un lugar cercano al de su propia ubicación como hablante, que permite el llenado referencial de los adverbios de lugar y modo, “ahí” y “así”. La misma indicación corporal remite a dos dominios semánticos diferentes, el de la espacialidad y el del modo o manera, que guardan en este caso una correspondencia sémica. Esto pone de manifiesto el carácter fluctuante de las partículas deícticas, las que, a su vez, funcionan como significantes abiertos cuyo llenado depende del contexto referencial y del cotexto discursivo. La dinámica de remisión contextual y cotextual de las partículas deícticas tiene que ver con su mencionado carácter de shifters o embragues discursivos, que establecen una conexión entre los planos de enunciación y el enunciado. Al igual que en el segmento anterior, también en este el mecanismo de señalación deíctica forma parte de una construcción comparativa. Como desarrollaré en el capítulo siguiente, una de las bases de la comparación es la analogía. Puede advertirse, de este modo, el carácter analógico del mecanismo de deixis, en virtud del cual esta funciona como recurso didáctico para facilitar al receptor la comprensión del mensaje. El nexo entre texto y contexto es, en este caso, la alusión a la costumbre local de encender fuegos para la festividad de

San Juan, que se compara con la acción del personaje de armar una fogata. Este uso local une el elemento religioso católico, representado por la figura simbólica del santo, con ritos estacionales vinculados con el solsticio de invierno, que coincide en el hemisferio sur con la fiesta de San Juan, el 24 de junio. Como analizaré en uno de los capítulos siguientes, dedicado al procedimiento comparativo, este juego deíctico introducido en un término de comparación, remite al universo de creencias local. El anclaje temporal en el contexto está reforzado por una ubicación espacial precisa lograda mediante la deixis, que subraya el efecto de realidad. El adverbio “así”, con valor modal, destaca la relevancia de esta celebración ritual, caracterizada por el encendido de fogatas. La articulación textual revela un entramado poético de efectos de sentido, que recurre a la señalación deíctica para construir un enunciado verosímil.

En el relato de Castaño, el sistema de deixis se articula a partir de las fórmulas de apertura y de cierre, estudiadas en el capítulo anterior. Toda referencia deíctica remite al contexto discursivo del relato, sin recurrir, como en el de Corso, a la confrontación analógica con el referente extratextual. Según anticipé, la fórmula de apertura no incluye una ubicación espaciotemporal concreta –“... iban ... a un lugar donde eran toodos pobres ... ahí”–. El deíctico “ahí”, en consonancia con el indefinido “un”, constituye una marca de indeterminación espacial, que lleva implicada, a la vez, una indeterminación temporal. Las marcas de deixis personal establecen una clara diferenciación entre la voz del narrador general en tercera persona y la de los actantes del relato. Entre ellos, a su vez, se establece una interacción dialógica, marcada por el uso de los pronombres personales “yo” y “ustedes” –“... Y entonces, el hombre les dice: –Bueno, mientras yo me preparo para irme con ustedes, coman ...–”. (El subrayado es mío.)

Entre estos dos relatos, clasificadas como cuentos, hay una diferencia en el sistema deíctico, relacionada con el sistema de duplicaciones del discurso ficcional. En el primero, la deixis da lugar a desdoblamientos basados en relaciones analógicas entre texto y contexto, mientras que en el segundo, tales desdoblamientos están replegados en el espacio intratextual y generan relaciones autorreferenciales reveladoras de un trabajo poético.

En los relatos clasificados como casos, el sistema de deixis establece una relación directa entre texto y contexto, en lugar de la relación analógica de los cuentos. Esto ocurre, por ejemplo, con el caso, así clasificado por el narrador Ruarte, que se ubica en un ámbito espacial concreto (“en San Juan”). Al igual que en el relato precedente, también el eje de organización deíctica está situado en el espacio intratextual, aunque con una menor trabazón estructural. Las marcas deícticas se acumulan en posición inicial y final. Es así como el relato se abre con una indicación deíctica –“Qu’ este es ...”– que no tiene un término de referencia claramente identificable, sino que remite a la totalidad del enunciado que el emisor desarrolla a continuación. Se trata de este modo de una “deixis catafórica”, esto es, una indicación deíctica que remite al cotexto discursivo siguiente. En efecto, el llenado del deíctico “este” está dado por el discurso que sucede a la presentación del narrador. En la fórmula de cierre, la deixis gira alrededor de la partícula “eso” que remite, en cada una de las dos ocasiones,⁹ al cotexto posterior y anterior, respectivamente, que se vincula en ambos casos con el referente del “trato con el diablo” –“Y que el señor ... está arrepentido de todo eso ... del trato con el diablo ... porque por eso se le ha desapareció la hija” El subrayado es mío.)–. Tal señalación

9 El término “ocasiones” remite en este caso a la significación ocasional de la deixis pronominal, cuyo llenado depende del contexto referencial y del cotexto de discurso.

deíctica refuerza el vínculo causal entre el trato con el diablo y la desaparición de la hija del protagonista. Los deícticos funcionan en este caso como recursos cohesivos que sostienen la coherencia textual.

En el relato del “Tata” Duarte, clasificado como historia, el sistema de deixis localiza la acción en un espacio y tiempo que tienen como eje la situación enunciativa –“...Y que salía toodas las noches, a tal hora ... y espantaba, ahí, en el paso a nivel, en el camino a Catamarca ...” [El narrador señala con su índice derecho el camino que une La Rioja con Catamarca.]–. El llenado del deíctico espacial “ahí” remite a los dos sintagmas siguientes que contienen sendas especificaciones de lugar. Tales sintagmas, referidos al “paso a nivel” y al “camino a Catamarca”, tienen un valor apositivo, que delimita y refuerza la indicación deíctica, enfatizada por el ademán del índice apuntando. El código gestual refuerza el efecto de realidad y da cuenta de una tendencia a la escenificación teatral de la acción, subrayada por un ejercicio mímico tendiente a reproducir forma y tamaño de ciertos objetos del mundo narrado –“... Y ... sale un bulto negro, así, como del tamaño de una persona ...”. [El narrador, que se encontraba hasta el momento sentado, se levanta y extiende la palma de su mano derecha hacia arriba, para indicar la altura de una persona de pie.]–. El “Tata” Duarte recurre a la kinésica, esto es, al código del movimiento corporal, para precisar los alcances semánticos del lexema “así”. Este despliegue del cuerpo en movimiento en el espacio constituye también un recurso de contextualización, en un juego en el que el rol narrativo se combina con el teatral. Tal combinación da por resultado una expansión visualizada de la acción, que revela el carácter de fenómeno semiótico complejo de la narración folklórica. El ejercicio kinésico actualiza el conflicto con este despliegue visual, generado por los gestos y ademanes que acompañan a la deixis lingüística

y que convierten el ámbito de narración en escenario del relato.

En el relato de Chacoma, el vínculo deíctico con el contexto está dado por medio de un sobreentendido, vinculado con el universo de las costumbres y creencias del grupo –“... a l’ oración cerraada, yaa ... estaba uno ... que ha sabido ser el diablo ... que estaba ahí ...”–. Este sobreentendido se refiere a la costumbre de rezar ciertas oraciones a la hora del crepúsculo, tomada como referencia temporal. Tal significación es decodificada por los miembros del contexto grupal sin necesidad de explicaciones aclaratorias. El narrador utiliza también la deixis espacial, manifiesta en el adverbio “ahí”. Despliega el contenido de este adverbio en el cotexto discursivo siguiente, en el que especifica los alcances semánticos de esta localización –“arriba del ciruelo”–. El ciruelo constituye ciertamente un elemento del universo de referencia del contexto, incorporado a través de una descripción definida –“del ciruelo”–. El uso del determinativo “el” para referirse al “ciruelo” presupone un conocimiento implícito de este elemento por parte de los receptores. Una especificación similar aparece en otros segmentos del relato, en los que reitera la mención del ciruelo, ya no de manera definida sino indeterminada, mediante la partícula “un” –“... allaaá ... en un ciruelo, allá en la güelta de la quebrada ...”–. Este contraste entre determinación e indefinición está en consonancia con la oposición ahí/allá, que expresa una menor o mayor lejanía con respecto a la posición física del emisor, en un juego de contrapunto característico de la dinámica de opuestos de la obra folklórica. De este modo, en el relato, el mecanismo de deixis se relaciona con las coordenadas de espacio y tiempo, introducidas a través de implícitos y sobreentendidos cuya decodificación remite a las competencias culturales del grupo.

En el relato de Barros, al igual que en los del “Tata” Duarte y de Ruarte, la deixis tiene que ver con la localización de la acción narrada en un espacio que toma como referencia el lugar de narración –“(… Y…) se va, el hombre … a la esquina de un bañado … y viene a la otra noche, el diablo, al bañado …”. [El subrayado es mío]–. La mención del “bañado” alude a la zona riojana de Bañado de los Pantanos, que funciona como una marca de deixis espacial. Esta marca está introducida por una forma conjugada del verbo direccional “ir”, cuya significación, al igual que la del verbo “venir”, tiene como referente la posición del sujeto enunciador, con un contenido deíctico (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 68). La forma conjugada “va” establece un contrapunto con respecto al verbo “viene”, en la medida en que indica movimiento desde el lugar donde está ubicado el emisor. El contexto comunicativo funciona como eje de referencia espacial, que ingresa en el texto y da lugar a una duplicación referencial entre el espacio del mundo narrado y el del ámbito de narración. Del mismo modo que en el relato de Ruarte, también aquí la conexión deíctica con el ámbito enunciativo está relativizada por el uso de enunciados referidos. Este uso, al que me referiré en una sección siguiente, marca por una parte un distanciamiento del emisor con respecto al valor de verdad del discurso. Por la otra, valida el enunciado con la autoridad testimonial de “mi papá” –“(Que … ha pasado ahí cerca del bañado … Que me ha contáu mi papá …)”–. Tanto el adverbio espacial “ahí” como el posesivo “mi” refuerzan el posicionamiento del emisor como eje de organización deíctica.

El examen de la deixis en este grupo de relatos revela una tendencia a la contextualización de la acción narrada en el ámbito de narración. Tal contextualización se logra mediante el uso de partículas que funcionan como embragues entre texto y contexto. En los relatos clasificados

como cuentos, el vínculo con el entorno enunciativo se establece a través de relaciones de analogía que dan lugar a operaciones reflexivas sobre la instancia misma del discurso. La deixis está también vinculada con los procedimientos de enmarcado ficcional del enunciado. En los relatos presentados como casos, sucedidos e historias el vínculo con el contexto se establece de modo más directo y apunta a la construcción de un universo verosímil, a través del doble juego de anclaje referencial y de despliegue extensional del mundo narrado en el ámbito de narración.

En los relatos agrupados alrededor del tópico “El encuentro con la Muerte”, el sistema de deixis presenta características similares. En el relato de Carrizo, clasificado como cuento, la organización deíctica tiene como eje el espacio intratextual, generador de una red de relaciones autorreferenciales. Una de las principales formas de deixis tiene que ver con el empleo de los verbos “ir” y “venir” – “... Y que, cuando Pedro ha íu pa’ l infierno, que los diablos venían, y que él les mostraba las astas de chivo ...”-. La orientación deíctica de tales verbos remite a un eje direccional situado dentro de los límites del relato. El verbo “venir” incluye además una referencia exofórica, que remite al referente extratextual, en el que se ubica el enunciador primario, mientras que el desplazamiento de los personajes se organiza en torno al eje del espacio intratextual, mencionado al comienzo del relato (“aquí, en este campo”). Tal indicación del espacio textual, puesta en boca del protagonista del relato, Pedro Ordimán, remite a un ámbito espacial que tiene una estrecha semejanza con el del contexto. Los demostrativos pronominales y adverbiales (“aquí”, “este”) remiten, por su parte, a un eje intratextual, construido a partir del discurso de un enunciador vivo, situado en un entorno sociohistórico. Este entorno funciona

como referencia primaria de toda organización deíctica, a partir de la cual se articula el universo secundario del relato. Todas estas marcas del relato oral ponen de manifiesto el proceso de construcción del mundo narrado a partir de un anclaje contextual, desplegado a partir de esta fluctuación deíctica.

En el relato de Herrera, hay un descentramiento del sistema de deixis, que coincide con el distanciamiento delocutivo del narrador. Tal distanciamiento lo lleva a presentar su relato desde una tercera persona impersonal. El uso pronominal y las desinencias verbales sirven como marcas para diferenciar el espacio del relato del coloquio precedente y siguiente. Estas distinguen los actantes del relato de los participantes del coloquio. La distancia entre actantes y hablantes del coloquio resulta evidente en la ya mencionada fórmula de apertura –“Una vez, a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte ... en el barrio de él ...”–, que contrasta con la posición enunciativa del narrador del relato de Silvia Carrizo. El relato de Carrizo está presentado desde la perspectiva de un “nosotros” inclusivo –“... Y dih’ entonces que cuando nosotros vamos pa’ la gloria ... que Pedro Ordimán va estar sentáu en una esquina ...”–. El uso pronominal tiene un matiz apelativo, tendiente a involucrar al receptor en el punto de vista del emisor. En el relato de Herrera, por el contrario, el narrador presenta una visión externa de los hechos narrados, que permite al receptor tomar una mayor distancia. Tal punto de vista crea un efecto de objetividad aparente, que encubre una subjetividad sometida a operaciones de borrado. En este sistema deíctico, las indicaciones de distancia espacial están incluidas en el discurso de los personajes, como puede observarse en el siguiente fragmento, presentado desde la perspectiva de la tercera persona:

(...) Y la Muerte (...) le dijo: –¡Aquel peladito, que venga par' acá! [El narrador utiliza una entonación más aguda para el discurso directo de la Muerte. Realiza con su índice derecho, un ademán de señalación deíctica, apuntando hacia un lugar lejano.]

A través de esta modalidad delocutiva de organización deíctica, el narrador en tercera persona delega su responsabilidad enunciativa en la de los actantes del relato. Es así como la deixis pronominal y adverbial (“aquel”, “acá”), reforzada por el recurso mímico del índice apuntado y por el uso del verbo “venir”, toman como eje de referencia la ubicación de personajes como la Muerte personificada, y no la posición del enunciador primario.

Por el contrario, en el relato de Ávila, la articulación deíctica toma como eje el contexto enunciativo –“(...) había un hombre que estudiaba la magia negra, y el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango (...)”–. El deíctico adverbial “aquí” marca este anclaje de la acción narrada en el espacio contextual, reforzado por el sintagma apositivo “en Udpinango”, que remite al lugar de narración. Tal localización espacial está unida a una ubicación temporal concreta (“en diciembre”), asociada con una “fiesta” local. Tal ubicación espaciotemporal crea un efecto de realidad, en consonancia con su clasificación como un sucedido cercano a la narrativa de experiencias individuales. La narrativa personal se caracteriza, en efecto, por la intercalación de cláusulas de orientación espaciotemporal cuyo eje de referencia deíctica es la situación enunciativa (Labov y Waletzky, 1967).

Este grupo de relatos presenta, en síntesis, tres formas diferentes de deixis textual. La primera, presente en el primer relato, consiste en situar el eje de organización deíctica en el

espacio intratextual. Esto coincide con la perspectiva de un narrador en primera persona plural, que incorpora el receptor de la situación enunciativa primaria en el texto, por medio de signos de apelación. Tal movimiento centrífugo de incorporación del contexto en el mundo narrado está en consonancia con su proceso de construcción a partir de la deixis intratextual. En el segundo relato, el distanciamiento delocutivo del narrador en tercera persona repercute sobre el mecanismo de deixis, que reemplaza la conexión directa con el contexto por una conexión implicada. En el tercero, en cambio, el mecanismo de deixis insta un anclaje referencial directo de la acción narrada en el contexto de narración.

En todos los relatos, hay una vinculación entre la organización deíctica y los procedimientos de incorporación del contexto, de manera directa, analógica o implicada. La deixis tiene relación con el punto de vista narrativo adoptado por el emisor, que remite a la duplicación del enunciador primario en una fuente generadora de un enunciado ficcional. El sistema deíctico tiene como base la dinámica interpersonal entre las *dramatis personae* y la voz del narrador. El posicionamiento de este último genera desdoblamiento de lugar, tiempo y persona, que forman parte de las duplicaciones ficcionales de la fuente emisora.

Por su carácter de *shifters* que vinculan el enunciado textual con el ámbito de narración, las partículas deícticas favorecen tanto el anclaje como la transformación contextual de los estereotipos del relato folklórico en cuentos, casos, sucedidos, historias, leyendas y narraciones de experiencias personales. En los relatos analizados, las estrategias genéricas se entremezclan en una combinación intertextual que crea una tensión entre ficción e historia.

Indicios de subjetividad y operaciones de modalización

El emisor deja su impronta subjetiva en la textura de los relatos, en los que pueden rastrearse huellas de su modalidad de construcción del discurso. Tales huellas incluyen elementos fónicos, gestuales, morfosintácticos y otras marcas léxicas de subjetividad denominadas “subjetivemas”. Para analizarlas, realizaré antes una breve reflexión introductoria sobre la modalidad en el discurso, que tiene que ver con la inserción de la subjetividad del enunciador en el enunciado producido.¹⁰

El problema de la modalidad

El concepto de modalidad no se limita a los dominios de la lingüística, sino que hunde sus raíces en una dimensión filosófica. Desde una perspectiva ontológica, la modalidad se relaciona con los modos o maneras de ser. Desde una perspectiva lógica, es “la manera de la enunciación, que es expresión del grado de certeza de la misma” (Pfänder en Ferrater Mora, 1971). Desde este ángulo, la modalidad otorga a la enunciación mayor o menor peso lógico, de acuerdo con el grado de certeza que se tenga de ella. La lógica modal relaciona la modalización con la construcción de lo necesario o posible, y de lo contingente o imposible. La modalización se relaciona con el dominio de lo verdadero y lo falso, o bien con el de lo obligatorio, lo permitido, lo indiferente o lo prohibido. Pueden distinguirse entonces

10 Para una profundización acerca de la subjetividad en el discurso, ver Palleiro *et al.* (2008). Para una referencia a las operaciones lógicas de construcción de sistemas alternativos como los mundos posibles del relato, ver Allwood (1981). Para una reflexión sobre la construcción de “espacios mentales” a partir de estos universos alternativos, ver Fauconnier (1985). Para una consideración específica de las relaciones entre semántica y procesos cognitivos, ver Jackendoff (1985).

entre las modalizaciones que remiten al dominio epistémico de lo verdadero o lo falso, que son las modalizaciones aléticas, y las que remiten al dominio del “deber ser”, que son las modalizaciones deónticas. Un tercer dominio es el de las modalidades existenciales, que son las relacionadas con lo universal, lo existente o lo vacío (Ferrater Mora, op. cit.). Todos estos aspectos se relacionan con las operaciones de construcción de mundos posibles, que son mundos alternativos construidos a partir del universo real.

Modalidades lingüísticas, modalidades lógicas y mundos posibles

Desde la perspectiva de la lingüística de la enunciación, Benveniste (1983) caracteriza las modalidades, según anticipé, como operaciones de inserción de la subjetividad del enunciador en el enunciado producido, encaminadas a ejercer una influencia sobre el receptor. Las funciones sintácticas y otras formas enunciativas sirven al emisor para ejercer dicha influencia. Benveniste se ocupa entonces de formas tales como la interrogación, en tanto enunciación construida para suscitar una respuesta, y de las formas de intimación, como órdenes o llamados, inscritos en categorías como el imperativo o el vocativo, orientadas hacia el receptor. Dentro del repertorio de las formas enunciativas, este autor asigna una especial relevancia a la aserción, que considera la manifestación más frecuente de la presencia del locutor en la enunciación, en tanto certidumbre, positiva o negativa, con respecto a una proposición. El uso de operaciones de modalización en los relatos favorece la gestación de desdoblamientos ficcionales del locutor, entre un enunciador real situado en un contexto y la figura textual del narrador. Tal figura

es la que da origen a un universo verbal alternativo con respecto al referente real, que puede ser considerado como un “mundo posible”.

El problema de las modalidades remite entonces a los procesos de construcción de los “mundos posibles”, estudiados por la lógica modal. El concepto de “mundo posible”, desarrollado por Hintikka (1989, 1998), tiene su origen en el término acuñado por Leibniz, con un sentido metafísico. Tal concepto tiene en Leibniz un alcance casi cósmico, referido a la existencia de mundos alternativos cuyo manejo él atribuía a un dios. Hintikka traslada estas reflexiones a un plano epistemológico, vinculado con la “lógica de las actitudes proposicionales”. En el dominio de la lógica, la proposición es una oración declarativa de la que puede decirse si es verdadera o falsa. Hintikka considera las proposiciones como asiento de la significación. Quine (1983), por su parte, circunscribe el dominio de la lógica proposicional al estudio de los razonamientos o argumentos formalmente válidos. En este marco, Hintikka plantea el problema de las denominadas “actitudes” o “modalidades”, tales como saber, pensar, decir, creer y suponer cuyo contenido semántico indica un estado de cosas posible. Este estado de cosas no se refiere exclusivamente al mundo real, sino también a mundos distintos del real, regidos por leyes propias. Desde esta perspectiva, el mundo real es un mundo posible entre otros. Existe una relación entre estados reales y estados posibles que, según Hintikka, se establece a través de la creencia.¹¹ Dicho de otro modo, la creencia es una relación entre

11 El concepto de “mundo posible” vincula modalidad y aserción, ya que afirmar que una proposición es verdadera equivale a decir que lo es en todo mundo posible. Algo semejante ocurre con la relación de creencia. Es así como decir que “a cree p” quiere decir que “p” es verdadero en todos los mundos posibles compatibles con las creencias de “a” (Meyer, 1982).

estados reales y estados posibles.¹² Las clases de relaciones que unen el mundo real con los mundos alternativos son, según el mismo Hintikka, de “concebibilidad”, “accesibilidad” y “compatibilidad”. Es decir, todo mundo posible debe ser concebible, accesible y compatible con el mundo real. Constituye, en efecto, un universo duplicante, concebido a partir de relaciones de semejanza o analogía con el universo real, a partir del cual se puede acceder (Hintikka, op. cit.; Palleiro et al., 2008). Se trata de un mundo alternativo que guarda, asimismo, una relación de compatibilidad con el universo real a partir del que fue concebido.¹³ El concepto de mundo posible permite que un mismo referente pueda ser identificado de modos diferentes, como ocurre con el clásico ejemplo del referente “Napoleón”, que puede ser identificado como “el vencedor de Austerlitz” o bien como “el vencido de Waterloo”. La teoría de los mundos posibles está asociada, de este modo, con los juegos del lenguaje que crean mundos alternativos, como la actividad poética, el quehacer literario en general y la práctica narrativa en particular.

El arte de narrar consiste precisamente en construir mundos posibles, concebidos como mundos alternativos con una consistencia propia, a partir de un desdoblamiento del universo real. En mi archivo de relatos, este mundo real es el referente contextual que rodea al narrador y su auditorio. Es a partir de este contexto que los narradores conciben sus relatos, a los cuales sus receptores acceden en virtud de un universo de referencias compartido. Tanto el universo que cada narrador construye como el mensaje que

12 También la relación de saber supone un vínculo entre un mundo real y un mundo alternativo. Para un desarrollo del concepto de “mundos posibles” en su relación con el discurso folklórico, ver Palleiro et al. (2008).

13 Para una reflexión sobre los mundos posibles desde una perspectiva cognitiva, ver Bruner (1987).

el receptor decodifica resultan compatibles con este universo de referencia que les sirve como base. Es así como cada relato construye un mundo posible ficcional que amplía los límites del universo real mediante procedimientos de elaboración poética, articulados sobre la base de relaciones de analogía o semejanza con este contexto.

El problema de los mundos posibles, relacionado con los universos de creencias, reviste interés para el análisis de los relatos de mi archivo, clasificados por sus narradores no solo como cuentos ficcionales, sino también como casos, sucedidos, historias o leyendas. La dimensión de las creencias gravita en la modalidad de construcción y clasificación de estos relatos. En efecto, la inscripción en cada categoría genérica depende del valor de verdad que cada narrador asigna a su enunciado, desde el cuento ficcional hasta la narrativa de creencias –dentro de la cual se inscriben casos, sucedidos, historias y leyendas–. En los géneros vinculados con la narrativa de creencias, es frecuente encontrar consideraciones sobre su verosimilitud, que dan lugar a modalidades enfáticas de la aserción, para subrayar la validez de los mundos posibles construidos en los relatos.

Los subjetivemas

En una esclarecida lectura de los trabajos de Benveniste (1985) acerca de “la subjetividad en el lenguaje”, Kerbrat-Orecchioni (1986) acuña la denominación de “subjetivema” para designar aquellas unidades léxicas en las cuales el emisor manifiesta con mayor nitidez su propia subjetividad. La autora reconoce, sin embargo, la complejidad de la tarea de identificar subjetivemas ya que, como ella misma advierte, “toda unidad léxica es, en cierto sentido, subjetiva” (Kerbrat-Orecchioni, op. cit.: 91). Incluye dentro de esta

categoría clases de palabras diferentes, como sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, y propone una taxonomía de los distintos índices de subjetividad. Clasifica los subjetivemas en “afectivos”, “evaluativos”, “axiológicos” o “modalizadores”, según predomine en ellos, respectivamente, la referencia a la afectividad, la ubicación en una escala de apreciación o depreciación, la referencia a un juicio de valor peyorativo o laudatorio, o la indicación de una actitud del enunciador con respecto a su enunciado. De este modo, para Kerbrat, los modalizadores son una subclase dentro de los subjetivemas.

En otro trabajo, la autora se ocupa de la connotación (Kerbrat-Orecchioni, 1983), a la que caracteriza como el agregado de “significaciones segundas” a la “significación primera” de un signo que atiende a la identificación denotativa de un referente. Tales significaciones segundas, abiertas a una red de asociaciones, están teñidas también por la subjetividad del emisor, que entra en un juego de contrapunto con la del receptor.

La subjetividad en el discurso narrativo

En mi archivo de relatos, el uso de subjetivemas y modalizadores está vinculado con una actitud de aserción enfática, que imprime al enunciado el sello de autoría del enunciador. Esta actitud adquiere, de un relato a otro, diferentes matices, reveladores del estilo de cada narrador.

En el relato de Corso, incluido entre aquellos que desarrollan el tópico “El trato con el diablo”, el uso de índices de subjetividad se registra de manera más marcada en las cláusulas evaluativas y explicativas. Predomina en ellas, y en el relato en general, la modalidad asertiva, subrayada en el nivel fónico por el aumento de la intensidad de emisión:

–¡Parate, Pedro! Paráte, Peedro! –le decía el diablo (...)
¡Qué mierda! ¡Volaba má’ juerte qu’ el viento, Peedro!
(...) Y buéh, y le ha prendíu jueego, a la valija. ¡Qué
mierda, si casi lo ha quemáu, al diablo, ahí, adentru ‘e
la valija, que ya se ha agarráu jueego! [El narrador alza
la voz, para dar mayor énfasis a la secuencia.]

La aserción adquiere un matiz enfático, evidenciado por los signos de relieve, que funcionan como marcadores de una modalidad exclamativa, reveladora de una afectividad exaltada. El sintagma interjectivo “¡Qué mierda!”, reforzado por la reiteración, subraya esta modalidad de subjetividad exaltada, propia de la función emotiva.

El relato de Castaño, por su parte, recurre a la modalidad interrogativa en las cláusulas aclaratorias. Esta modalidad adquiere, además, un valor fuertemente apelativo. Es así como la interrogación otorga al discurso una fuerza ilocucionaria especial, dirigida al receptor primario –“(... Que era muy poobre, el señor ¿no?”–. El adjetivo evaluativo “poobre” constituye un subjetivema, que proporciona una calificación de la situación de carencia del personaje, intensificada por el alargamiento vocálico. Mientras que esta partícula subjetiva está referida al universo secundario de los actantes del relato, la operación modalizadora constituye un refuerzo conativo dirigido al receptor primario. Esto revela la inclusión del contexto coloquial hablante-oyente en el espacio textual del relato.

En el relato de Ruarte, la cláusula inicial incluye un operador de modalidad dubitativa, relacionada con la creencia –“Que este es de un señor que ha hecho un trato con el diablo ... por ahí, en San Juan, creo”–. Este operador “creo” marca un distanciamiento subjetivo del emisor, que reemplaza el dominio del saber por el de la creencia. Tal modalidad de construcción textual lleva implicada una

relativización subjetiva del valor de verdad del enunciado, referido, en este caso, a la ubicación espacial del relato (Greimas y Courtés, 1982; Palleiro comp., 2008). En el cierre, el participante Agüero, que interactúa con el narrador en un contrapunto dialógico, introduce una cláusula modal de aserción, tendiente a reafirmar la verosimilitud del discurso –“Sergio Agüero –¡Sí! Que yo también lo he oído ... que dicen que ha sido el diablo, el que la ha lleváu ...”–. Dicha aserción, remarcada en el plano del enunciado por el adverbio de afirmación “¡Sí!” y en el plano fónico por el alargamiento vocálico y por la entonación exclamativa, actúa como estrategia de legitimación polifónica del discurso. Por otra parte, la remisión a la voz coral del grupo a través de la referencia a un discurso “oído” disminuye el compromiso individual del enunciador, cuya validación es delegada al consenso grupal. La introducción de la voz grupal por medio de esta operación modalizadora forma parte de la red de desdoblamientos ficcionales del emisor.

El relato de Chacoma incluye una operación de modalización enfática en la secuencia final, que consiste en una evaluación interpretativa, marcada por la partícula explicativa introductoria “O sea”. Tal evaluación introduce un cambio en el efecto de sentido global del enunciado. Es así como la cláusula final resignifica el suceso del hallazgo de un objeto extraño y le da el sentido de un encuentro con el diablo –“O sea que ha sido el diablo, el que les ha salido ...”–. La modalización revela el interés subjetivo del narrador por remarcar la validez de la afirmación referida a la creencia grupal en apariciones nocturnas de entidades demoníacas. Dicha creencia convierte el universo del relato en un mundo posible, concebible y compatible con la cultura del grupo. Es así como la creencia grupal permite concebir tales situaciones y acceder a relatos de esta índole, cuya compatibilidad con representaciones culturales compartidas

aparece validada por la mención de personas conocidas en la comunidad, como “la señorita Justina” y “la tía”.

El relato de Barros incluye también una cláusula de modalización asertiva en la coda final –“Que es cierto, que eso ha pasado ... por ahí cerc’ el bañado ...”–. Esta aserción, marcada por el sintagma introductorio “Que es cierto” está subrayada por la intervención dialógica del participante Caliba –“Francisco Caliba –Sí, dicen que por ahí cerc’ el bañado, que de noche sale el diablo, y espanta ...”–. Al igual que en el discurso del narrador precedente, también aquí la voz de un miembro del grupo sirve como refuerzo de la expresión asertiva del enunciador individual. Esta aserción modalizada, que adquiere un valor testimonial, está marcada por el adverbio de afirmación “Sí”. La incorporación de la voz de otro participante del coloquio marca el desdoblamiento polifónico del emisor.

El relato del “Tata” Duarte tiene como marco discursivo una entrevista realizada a vecinos de la ciudad de La Rioja, vinculada con el tópico del coraje del campero riojano. En dicho marco, el relato tiene la función ejemplarizante de un caso particular que evidencia los alcances del tópico general. Se trata de un *exemplum* o narración breve, puesta en apoyo de una afirmación relacionada con creencias colectivas (Welter, 1927). Dicha coda está introducida por el operador de modalidad asertiva “es cierto” –“Que es cierto ... Yo no lo he visto ... pero mi padre lo ha visto ... [En la emisión del sintagma “mi padre”, el enunciador adopta una entonación enfática, empleada también al pronunciar el lexema “Yo”.]–. La entonación enfática refuerza en el plano fónico esta actitud asertiva, que recurre a la voz de otro miembro del grupo como fuente de convalidación testimonial.

El empleo de recursos similares en relatos diferentes revela la existencia de un conjunto de saberes narrativos del grupo, que funciona como inventario disponible para

su recreación con el estilo de cada enunciador. En boca de este narrador, la aserción actualiza el discurso de su propio padre, cuya autoridad testimonial está reforzada por la comprobación visual. Para remarcar el matiz de énfasis, el “Tata” Duarte emplea recursos poéticos como el paralelismo antitético entre su padre y él mismo, referido a un hecho que él no ha visto, pero su padre sí. La cláusula modalizadora funciona como prueba argumentativa para afirmar el valor de verdad del relato presentado como historia. La referencia a la voz del padre inscribe el relato dentro de una genealogía de narraciones avalada por el prestigio de una tradición pasada, actualizada en el presente (Hobsbawm, op. cit.). La inclusión de la voz del “padre” marca, asimismo, el desdoblamiento del emisor en “un mundo de voces de otros” (Bauman, 2004), que sostiene la creencia en la veracidad del hecho narrado.

En el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, el uso de subjetivemas y modalidades presenta matices particulares que analizaré a continuación. En el relato de Herrera, la posición delocutiva del narrador, marcada por el uso de la tercera persona impersonal, está en correspondencia con una ausencia notoria de subjetivemas. Dicha ausencia pone de manifiesto la voluntad de presentación de un enunciado no marcado, con una ilusión de objetividad que ubica la acción narrativa frente al auditorio, sin mediación subjetiva explícita del enunciador. Tal presentación lleva implicada una modalidad asertiva, evidenciada en la cláusula inicial –“... Una vez, a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte ... Y lo eligió justo a él ... Y que se lo ha lleváu ...”–. Tal modalidad de presentación coincide con una organización lineal del relato alrededor del point o eje temático del encuentro del protagonista con la Muerte personificada. El distanciamiento delocutivo guarda una estrecha relación con su clasificación como un cuento, esto es, como

un sistema textual secundario, separado de la interacción comunicativa primaria. Aun con esta separación, la subjetividad del enunciador primario llega a filtrarse en la coda, en la que el narrador recurre a coloquialismos expresivos del estilo oral –“...Y que se lo ha lleváu, nomás ...”–. El uso del conector “que” unido al coordinante “Y” en posición inicial es una marca de oralidad que está reforzada por el uso del adverbio “nomás”. El empleo de este adverbio es característico del español de La Rioja. Dicho uso adverbial tiene, en efecto, una carga expresiva particular, relacionada con el interés del enunciador por sostener la validez de su enunciado. Constituye, de este modo, una huella de la subjetividad del emisor que matiza el distanciamiento delocutivo.

En su relato, Ávila recurre al uso acumulativo de subjetivemas evaluativos de signo positivo para presentar al diablo –“... Y que ... entra un hombre lindo, uno alto ...”–. Esta acumulación, referida a la apariencia física del demonio, contrasta con la cualificación negativa de su accionar, tendiente a ocasionar la destrucción del protagonista. Tal procedimiento antitético, relacionado con la contraposición entre esencia y apariencia, remite a la dinámica de contrastes de la obra folklórica.

Esta contraposición es un tópico recurrente en casos recogidos en esta zona, en los que la presencia demoníaca suele asociarse con elementos de apariencia agradable que luego sufren una transformación negativa. La misma contraposición está presente en la relación explicativa del rito de la Salamanca en la que el enunciador Córdoba emplea subjetivemas evaluativos para desarrollar el tópico de la transformación negativa de elementos de una apariencia exquisita. Refiere, así, que el protagonista prueba en dicha celebración un manjar delicioso, que luego termina convertido en guano de burro –“... él ... comió la comida ... de lo más exquisita ... Y cuando ... se quiso ir, le dieron un paquetito ... Y

al otro día ... abre ... y que era un poco de bosta de burro ... Y ... los amigos le dicen: – has estado ... ¡En una Salamanca! ”–. La articulación secuencial de este segmento de entrevista guarda una evidente similitud con la del relato de Ávila y presenta los rasgos estructurales de una narración de experiencia personal. Esto revela el uso de recursos similares de contraposición de subjetivemas axiológicos positivos y negativos en ambos discursos, en relación con la antítesis entre realidad y apariencia. Este tópic, que tiene su expresión literaria en las *Metamorfosis* de Ovidio de la literatura latina, adquiere aquí connotaciones asociadas con la contraposición entre el bien y el mal, asociado con lo demoníaco. Tal antinomia remite al cruce de la cosmovisión hispanocatólica con un universo de creencias de raíces animistas, que sostiene la agencialidad de lo sobrenatural demoníaco, capaz de transformar unos objetos en otros. Así los manjares son presentados como elementos dotados de un poder propio, que les permite transformarse de “exquisiteces” en “bosta de burro”. La contraposición entre subjetivemas evaluativos positivos y negativos apunta a subrayar tal dinámica de transformaciones, propia de las creencias sociales del contexto.

En el plano del enunciado, la subjetividad del narrador está conectada con el desarrollo episódico. En el plano de la enunciación, se concentra en las operaciones modalizadoras de las cláusulas inicial y final, que contextualizan en el tiempo y lugar de narración –“... un hombre ... estudiaba la magia negra, y el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango ...”–. La fuerza asertiva de la cláusula inicial, marcada por la entonación, tiene como marcas lingüísticas la acumulación de deícticos demostrativos e indicios léxicos de anclaje espaciotemporal, como “Udpinango”, “diciembre” y “las fiestas”. La coda reitera estos indicios e incluye una cláusula de modalización

alética que reafirma el valor de verdad del hecho narrado, propio del sucedido. Tal clasificación discursiva del relato es mencionada por el mismo narrador, en una reflexión metapragmática –“... Que eso ha sucedido aquí ...”–. El uso de subjetivemas está relacionado entonces, en el nivel del enunciado, con un contrapunto entre esencia y apariencia, propio del universo de creencias colectivo, que atribuye a las fuerzas demoníacas una apariencia seductora. Tales subjetivemas funcionan como estrategias argumentativas, para persuadir al auditorio de la verosimilitud del relato, mediante un anclaje contextual.

En el relato de Carrizo, que tiene como protagonista a Pedro Ordimán, el uso de subjetivemas evaluativos se concentra en un tramo en el que la narradora establece una conexión intertextual con otros de la serie narrativa de este personaje folklórico, como el de “Pedro y las colitas de los chanchos” –“... Y que un día, San José la manda a la Muerte, que lo venga llevar a Pedro por toodas las cosas malas que había hecho más antes ¿ve?: que le había cortáu la cola a los chanchos, y todas esas cosas ...”–. La marca subjetiva está dada por el uso del lexema “malas”, que introduce un juicio de valor negativo de las acciones realizadas por el protagonista. Esta marca evidencia el desdoblamiento del enunciadador primario en un sujeto textual que evalúa las acciones del protagonista. Al igual que en otros relatos, hay aquí una intensificación de la modalidad asertiva en la coda final –“(...) Y dih’ entonces que cuando nosotros vamos pa’ la gloria, cuando mueramos, que Pedro Ordimán va estar sentáu en una esquina de la puerta de la gloria, esperaando, a ver cuándo puede entrar.”–. Tal fuerza asertiva está dirigida a afirmar la existencia histórica del protagonista y a proyectar la acción narrada sobre una instancia futura. Dicha proyección está marcada, en términos de Searle (1979), por el pasaje de un acto de habla representativo de un estado

de cosas en el mundo narrado, a otro conmisivo, que incluye una promesa o compromiso a cumplirse en un futuro. Es así como la aserción inicial, referida al protagonista, da paso a una promesa dirigida al auditorio, vinculada con la posibilidad de comprobar la existencia del personaje en un futuro ultraterreno. La ubicación final de esta cláusula modaliza la totalidad del discurso y enfatiza su doble orientación asertiva y conmisiva, de afirmación y promesa proyectada hacia una dimensión trascendente. Tal promesa es presentada en términos de una creencia social convalidada por el auditorio, que se incorpora en el texto mediante un “nosotros” inclusivo, que refuerza el carácter polifónico del discurso.

En todos los relatos, las partículas subjetivas y las operaciones modalizadoras funcionan como huellas de la inscripción del enunciador primario en el universo secundario del relato. La acumulación de subjetivemas se encuentra con mayor frecuencia en cláusulas evaluativas o en segmentos interjectivos que incluyen una interpretación subjetiva o una expresión de afectividad del emisor. Las partículas modalizadoras están presentes también en secuencias aclaratorias o explicativas, similares a las de la narrativa personal. Cuando están en posición final, las cláusulas subjetivas modalizan la totalidad del enunciado precedente. Por medio de este procedimiento, el narrador presenta su relato como ejemplo en apoyo de la afirmación modalizada.

Las modalidades predominantes en los relatos se vinculan con actitudes asertivas o dubitativas. Las modalidades asertivas están orientadas a destacar el valor de verdad del enunciado, con un énfasis asertivo que se advierte con especial claridad en los relatos presentados como casos, sucedidos o historias, en los que el narrador tiene un especial interés en afirmar el valor de verdad del enunciado, sostenido por la creencia. Tales modalidades constituyen

recursos argumentativos encaminados a producir un efecto de realidad. La modalidad dubitativa, por su parte, revela un distanciamiento del enunciador con respecto al valor de verdad de su enunciado, que reemplaza lo verdadero por lo verosímil. Este dominio de lo verosímil es característico del discurso ficcional, concebible, accesible y compatible con el contexto de referencia real.

Los subjetivemas y modalidades generan a duplicaciones textuales de la fuente emisora. Esto evidencia la opacidad de la narración folklórica, caracterizada por los desdoblamientos referenciales, que contrasta con la pretendida transparencia de un discurso descontextualizado. Dicha transparencia fue sostenida como rasgo distintivo del relato folklórico por los iniciadores del estudio sistemático del relato tradicional, como Thompson (1946) y Pinon (1965). Los avances de la investigación lingüística y de las tecnologías de registro proporcionaron instrumentos más afinados para la reflexión sobre las transformaciones contextuales en el discurso folklórico, vinculadas con la inserción de la subjetividad del enunciador en el discurso. Tal subjetividad del emisor está sostenida por un intercambio dialógico con el receptor, en un contrapunto dinámico que genera un juego de espejos, en los que se reflejan el narrador y el auditorio del contexto, desdoblados en figuras textuales de un espacio ficcional.

El contrapunto de actitudes locutivas

El desdoblamiento del enunciador primario en sujeto productor de un enunciado ficcional se evidencia también en la alternancia de tiempos verbales. La alternancia temporal da lugar a un contrapunto entre la actitud locutiva de “narración”, que tiene como eje el pasado, y la de

“comentario”, que tiene como eje el presente (Weinrich, 1981). Tal contrapunto se corresponde con un juego de planos y perspectivas que favorece la puesta en relieve de ciertos segmentos del discurso. La dinámica entre “tiempos de narración” y “tiempos de comentario” está direccionada a captar la atención del receptor, a través de marcas utilizadas para crear en él distintos “grados de alerta” (Weinrich, op. cit.).

En mi archivo de relatos riojanos, puede advertirse este contrapunto verbal entre narración y comentario, con sus distintos grados de alerta, vinculados con el grado de proximidad de la acción narrada con respecto al contexto situacional de narración. La puesta en relieve y el juego de perspectivas dan lugar a una construcción en profundidad del enunciado, a través del pasaje a primer plano de algunas secuencias de discurso, en un contraste con el segundo plano que funciona como telón de fondo. El análisis que presentaré a continuación intenta identificar distintos matices de esta dinámica, relacionados con el estilo de cada narrador.¹⁴

El relato de Corso, agrupado dentro del grupo “El trato con el diablo”, presenta un claro predominio de la actitud de narración, en correspondencia con la adición episódica de acciones y la acumulación de puntos de riesgo, propias del estilo de este narrador. En consonancia con estos rasgos de estilo, prevalece el uso del pretérito perfecto compuesto, para subrayar el carácter puntual de cada una de las acciones narrativas:

14 Un interesante estudio del uso de tiempos verbales en relación con el estilo oral fue efectuado por Manelis Klein (1986, 1988), quien trabajó con registros de los tobos, para analizar específicamente ciertos usos del futuro anticipatorio, vinculados con la cosmovisión del grupo. Este estudio me resultó sumamente inspirador para este capítulo, en el que intenté una aproximación a aspectos vinculados con identidades colectivas, a partir del examen del contrapunto de tiempos verbales en los narradores riojanos.

Que ha tenido tratos con el diablo, Pedro Ordimán (...). Y ha estado trabajando (...). Y se ha acordado que faltaban tres días para que venga a llevarlo el diablo, y se ha ido a la orilla de un río (...). Yy (...), se ha metiu (...) en esa valija [y] (...) ha estáu los dieh años ahí, el diablito(...).

En el español de La Rioja y de otras provincias del Noroeste argentino, hay una tendencia marcada al uso del pretérito perfecto compuesto con un valor puntual. En el relato oral riojano, esta forma verbal constituye el tiempo de base de la actitud de narración para marcar los puntos de riesgo, en variación libre con el pretérito perfecto simple. La elección de una u otra forma tiene que ver, entre otros factores, con el mayor o menor contacto con hablantes provenientes del área de influencia del español rioplatense o con una asimilación a las formas de habla de los interlocutores del coloquio. El uso de una u otra forma temporal está asociado también, en los registros de mi archivo, con una voluntad de asimilación o diferenciación de mis propios registros de hablante del español rioplatense, que toman como eje de narración el pretérito perfecto simple. Para animar al narrador a mantener sus propias opciones en el uso de tiempos verbales, cambié deliberadamente mi registro, adoptando el del pretérito perfecto compuesto como eje narrativo.

En el fragmento citado, Corso presenta una relación de acciones ubicadas en el eje temporal del pasado, con respecto al cual realiza anticipaciones y prospecciones. La perspectiva adoptada mantuvo el eje temporal de narración en pretérito perfecto compuesto, en un desarrollo lineal, caracterizado por la acumulación de acciones. Es así como el narrador abre el relato en pretérito perfecto compuesto con el tópico de los “tratos con el diablo” celebrados por el protagonista y refiere el avance de la acción, vinculada

con el trabajo del protagonista en la carpintería y con su movimiento hasta la orilla del río, en busca de aventuras. Recurre a la misma forma temporal para narrar acciones de otros personajes, como la de su oponente el “diablito”, que termina encerrado en una valija. Utiliza el segundo plano para recordar el plazo estipulado por el diablo y ubica también en dicho plano la alusión a la extensión del río “que tenía diez metros de ancho”. El ámbito espacial funciona de tal modo como telón de fondo, en el que también ubica el acto de recordar “que faltaban tres días para que venga a llevarlo el diablo”, narrado en imperfecto. Esta forma temporal marca el paso a este segundo plano del recuerdo y de la ubicación espacial, que sirve como encuadre para el movimiento del protagonista hacia el río en busca de aventuras. Tal contrapunto temporal crea un juego perspectivista, que otorga profundidad a la textura narrativa.

El narrador pasa de la actitud de narración a la del comentario en las cláusulas explicativas. Este pasaje suele coincidir, en los distintos narradores, con una remisión al contexto, como ocurre en el ejemplo arriba citado, en el que el vínculo contextual está expresado mediante una cláusula comparativa:

(...) Y Pedro ha puesto así unas rama' secas (...) [El narrador realiza el ademán de acumular un montículo.]
Ha hecho como hacen aquí los San Juanes (...) lo' juegos esos (...) así, en las esquinas. [El narrador apunta hacia la esquina] (...) y le ha prendíu jueego, a la valija(...)

Hay aquí un cambio de actitud de narración a comentario, que acompaña a la comparación. Como analizaré en un capítulo siguiente, la comparación remite al contexto en una conexión asociativa, cuya marca discursiva estuvo dada en este caso por el reemplazo del pretérito perfecto

(“ha puesto”, “ha hecho”) por el presente (“hacen”). Tal conexión asociativa, reforzada por la deixis, da lugar a un desplazamiento del eje temporal del pasado de narración al presente de comentario, que toma como eje la circunstancia enunciativa. Esto contribuyó a la puesta en relieve de este tramo del relato. Como registré en mi cuaderno de campo, el narrador cumple su propósito, ya que la actitud de los oyentes revelaba en efecto un grado de atención mayor que en el segmento anterior, en el que se advertía una postura más distendida, manifiesta en desviaciones de la mirada del auditorio desde el narrador hacia otras direcciones, y en una postura corporal más relajada. La deixis lingüística y gestual, analizada en un capítulo anterior, acompaña a este uso temporal que logra atraer las miradas hacia donde estaba ubicado el narrador y concentrar de este modo la atención del auditorio en la cláusula explicativa. En el segmento precedente, por el contrario, la acumulación de acciones predispone a los oyentes a una escucha más pasiva.

En las secuencias dialogadas, en las que la narración panorámica del narrador general da paso a la narración representada de los personajes, predomina el uso del presente –“¡Pedro, yo te he veniu a llevar –le dice [el diablo] –al infierno! ¡Ya se cumplió el plazo! –¡Atá la mula ahí! –le dice Pedro”–. Tal predominio coincide con un acercamiento al tiempo de enunciación, en un diálogo teatral que actualizó la acción narrada. La alternancia de actitudes locutivas refuerza la tensión entre texto y contexto, en un desdoblamiento del discurso ficcional.

En el relato de Castaño, clasificado también como cuento, el contrapunto de actitudes locutivas coincide, como en el de Corso, con el paso de la relación de acciones y acumulación de puntos de riesgo a la representación dramatizada. Es así como, en la primera parte del relato, predomina la

actitud de narración, en consonancia con el avance de la acción episódica:

Una vez, iban Jesús y San Pedro por el mundo. Y (...) han ido a un lugar donde eran toodos pobres (...). Y que había una herrería. Y que Jesús y San Pedro le piden (...) una herradura (...). Y buscaaba, buscaba ... y no encontraba la herradura (...). Y (...) el herrero les ha dáu la herradura (...). Entonces, fueron Jesús y San Pedro, y le dijeron que pida tres deseos (...). Y pidió (...). Y (...) vino un diablo (...). Y (...) el herrero le pidió un contrato(...).

La narradora recurre a una alternancia entre el pretérito perfecto compuesto –“han ido ... ha daáu ...”– y el pretérito perfecto simple –“...dijeron ... pidió...”– para señalar los puntos de riesgo. Los hechos desencadenantes de la acción –el encuentro del protagonista con los santos y la entrega de la herradura– están narrados en pretérito perfecto compuesto, mientras que los ejes episódicos principales, que fueron los tres deseos otorgados por los santos y el encuentro del protagonista con el diablo para la celebración del “contrato”, están narrados en pretérito perfecto simple. Esta forma temporal es utilizada con un valor estilístico, que contribuye a focalizar los ejes episódicos de mayor relevancia, mientras que el pretérito perfecto compuesto es utilizado para las acciones desencadenantes de los sucesos principales. El contrapunto verbal establece una escala jerárquica de acciones que dinamiza el desarrollo secuencial.

La narradora introduce, además, un juego de planos, mediante el cual el pretérito imperfecto sirve como marco general de las acciones, constituido por el peregrinaje de los santos por la tierra –“iban ... no encontraban”– y por su estadía en una herrería –“había una herrería ...”–. El peregrinaje y la localización funcionan entonces como telón de

fondo en un segundo plano, con un efecto perspectivista. Tal juego de planos se mantiene en la totalidad del relato, mientras que la alternancia entre pretérito perfecto simple y compuesto alcanza solo a determinados segmentos de la secuencia, en un proceso de focalización interna.

En la segunda parte del relato, predomina la representación dramatizada, que cobra especial relevancia en la extensa macrosecuencia del encuentro del protagonista con los diablos:

(...) –le dice el hombre al diablo –Siéntese (...). Y (...) el diablo (...)le dice a los otros diablos: –¡Yo no puedo solo con este hombre! –(...) Y (...)el hombre les dice: –¡Bueno (...) coman (...)! (...) Y (...)el hombre (...)les dice: –¡Si es cierto que toodos ustedes son diablos, conviertasén (...) en hormigas (...)!

Tal representación dramatizada del encuentro con los diablos recrea el conflicto narrado en un diálogo que tiene como eje temporal el momento de narración. Tanto los verbos declarativos introductorios como los verbos principales del discurso introducido están en presente. Esta secuencia dialógica da lugar, a su vez, al desdoblamiento del narrador general en otras voces: la del protagonista, las de los diablos y otras que aparecen a lo largo del relato. El presente actualiza la acción narrada en un plano temporal correspondiente a la interacción dialógica entre la narradora y sus oyentes. La actitud de comentario coincide, de este modo, con el desdoblamiento de la voz de la narradora en distintos personajes, cuyo diálogo, en tiempo presente, proyecta la acción sobre el contexto. En el cierre, Castaño retoma la actitud de narración, y refuerza así el contrapunto temporal, que coincide con la alternancia entre narración panorámica y representada.

En el relato de Ruarte, la acción se organiza alrededor del eje del pacto con el diablo, puesto en un primer plano por medio del uso del pretérito perfecto compuesto, en contrapunto con el pretérito imperfecto del segundo plano narrativo. Tal contrapunto contribuye a focalizar la acción alrededor del eje del pacto con el diablo –“... un señor ... ha hecho un trato con el diablo ... dijo que le daba el alma de la hija si es que lo hacía rico ... y ... un día la mandó a la hija a cortar uvas ... y ...no volvió más. Y diái ... se le ha desapareció la hija ... Y ... que se la ha llevado el diablo ...”-. Gracias a esta focalización, quedan en primer plano los puntos de riesgo –el trato con el diablo y la desaparición de la hija del protagonista– y pasan a un segundo plano las condiciones para su realización, que son la entrega del alma del protagonista y las riquezas que este obtuvo. El pasaje al comentario tiene lugar en el cierre y sirve, al igual que en el relato anterior, para remarcar la proyección de la acción narrada sobre el contexto –“... Y tiene, el señor, todavía, en San Juan, tiene viñedos, bodegas Y ... que el señor todavía vive ...”-. En esta cláusula final, el uso del presente remite al eje temporal de la situación enunciativa, cuyo vínculo con el mundo narrado está enfatizado por el adverbio “todavía”. La relación entre texto y contexto está enfatizada por otros participantes del coloquio, como Andrea Pizarro, quien emplea también el presente para convalidar el valor testimonial del relato, presentado como caso –“A. Pizarro –Que dicen también que por aquí el diablo se aparece ...y que sabe llevar gente ...”-.

También en el relato del “Tata” Duarte, el contrapunto de actitudes locutivas adquiere una intensidad especial, orientada a proyectar la acción narrada sobre la circunstancia de narración, en consonancia con su clasificación como historia real. Predomina la actitud de narración, unida a un juego de planos, ya desde el segmento inicial:

(...) En las noches (...) nos íbamos (...). Y (...) había (...) una persona que salía (...) toodas las noches (...) y espantaba (...) a las doce de la noche (...) Y lo hemos encarado (...) nos hemos acercado, y (...) se ha ido (...) Que era el diablo, ese, que salía, y espantaaba. Y que (...) no ha güelto a salir más, el diablo (...).

Tanto en la fórmula de comienzo –“... nos íbamos”– como en la cláusula evaluativo-explicativa –“Que era el diablo ...”–, el narrador recurre al pretérito perfecto compuesto para remarcar la continuidad durativa de las apariciones del diablo en el pasado. Este uso temporal, propio del segundo plano narrativo, sirve como telón de fondo para destacar el carácter puntual de las acciones narradas en pretérito perfecto compuesto, que pasan de este modo a un primer plano. Tales acciones, que interrumpen esta continuidad durativa, corresponden a la “complicación”, que consiste en el enfrentamiento con una aparición sobrenatural –“lo hemos encarado”–. Tal complicación tiene como contrapartida una resolución, también en primer plano, lograda por la retirada de esta entidad demoníaca –“se ha ido ... y ... no ha güelto ...”–. Al igual que en el relato de Castaño, el paso a la actitud de comentario coincide con el pasaje de la narración panorámica a la narración representada, que da lugar al empleo de verbos declarativos introductores de discurso directo en tiempo presente –“... Y le digo ... Y hemos ido ... yy ... sale un bulto negro, asíí, como del tamaño de una persona ... [El narrador extiende la palma de su mano derecha hacia arriba, para indicar la altura de una persona.]. Y lo llamo al chango y le digo ... [El narrador emplea una entonación más grave.]”–. La referencia al hecho de decir, a través de verbos declarativos, funciona, del mismo modo que en el relato de Castaño, como un recurso dialógico de actualización, intensificado por ejercicios mímicos y por el uso de deícticos.

El uso del presente actualizador, que crea un grado de alerta mayor, es una de las marcas del desdoblamiento del narrador en personaje. Dicho desdoblamiento está realzado por cambios entonacionales y por movimientos corporales, en un despliegue fónico y visual, con un trabajo con el cuerpo y la voz similar al del actor teatral. Este contrapunto entre narración y comentario da lugar, en este caso, a un efecto perspectivista.

Los relatos de Chacoma y de Barros presentan modalidades contrastivas en el uso de tiempos verbales. En la del primero, predomina la actitud narrativa, mientras que en la de Barros prevalece el comentario. La actitud de comentario coincide, al igual que en el relato del “Tata” Duarte, con una tendencia a la dialogización del conflicto, cercana al hecho teatral. Chacoma recurre con mayor asiduidad al pretérito perfecto compuesto que, al igual que en el relato de Corso, corresponde a la adición acumulativa de puntos de riesgo. Tal acumulación tiene por efecto una aceleración del ritmo narrativo, incrementado hasta culminar en el point del encuentro con el diablo –“... que ... se han ido la señorita Justina con la tía ... han ido encerrar las gallinas Y ...que han visto ... que estaba uno toodo vestido de neegro ... que ha sabido ser el diablo ...”–. Por su parte, el “Tata” Duarte emplea el pretérito imperfecto para hacer referencia a la aparición misteriosa, con un matiz de irrealidad. El carácter sobrenatural de esta aparición está presentado entonces como una apreciación interpretativa del narrador general –“... Que era el diablo ... que salía, y espantaaba ...”–. Chacoma elige, por el contrario, el pretérito perfecto compuesto, para crear una ilusión de realidad de esta aparición –“... que ha sabido ser el diablo ...”–. Con el objeto de intensificar este efecto, coloca en el mismo plano narrativo acciones cotidianas, como la de encerrar las gallinas, y otras sobrenaturales como la aparición del diablo, para crear una ilusión de lo

real, en consonancia con la presentación del relato como un sucedido. Entretanto, Barros utiliza el presente de comentario para acercar la acción narrada al contexto de narración, y recurre a la mención de elementos paisajísticos como el “bañado” –“... y va, el hombre ... le dice a un amigo ... –tengo muuchos hijos ... Y llega a la esquina de un bañado ... y ... lo ve al diablo ”–. Por medio de tales recursos, aproxima el acontecimiento sobrenatural del encuentro con el diablo a una dimensión cotidiana. En la segunda parte del relato, hay un cambio de la actitud del comentario hacia la de narración, con un predominio del pretérito perfecto compuesto, l que sirve al narrador para marcar la acumulación de acciones relacionadas con las consecuencias del trato con el diablo –“(...) ha abierto el ropero (...). Y se ha ido pa’ (...) [el] bañado (...) y ahí se ha entregado, y se lo ha llevado, el diaablo (...)”–. Esta acumulación de verbos en pretérito perfecto compuesto, que acelera el ritmo narrativo, marca un contraste con la representación dramatizada de la primera parte. Esta primera parte está compuesta por una única secuencia focalizada en elementos contextuales, con una notoria deceleraciónTal deceleracióncoincide con la narración representada, que reemplaza a la sucesión de acciones. Todas estas consideraciones ponen de manifiesto la conexión entre el ritmo narrativo y el contrapunto de actitudes locutivas.

También en el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, el contrapunto de actitudes locutivas está relacionado con los procedimientos de incorporación del contexto. En la versión de Ávila, clasificada como caso, predomina la actitud narrativa, en correspondencia con la presentación de la acción narrada como un hecho de ocurrencia histórica. El conflicto generado por el encuentro del protagonista con un ser sobrenatural está relatado en un pasado que toma como eje el tiempo de enunciación –“... había un hombre ... y el diablo le ha dicho que ... lo iba a llevar ... aquí, en

Udpinango ... Y que se han ido ... Y ... no los han visto más ... Y que los han rastreado ... Y eso ha sido que se lo ha lleváu ... el diablo ... Que eso ha sucedido aquí, en Udpinango ...” [El destacado es mío.]–. Hay un empleo acumulativo del pretérito perfecto compuesto, tiempo-eje de la narración, orientado a presentar al receptor una información mediada por la perspectiva interpretativa del narrador. El relato está articulado, de este modo, bajo la forma de reconstrucción narrativa de un hecho de ocurrencia real, protagonizado por un miembro de la comunidad. La estructura es similar a la del relato de experiencias personales, con una cláusula de orientación espaciotemporal; una complicación, dada por la desaparición misteriosa de un hombre; una cláusula interpretativa, que vincula tal desaparición con lo sobrenatural demoníaco; y una coda, que incluye una clasificación metapragmática del relato como sucedido. Al igual que en otras versiones, hay un juego de puesta en relieve dado por el contrapunto entre el pretérito perfecto compuesto, que coloca en primer plano los puntos de riesgo –“se han ido ... los han rastreado ... no los han visto ... se lo ha lleváu ... ha sido ...”–, y el segundo plano. Tal segundo plano sirve para la ambientación del relato, con un sesgo desrealizante marcado por el imperfecto. Es así como, en la cláusula introductoria, el imperfecto “había” ubica el relato en un *illo tempore* difuso, con un matiz de irrealidad, similar al de la fórmula “Había una vez”. El *point*, correspondiente al encuentro del protagonista con el diablo, está subrayado por el pasaje al comentario, con el consecuente cambio temporal del pretérito al presente, con un efecto actualizador –“... se va ... entra ... le dice ...”–.¹⁵ El contrapunto de planos y actitudes

15 Otro interesante elemento para analizar en relación con el uso de tiempos verbales es el contrapunto entre los verbos “ir” y “venir”, que tiene como eje la circunstancia enunciativa. Para una reflexión sobre el valor situacional de estos verbos, ver Berthoud (1983).

locutivas está en correspondencia con la tensión entre una atmósfera atemporal y su localización en un contexto histórico, en un contraste característico de la obra folklórica (Mukarovsky, op. cit.).

En el relato de Herrera, el contrapunto de planos y perspectivas de locución presenta una gran variedad de matices, y da lugar a procedimientos reflexivos sobre la instancia misma del discurso:

(...) a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte
(...) andaba intranquilo (...) había una fiesta (...). Y como
sabía que iba ir la Muerte, se peló, se sacó los bigotes (...)
llegó la Muerte (...) toda la gente se asustó; estaba muy
asustada, la gente (...) el Pedro estaba (...) sentado (...) Y
la Muerte lo eligió (...) a él (...).

Del mismo modo que en la versión de Ávila, el narrador recurre al pretérito perfecto simple para marcar los puntos de riesgo que están dados por el cambio de apariencia física del protagonista –“se peló”, “se sacó los bigotes”–, por su encuentro con la Muerte personificada –“llegó”–, y por las consecuencias de este encuentro. Tales consecuencias son el susto de la concurrencia y el reconocimiento de la identidad del protagonista detrás del disfraz –“se asustó”, “eligió”–. El uso de esta forma temporal apunta a poner en relieve tales puntos de riesgo, recortados sobre un marco durativo. En este marco, hay a su vez un contrapunto entre movimiento y estado, establecido mediante las formas “andaba” –cuyos alcances semánticos remiten al concepto de duración extendida– y “estaba” –que expresa una idea de permanencia en un estado–. El juego de planos agiliza el ritmo narrativo, con una alternancia que favorece la presentación de distintos puntos de vista de un mismo acontecimiento. Esto puede advertirse en el fragmento “... la gente se asustó;

estaba muy asustaada, la gente”. Hay en tal sintagma una construcción quiástica (sujeto-verbo-verbo-sujeto) en la cual el sujeto “la gente” aparece en primer lugar, en posición temática, seguido de un verbo en pretérito que marca una acción puntual –“se asustó”–. En segundo lugar, se invierte la construcción sintáctica, con el verbo en imperfecto en primer lugar –“estaba ... asustada”– y el sujeto –“la gente”– al final, en una posición remática. Tal estructura quiástica realza, en el nivel sintáctico, la relevancia semántica de la alternancia de planos y del juego perspectivista.

Este cuidado en el proceso de composición en el relato de Herrera, clasificado como cuento, contrasta con el desarrollo lineal del relato anterior, clasificado como sucedido. En la coda, el narrador introduce también un vaivén temporal, mediante el contrapunto entre el pretérito perfecto compuesto “se lo ha lleváu”, que refirió la acción final, y el imperfecto “estaba (...) pelaado”, que proporciona un marco final vinculado con un estado. Dicho vaivén revela la riqueza de matices del juego perspectivista, propio del estilo del narrador.

El relato de Carrizo presenta también un alto grado de elaboración en el manejo de tiempos verbales. Predomina la actitud narrativa, subrayada por un juego de planos y perspectivas, y la acumulación episódica de puntos de riesgo. La cláusula de apertura sitúa ciertas acciones en un segundo plano, a través del pretérito imperfecto que presenta los actantes del relato, en un movimiento durativo inicial –“Que Pedro Ordimán iba ... Y que había ...”–. Tal estabilidad inicial es luego quebrada por la acumulación de puntos de riesgo en pretérito perfecto compuesto, tales como la entrega de unas “astas de chivo” al protagonista Dicha, quien introduce una “ruptura del orden” (Greimas, op. cit.) que origina el conflicto –“... Y le han dáu ... unas astas de chivo ...”–. A través de tal contrapunto, la narradora proporciona

un marco inicial de la acción, dado por el peregrinaje de los santos, cuya extensión durativa, marcada por el pretérito imperfecto “iba”, actúa como hilo episódico entre los distintos núcleos secuenciales. El pasaje a la actitud de comentario tiene lugar en el primer diálogo entre los personajes, que suprime la voz mediadora del narrador general –“... le dice San José a San Ramón: –¡Eh, amigo, lo tenemos que salvar, a Pedro!”–. La actitud narrativa prevalece en las distintas unidades episódicas, en las que hay una alternancia entre el tiempo-eje del pretérito perfecto y el pluscuamperfecto. Dicha alternancia marca una retrospección en el pasado, evidenciada en el episodio final –“... Y después, que entonces ya había entráu medio cuerpo, y no había entráu del todo. Y que no ha podíu terminar de entrar ...”–. El fin de esta secuencia coincide con un pasaje a la actitud de comentario, en una coda que proyectó la acción narrada sobre el futuro, mediante el uso de las formas de futuro perifrástico “va estar” y “vamos ver” –“... Y ... cuando mueramos, que Pedro Ordimán va estar sentáu en una esquina ... Que lo vamos ver ahí sentáu ...”–. Este pasaje al comentario tiene un valor de actualización de la acción narrada en el contexto compartido por la narradora y su auditorio.

En todos los relatos, el contrapunto de actitudes locutivas está en correspondencia con la alternancia entre la acumulación de acciones y la representación dramatizada, que da lugar a aceleraciones y deceleraciones del ritmo narrativo. Predomina el comentario en cláusulas explicativas, orientadas a la contextualización del relato, con un efecto actualizador. En la actitud narrativa, hay una oscilación entre la adición episódica de puntos de riesgo y la tendencia a la ambientación, generadora de un juego de planos. El pretérito imperfecto, propio del segundo plano, proporciona un marco general para la sucesión de acciones que ocupan el primero. El uso del imperfecto agrega al discurso un

matiz desrealizante, que ubica la acción en una atmósfera difusa. Este marco favorece la puesta en relieve de ciertos segmentos narrativos y establece una dinámica entre realidad e irrealdad, que es una de las claves del verosímil textual.

La alternancia de las actitudes de narración y comentario contribuye a crear un efecto de realidad en el enunciado. Las secuencias dialogadas recrean, en el sistema secundario del relato, el diálogo primario entre los participantes del coloquio, con una reducción al mínimo de la intervención mediadora del narrador general. Esto permite afirmar que el contrapunto verbal favorece el juego de espejos entre el narrador y su auditorio. La alternancia de actitudes locutivas se vincula, de este modo, con la dinámica entre ficción, historia y creencia, asociada con la tensión duplicante entre texto y contexto. Tal duplicación forma parte del juego de desdoblamientos característico del discurso ficcional.

Los enunciados referidos en el discurso folklórico

El uso de enunciados referidos en el relato folklórico tiene que ver con su carácter de espacio textual abierto a una multiplicidad de voces y perspectivas (Palleiro, 1992). El empleo de esta técnica se vincula con la estructura polifónica del discurso, puesta de manifiesto por Bajtín en sus trabajos sobre estética (1982) y cultura popular (1987) y, en sus reflexiones sobre la poética de Dostoievsky (1970). Bajtín pone el acento en el carácter dialógico de todo discurso, que conserva huellas de actos enunciativos anteriores y se inscribe, a su vez, en una red de discursos sociales.

La técnica del discurso referido consiste en la inclusión de un enunciado dentro de otro. El enunciado incluido, que

es el discurso citado, está introducido por medio de un verbo declarativo de decir, que forma parte de la estructura del discurso citante. El verbo declarativo introductor puede estar elidido en algunos casos. Este mecanismo de inclusión se relaciona, dentro de las funciones del lenguaje (Jakobson, 1964), con la función metalingüística, en la medida en que se trata de una referencia al discurso mismo. Voloshinov (1973) destaca al respecto que el discurso referido, en tanto discurso dentro del discurso y enunciado dentro del enunciado, es al mismo tiempo un discurso acerca del discurso y un enunciado acerca del enunciado. En su trabajo *“Speech about speech in speech about action”*, Urban (1984) retoma estos conceptos con un enfoque pragmático, para afirmar que todo texto que contiene enunciados referidos encierra una suerte de teoría metapragmática acerca de las relaciones entre discurso y acción, conceptualizada de manera intuitiva por los mismos hablantes. Esta teoría intuitiva puede ser reconstruida a partir de marcas discursivas como los verbos introductorios, capaces de proporcionar información acerca del posicionamiento del emisor con respecto al enunciado introducido.

Desde la teoría de la enunciación, Grésillon y Maingueneau (1974), en un estudio sobre la polifonía en los refranes tradicionales, relacionan el uso de enunciados referidos y otros recursos de dialogización con el ocultamiento del enunciadador individual detrás de la voz comunitaria. También desde una perspectiva lingüística, Angenot (1977, 1983) se ocupa del valor de las referencias intertextuales como tópicos argumentativos para validar ciertos enunciados. Por su parte, Rivarola y Reisz de Rivarola (1985) definen el discurso referido como el comportamiento verbal de quien, al prestar su voz para reproducir el discurso de otro, en realidad produce un discurso cuyo

contenido es de otro pero cuya textura verbal es propia.¹⁶ Tal mecanismo de apropiación discursiva de la voz de otro puede advertirse con claridad en el discurso folklórico, que es esencialmente dialógico.

En los relatos de mi archivo, los enunciados referidos constituyen estrategias de dialogización de la fuente emisora, relacionadas con desdoblamientos ficcionales. La pluralidad de voces y perspectivas introducidas por medio de enunciados referidos evidencia la diversidad de relaciones sociales del grupo en el que circulan los relatos. Su uso comporta el reemplazo del emisor único por uno múltiple, en una operación de descentramiento. Tal descentramiento está en correspondencia con el cambio de un mundo posible rígidamente establecido por la voz unívoca de un narrador general, por otro construido por la voz coral de una comunidad. La fuente emisora se desdobra, así, en diversos enunciadores cuyas voces reflejan las de los miembros del grupo. La voz monológica de un solo narrador, en tanto figura textual, es reemplazada por la de narradores múltiples que duplican, en el espacio del relato, el contrapunto polifónico entre emisores y receptores de la situación primaria del coloquio. Esta pluralización de emisores da lugar a una urdimbre de voces que forma parte del juego de superposiciones de la obra folklórica (Mukarovsky, 1977).

El dialogismo pone también al descubierto la independencia estructural de las distintas unidades narrativas. Delega en el receptor la tarea de recomponer la pluralidad de núcleos episódicos combinada por el narrador de manera flexible, para decodificar el efecto de sentido global del discurso.

16 Para una interesante reflexión acerca de los recursos de dialogización en el discurso narrativo, ver Pólanyi (1985) y Bobes Naves (1986).

El empleo de enunciados referidos constituye entonces una técnica de dialogización que da lugar al reemplazo de la organización hegemónica del discurso alrededor de un centro enunciativo único, por un emisor plural. Remite, por una parte, a la autoridad polifónica de la comunidad enunciativa como fuente de convalidación testimonial del discurso y contiene, por otra, como ya anticipé, una teoría metapragmática implícita acerca de las relaciones entre discurso y acción. El uso de enunciados referidos permite, asimismo, regular la distancia enunciativa, por medio de un juego dinámico entre subjetividad e intersubjetividad. A través de esta estrategia, cada enunciador contextualiza su propio discurso dentro de un conjunto de enunciados colectivos, en un juego de duplicaciones ficcionales.

En los relatos de Corso y de Castaño, hay un predominio del discurso directo, en correspondencia con una tendencia a la representación dramatizada que recrea la acción narrada en el contexto situacional de narración:

Y (...) viene el diablo (...). Y que le dice el hombre: ¡Bueno, siéntese (...)! – (...) Y entonces, el diablo le dice a los otros diablos (...). Y que entonces, vienen dos diablos más (...). Y entonces, el hombre les dice: –¡Bueno (...) coman (...) las nueces (...)! –(...) Y los otros dos diablos habían empezáu hablar entre ellos. Y uno le dice al otro: –¡Uy! –dice –A la final –dice – (...)¡Uy, bueno levantemos unas nueces del piso! –que dice el otro (...) –¡Uy, que están muy ricas! –dice. –¡Uy, es cierto que están muy ricas (...)! –que dice el otro (...)(V. Castaño)

(...) Que (...) llega el diablo (...): –¡Pedro (...) te he veníu a llevar! –le dice (...) –¡Atá la mula ahí! –le dice Pedro (...) –¡Bueno, sentáte en esta silla (...)! –dice. Y quería, el diablo, quería levantarse de la silla, y se ha pegáu (...)

–¡Largáme, Pedro! –que dice el diablo. –¡Noo, no te
vuá largar! (...) –que le dice. [El narrador adopta una
entonación más pausada para la voz del diablo, y una
más rápida, para la de Pedro] (J. Corso)

En ambos relatos, el discurso directo, que reproduce la voz de los personajes, está precedido por una intervención del narrador general en tercera persona, que introduce el enunciado referido a través del verbo declarativo “dice” en tercera singular presente. El eje vertebrador del relato es el contrapunto dialógico, que reduce el discurso unívoco del narrador general a una acotación introductoria. Este recurso tiene un efecto actualizador, que pone frente al auditorio la voz de los actantes del relato, con la mediación interpretativa del narrador general reducida al mínimo. En ambos relatos, hay una suerte de escenificación teatral de la secuencia del encuentro del protagonista con el demonio, a través del contrapunto verbal.

Desde una perspectiva metapragmática, el eje de interés del discurso se desplaza del enfrentamiento entre el héroe y su oponente en el plano de las acciones a un diálogo agnóstico que los lleva a plantear y a resolver el conflicto en un nivel comunicativo. Es así como, en ambos fragmentos, la victoria del protagonista –Pedro Ordimán, en el relato de Corso, “el hombre” en el de Castaño– es una consecuencia de la habilidad argumentativa para persuadir al diablo a realizar una acción. Esta acción consiste en comer unas nueces en el relato de Castaño, y en sentarse en una silla, en el de Corso. En el discurso de Castaño, hay un encadenamiento argumentativo de enunciados referidos. Es así como el protagonista convence al diablo de comer las nueces y, como consecuencia de ello, el diablo persuade a su vez a otros dos diablos de comerlas también. Este tramo narrativo pone en discurso uno de los resortes básicos de la

argumentación, relacionado con la credibilidad, generadora de confianza depositada en la palabra del otro –“A la final –dice –¿no podemos confiar un poco?”–.¹⁷ Esto evidencia la relevancia metapragmática del discurso directo en el relato folklórico, que tiene como rasgo distintivo la articulación polifónica de “un mundo de voces de otros” (Bauman, 2004) en un entramado de discursos colectivos. La relevancia del diálogo se vincula, en ambos relatos, con su eficacia pragmática, que permite resolver un conflicto a través de la acción verbal (Austin, 1982).

Los dos relatos intercalan alusiones al contexto en el curso del diálogo, como la de la planta de nueces de la versión de Castaño, de la que me ocuparé en un capítulo siguiente. La narradora incorpora elementos del ámbito cotidiano, como “las nueces”, cuya cosecha es ciertamente una de las actividades de mayor importancia para la microeconomía de la región, en la estructura del diálogo. También Corso incorpora a la secuencia de diálogo un elemento característico del entorno: “la mula”. Este es un animal de especial importancia en el contexto rural, utilizado para el acceso a lugares altos a través de senderos estrechos y empinados, por los cuales no pueden transitar vehículos y ni siquiera caballos. Muchos parajes a los que se accede a lomo de mula adquieren para los habitantes de las zonas rurales connotaciones demoníacas, a punto tal que se los llega a asociar con la celebración de “Salamanca” y, por ende, con la presencia del diablo bajo una figuración zoomorfa o antropomorfa. Es así como, en otro relato del repertorio de este mismo narrador, “Blancaflor” (analizado en Palleiro, 2008), Corso retoma el tópico de la representación figurativa del diablo,

17 Notar el cambio de género del sustantivo “final” de masculino a femenino, marcado por el determinativo “la”. Este cambio, característico del registro coloquial, es también un uso dialectal y sociolectal del español de zonas rurales de La Rioja, y de otras zonas suburbanas.

y lo presenta también bajo la apariencia zoomorfa de una mula, tal como la que se menciona en este diálogo.¹⁸ Esto subraya la relevancia de las creencias colectivas en la articulación dialógica de cada enunciado, que se resignifica en nuevos actos enunciativos.

El contrapunto polifónico sirve, de este modo, para incorporar a los relatos referencias al contexto en las secuencias dialogadas. Tal incorporación está unida a una reflexión metapragmática intuitiva de los narradores, que tiene que ver, en términos del citado Urban, con las relaciones entre decir y hacer. El uso del diálogo se relaciona con el empleo de estrategias argumentativas para persuadir al auditorio de la verosimilitud del relato y, en el plano intratextual, para modificar el curso de la acción narrada a partir de la mediación persuasiva de algunos personajes. Los enunciados referidos funcionan de tal modo como recursos de borrado de la subjetividad del enunciador, cuya voz es reemplazada por la de los personajes. Tal reemplazo produce un efecto de realidad, intensificado por las alusiones al entorno.

En el relato de Chacoma, el uso de verbos declarativos introductorios de enunciados referidos funciona como estrategia de cohesión entre las distintas unidades narrativas, ya desde la fórmula de comienzo. A través de esta modalidad de inicio, el relato es presentado como reproducción de un acto de habla anterior. La responsabilidad enunciativa del discurso es atribuida de este modo a una corralidad impersonal –“Y dice ... que ... se han ido la señorita Justina con la tía ... Y dice que han ido ... y que han visto ... uno ... de neegro

18 Esta asociación de la mula con lo demoníaco en el universo de creencias del grupo tiene su expresión en el personaje de “La Mulánima” o el “Alma Mula”. Se trata de una mula que echa fuego por la boca, que suele aparecerse por la noche a los caminantes, y que constituye una representación zoomorfa de las fuerzas del mal. En mi archivo sonoro de relatos, registré gran cantidad de versiones relativas a la aparición de “la mulánima” a los campesinos lugareños.

Y dice que ha sabido ser el diablo Y ... dice que han ido ...”-. En este relato, cada una de las unidades episódicas está articulada como un enunciado referido introducido por el verbo declarativo “dice”. Dicho verbo da comienzo a la cláusula de orientación temporal del encuentro con un desconocido vestido de negro. Tal cláusula, seguida por una unidad que refiere la desaparición de este desconocido y por un segmento interpretativo, actúa como nexo de cohesión intersecuencial. A través de este recurso, la autoridad polifónica de enunciadores anteriores legitima el discurso del narrador actual. La inclusión de un verbo de decir genera al mismo tiempo el ya mencionado mecanismo metapragmático. Es así como el sujeto implícito del verbo “dice” es el relato mismo, que alude a una voz enunciativa ficcional como sujeto productor del discurso. Los enunciados referidos actúan, a la vez, como instancia de despliegue plural y de repliegue autorreferencial, que forman parte de las duplicaciones del emisor.

El mismo uso del verbo declarativo introductor “dice” en tercera singular se registra en el relato de Barros –“ ... y dice que esa misma noche, dice que ya le ha dado la casa en que vivir ...”-. Este verbo introductor conecta el discurso del narrador individual con un conjunto de saberes narrativos del grupo. Mientras que en los relatos de Corso y de Castaño la subjetividad individual era reemplazada por el contrapunto dialógico, en este predomina la voz coral de un discurso que se autorrefiere, en un repliegue ficcional. En tal repliegue, enunciación y enunciado se imbrican en el espacio textual, dando origen a procesos de duplicación reflexiva. La indeterminación del sujeto de discurso tiene un efecto pluralizador, que desdobra la voz del enunciator histórico en una voz textual, asociada con otras cristalizadas en el proceso de transmisión oral. La presentación del discurso como enunciado referido resignifica el hecho narrado a la

luz de experiencias anteriores, que convierten el relato en vehículo de expresión de la identidad grupal.

El cierre presenta otro matiz del uso de enunciados referidos, relacionado con un proceso de filiación discursiva, del que me ocupé ya a propósito de las fórmulas de comienzo. Por medio de la técnica de los enunciados referidos, el narrador conecta su propio discurso con el de su padre –“... Que me ha contáu mi papá que él lo ha sabido hace mucho tiempo, a eso ...”–. Esta relación entre enunciados, subrayada por el vínculo de parentesco, destaca la continuidad del proceso de transmisión tradicional entre los miembros de un mismo grupo primario. La intervención de otro participante, que recurre también a la técnica de enunciados referidos, confirma la circulación del relato en la comunidad –“Francisco Caliba –Síí, dicen que por ahí cerc’ ‘el bañado, que de noche sale el diablo, y espanta a los que andan por ahí soolos ...”–. A través de este juego polifónico, el primer narrador individual inscribe su relato dentro de una genealogía familiar, y el segundo destaca su pertenencia a una serie narrativa más amplia. Tal como expresé en una sección anterior, en la fórmula de comienzo –“Que este es otro de ...”–, el uso del deíctico “otro” remite a un enunciado anterior. Esta alusión inicial se retoma en la cláusula final, que instaura la ya mencionada filiación enunciativa. Este juego de equivalencias textuales entre el fin y el principio pone de manifiesto un trabajo poético sobre la estructura del mensaje, generado a partir de la reiteración de la forma “dice.” Tal estrategia forma parte de los despliegues y repliegues de la voz enunciativa, enfatizada por la intervención de otros miembros del grupo. Es así como, al final del relato, un nuevo participante convalida el discurso a través de la forma adverbial “Síí”, que constituye un refuerzo polifónico. Este refuerzo funciona como un recurso argumentativo, que subraya la credibilidad del discurso, relacionada con la

adhesión intersubjetiva al valor de verdad del enunciado (Palleiro *et al.*, 2008). El vínculo con las creencias colectivas, expresado mediante un enunciado referido que afirma una verdad sostenida por un consenso grupal, está en consonancia con su clasificación de “sucedido”.

En el relato del “Tata” Duarte, el discurso directo revela una tendencia a la representación dramatizada de la acción con un efecto actualizador, similar a la del discurso de Corso y Castaño. El uso de la primera persona pronominal “yo” marca una coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado, y realza, al mismo tiempo, el contrapunto entre el discurso directo del emisor y la voz delocutiva del narrador general. La relevancia de la primera persona, encaminada a destacar el protagonismo del narrador, está enfatizada por la posición final del pronombre, dentro del enunciado introductor del discurso referido –“le digo ... yo”–. Tal estructura está en consonancia con la presentación del relato como narración de una experiencia individual, clasificada como “historia” real. La mención de fuentes orales, que incluyen el testimonio de otros miembros del grupo, como el “chango Héctor Moreno”, es un rasgo del discurso histórico, que funciona como estrategia de convalidación del enunciado. De este modo, los enunciados referidos contribuyen a construir un enunciado verosímil, permeable a la inserción de voces del contexto.

En el grupo “El encuentro con la Muerte”, el relato de Herrera, clasificado como “cuento”, recurre al discurso directo en el *point* del relato. Este corresponde al encuentro del héroe con la Muerte. Se trata de un discurso de la Muerte personificada, en la que ella descubre la identidad del protagonista, encubierta bajo un cambio de apariencia – “... Y el Pedro estaba ... pelaado. Y la Muerte ... le dijo: –¡Aquel pela-dito ...! [El narrador utiliza una entonación más aguda para reproducir el discurso directo de la Muerte.]”–. El dotar de

habla a los muertos y, más aún, a la Muerte misma, es un rasgo característico de la obra folklórica (Mukarovsky, op. cit.). El discurso directo realza la personificación de la fuerza tanática como una figura femenina, enraizada en las creencias del grupo. En el plano fónico, el pasaje al discurso directo está marcado por un contrapunto entonacional, con el empleo de un registro tonal más agudo para reproducir la voz femenina de la Muerte. Tal contrapunto revela el desdoblamiento del emisor en un personaje, mediante un recurso fónico que constituye una estrategia de dialogización teatral.

En el relato de Ávila, predomina el estilo indirecto, que coincide con su presentación desde una perspectiva panorámica, con una tendencia a la síntesis narrativa. Dicha tendencia lleva al narrador a suprimir el despliegue de voces propio del discurso directo, para proporcionar una versión interpretativa del hecho que relata. Esto se advierte en el point del encuentro de protagonista con el diablo –“... Y que está en la fiesta, y que entra un hombre lindo, uno alto, y que le dice al que se había hecho pelar que vayan a conversar...”–. A la inversa del relato precedente, en el que el discurso directo estaba asociado con una representación dramatizada unida a la elaboración ficcional del “cuento”, aquí la intención del narrador es la de proporcionar una interpretación subjetiva del hecho del encuentro con lo sobrenatural demoníaco. Esta intención se corresponde con el propósito de otorgarle a dicho relato el carácter de un “suceso” de ocurrencia real. Para convalidar la verosimilitud del suceso, el narrador recurre a la voz de la comunidad, representada por “todos los que estaban en la fiesta ese día” que “no lo han vuelto a ver más, al hombre”. La comunidad se convierte en testigo ocular, capaz de testimoniar la historicidad del suceso. Se trata de una fuente oral, que funciona como estrategia argumentativa de construcción retórica de un acontecimiento, propia del discurso histórico. El estilo

indirecto funciona entonces, una vez más, como prueba de consenso, orientada a destacar la credibilidad del suceso. El narrador combina estrategias de la argumentación con las del discurso histórico, en un entramado que revela el carácter de mixto genérico del relato folklórico. De este modo, el conflicto planteado en el relato precedente como un discurso ficcional mediante una dramatización, es presentado aquí, a partir de estrategias similares, como un hecho histórico con un alto grado de elaboración interpretativa. El emisor recurre entonces a un stock de técnicas de composición que forman parte del patrimonio de saberes narrativos de un grupo, puestas a disposición de los narradores para su reelaboración con un grado de ficcionalización diferente. Esto permite presentar el mismo acontecimiento como un cuento que transforma la modalidad de esencia del universo real y como un sucedido de ocurrencia histórica, en itinerarios diferentes.

En el relato de Carrizo, el uso de enunciados referidos está en relación con procesos metapragmáticos, reflexivos sobre el discurso mismo. Es así como, en la fórmula introductoria, la narradora clasifica el relato como un “cuento” ficcional –“... Y dice el cuento que Pedro Ordimán no se quería ir: se había sentado en la silla y no quería levantarse...”–. Tal afirmación sobre el estatus discursivo del enunciado introducido, incluida en el enunciado introductor, tiene un carácter de reflexión metalingüística. El sujeto gramatical es en efecto el cuento mismo, relacionado con la actividad lingüística de producir un relato. Este mecanismo de desdoblamiento referencial da lugar a la incorporación de voces narrativas que multiplican la del narrador general, con un juego de puntos de vista. Tal pluralidad de voces y puntos de vista remite al mencionado stock de saberes narrativos grupales, actualizado en un nuevo contexto histórico.

Un aspecto particular de este juego de voces es el uso de una variante del discurso indirecto libre –“(… Y que Pedro Ordimán ... se había tiráu ... y lo había lleváu al agua. Y que entonces gritaba: –¡Que lo salven, que lo salven, que se estaba ahogando!”–. El discurso indirecto libre es un registro híbrido, en el que la voz del narrador se entremezcla con el discurso de los personajes, reconocibles mediante marcas textuales, sin la separación explícita de un verbo introductorio que diferencie el discurso citado del citante. En este registro, sin embargo, el discurso citado está precedido por el verbo declarativo introductor “gritaaba”, referido a una modalidad fónica de realización discursiva, que marca una separación inicial entre discurso citante y citado. Tal separación se desdibuja luego en el sintagma, en un entretretejido característico del discurso indirecto libre. Del mismo modo que en el discurso directo, el verbo introductor marca el límite entre el discurso citante y el citado. Esta demarcación borra el contacto fluido entre ambos enunciados, pero mantiene la modalidad exclamativa del discurso del personaje, propia del discurso indirecto libre. La alusión al acto de gritar está realzada al mismo tiempo por el uso fonostilístico del alargamiento vocálico, que constituye una marca textual vinculada con el discurso del personaje. La reiteración del sintagma “que lo saalven”, intensificada por el alargamiento vocálico, agrega al discurso un matiz enfático. Tanto la modalidad exclamativa como la reiteración constituyen indicios de la subjetividad exaltada del personaje a punto de ahogarse. La tensión entre el punto de vista del personaje y el del narrador general constituye una operación duplicante que pone al descubierto el proceso de construcción ficcional del relato. El uso del presente del subjuntivo “salven”, en lugar del imperfecto del subjuntivo “salvaran” que correspondería a la correlación de tiempos propia del estilo indirecto, es un uso coloquial característico de la narradora.

La mencionada combinación de técnicas del estilo directo, como el uso del diálogo; del estilo indirecto, como el uso de subordinadas que reproducen la voz del otro, y del indirecto libre –que en el uso literario se distingue por la conjunción del discurso citante y citado, con ausencia de verbo declarativo introductor– revela una combinación de voces propia de los desdoblamientos del emisor. Esto pone al descubierto la tensión entre la actitud monológica, que proporciona una interpretación unívoca, y el dialogismo intersubjetivo, que conjuga distintas voces y puntos de vista.

El discurso polifónico de la comunidad, transformado en una voz textual cristalizada en la fórmula “Dice el cuento” tiene una continuidad que se extiende hasta el final –“... Y dih’ entonces que cuando nosotros vamos pa’ la gloria ... que Pedro Ordimán va estar ...”–. Como anticipé en una sección anterior, en esta cláusula final, al igual que en la fórmula inicial, el sujeto de la forma “dih’” es el discurso mismo que se autorrefiere. La cláusula adquiere, al igual que la inicial, un valor metanarrativo. El espacio del relato se configura a partir de tales procesos metanarrativos, cuya coherencia interna surge de este juego de duplicaciones reflexivas.

La narradora se vale, asimismo, del discurso referido para introducir la palabra de distintos miembros del grupo como fuente de convalidación testimonial, que proyecta el hecho narrado sobre el contexto. El uso de enunciados referidos en la cláusula final introduce entonces un nuevo desdoblamiento, dado por la tensión entre la afirmación del carácter fictivo del discurso propio del cuento, y su proyección sobre el contexto histórico. Esta tensión desdibuja los límites entre ficción e historia, en una zona intermedia en la que la ilusión de realidad es el resultado de elaboraciones ficcionales. Tal ilusión de realidad está intensificada por la introducción del auditorio contextual, mediante el discurso

indirecto que incluye el uso de un “nosotros” inclusivo. Dicha forma pronominal reúne a narradores y narratarios en un juego polifónico que marca el cierre del relato. En este cierre, la narradora pone en discurso el acto mismo de construcción de un universo verbal a partir de un desdoblamiento polifónico.

Los enunciados referidos funcionan, en síntesis, como estrategias de dialogización, que reemplazan la subjetividad monológica por el consenso grupal. El uso de tales estrategias tiene que ver con la incorporación de la voz colectiva, que contextualiza los relatos dentro del conjunto de enunciados aceptados como válidos en el seno de una comunidad. Este consenso intersubjetivo forma parte de la construcción discursiva de la creencia (Greimas y Courtés, op. cit.; Palleiro et al., 2008). El discurso referido remite, en efecto, a los saberes narrativos del grupo. Tal remisión, presentada en ocasiones como una genealogía discursiva, constituye una marca de configuración identitaria. Se trata de un conjunto de enunciados que expresa la manera de decir el mundo de una comunidad y la relación particular de un grupo con su entorno.

En algunos relatos, el uso de enunciados referidos está conectado con la construcción retórica de personificaciones de ciclos naturales y fuerzas sobrenaturales. Tales fuerzas aparecen dotadas de un poder de habla que les permite dialogar con el protagonista en un contrapunto agónico. Dotar de habla a las fuerzas sobrenaturales constituye un rasgo distintivo del discurso folklórico de las más variadas latitudes, estudiado por Valk (2001) en relación con el folklore estonio, al que haré referencia en un capítulo siguiente. Este rasgo general es resignificado a la luz de las creencias locales del contexto riojano.

El discurso referido revitaliza discursos cristalizados por la tradición en nuevas situaciones comunicativas. En

este sentido, constituye un recurso actualizador, que transforma un patrimonio narrativo tradicional en expresión viva y presente de la identidad colectiva. Contribuyen a esta actualización tanto la dramatización dialógica propia del estilo directo como el empleo de recursos de elaboración interpretativa del estilo indirecto, y la mixtura de voces del discurso indirecto libre. Todas estas técnicas dan lugar a un juego de perspectivas, vinculado con los saltos semánticos de la obra folklórica. La inclusión de un discurso dentro de otro pone en juego además operaciones metapragmáticas, que plantean una reflexión intuitiva sobre el acto del decir. Esta reflexión sobre la forma de decir el mundo de una comunidad constituye un acto asertivo, relacionado con la reafirmación de la identidad grupal.

El uso de enunciados referidos funciona, además, como recurso de delimitación de un espacio verbal textualizado, característico del discurso ficcional. La dialogización propia del discurso directo es un recurso común con el hecho teatral, con un despliegue de la acción en un contexto que adquiere el carácter de espacio escénico. El uso del estilo indirecto marca la presencia de operaciones interpretativas, que aproximan al auditorio hacia el punto de vista del narrador general. De este modo, la voz del narrador guía la modalidad de decodificación del discurso que cita. Tal mediación interpretativa de un enunciador, convertido en figura textual, es un aspecto más del desdoblamiento polifónico de la fuente emisora. El discurso indirecto libre, por su parte, conjuga ambas técnicas en un juego polifónico de combinación de voces. Los enunciados referidos introducen un mosaico de voces en el espacio verbal, que lo vinculan con una red de discursos sociales que circulan en un contexto. La convergencia de voces y perspectivas, que resignifica los discursos citados en

contextos diferentes, da cuenta de la capacidad de transformación del relato folklórico. Esta capacidad de transformación reafirma el carácter plural del mensaje, en el que se reflejan, como en un caleidoscopio, las transformaciones sociales del grupo en el que circulan los enunciados.

La cita de fuentes tradicionales y de otros recursos de autoridad para construir un verosímil narrativo es un punto de contacto con el discurso histórico, que está en consonancia con la presentación de los relatos como hechos reales. En todos los géneros discursivos estudiados, hay una tendencia a la construcción de un discurso verosímil, con una diferencia en el grado de elaboración retórica. En algunos relatos, los enunciados referidos funcionan como recursos de cohesión secuencial, que contribuyen al logro de la coherencia discursiva mediante un contrapunto perspectivista. Tal contrapunto genera tensiones dialógicas, y pone en juego una tríada en la que el “yo” del enunciador se desdobra en un “sí mismo” frente a otro.¹⁹ En este juego de tensiones dialógicas se ubica la dinámica entre la voz individual y la voz colectiva, que forma parte de las duplicaciones ficcionales del emisor.

Los desdoblamientos del receptor

En el hecho de narración folklórica, el receptor desempeña una función primordial. La copresencia del auditorio

19 Esta tríada ha sido estudiada por Morado (2008), autora de una propuesta teórica para el estudio de los discursos sociales a la luz de los planteos de Bajtín y Vygotsky, a partir del examen de un corpus de narrativa de trayectorias de estudiantes universitarios. Resulta interesante confrontar las tensiones dialógicas dominantes del corpus de discursos sociales trabajado por Morado con las del discurso folklórico, que tiene como rasgos distintivo su vinculación semántica con la identidad social del grupo. Tales tensiones encuentran en los enunciados referidos una de sus marcas discursivas privilegiadas, por tratarse de estrategias de dialogización del discurso.

produce, en efecto, modificaciones en la construcción del mensaje del narrador. Por una parte, el emisor observa y tiene en cuenta las reacciones y el grado de atención de los oyentes, para realizar los ajustes necesarios orientados a producir un discurso aceptable. Por otra, el receptor es incorporado en el relato como una figura textual, relacionada con los desdoblamientos ficcionales del discurso. El auditorio del contexto ingresa de este modo en un sistema de narratarios internos, y este ingreso genera una red de duplicaciones ficcionales. En ocasiones, los oyentes llegan a revertir el circuito comunicativo, al interrumpir el discurso del emisor o introducir acotaciones que los convierten en emisores. Esta dinámica de comunicación dialogiza el enunciado narrativo y da lugar a un contrapunto de voces y perspectivas.

Tengo en cuenta entonces las marcas textuales de la interacción entre el emisor y su auditorio, relacionadas con la construcción textual del receptor, para poner de manifiesto su incidencia en la construcción referencial de los relatos. Considero, asimismo, la distinción entre el receptor endo y exogrupal, esto es, entre el auditorio que forma parte de un grupo con el que comparte un universo de saberes narrativos, y quien se acerca a dicho grupo como espectador u observador participante. Esta distinción subraya la configuración heterogénea del grupo que, lejos de constituir una voz unívoca cristalizada en un discurso homogéneo, se inserta de manera polifónica en la estructura textual.

El oyente situado en una dimensión histórica se diferencia del receptor intratextual. Ambas categorías se encuentran en una tensión dinámica, que forma parte de las duplicaciones ficcionales del discurso. Es así como el narratario o receptor intratextual se construye con frecuencia a partir del ingreso en el relato de los oyentes ubicados en una

situación enunciativa concreta, como puede advertirse en los textos de mi archivo.

En la instancia de recepción, cobran especial relevancia la fuerza ilocucionaria del discurso, dirigida al receptor, y el énfasis conativo o apelativo. Tiene importancia también la dimensión perlocucionaria, relacionada con el efecto del discurso sobre el auditorio.²⁰ Dicho efecto está vinculado con la orientación argumentativa del enunciado, que tiende al uso de recursos de persuasión para convencer a los oyentes de la verosimilitud de los relatos. Revisten también especial interés para el análisis las estrategias de textualización de la fuente receptora. En este sentido, los recursos analizados desde la perspectiva del emisor, tales como los deícticos, cambios entonacionales e interrogaciones retóricas, constituyen también recursos de desdoblamiento del receptor.

Los relatos reflejan también la presencia de un horizonte de expectativas vinculado con el tipo de receptor construido por los narradores y con el horizonte de experiencias del auditorio que inciden en la construcción y modificación de un recorrido textual. En efecto, los narradores tienen en cuenta los intereses del auditorio, para satisfacerlos y asegurar una recepción eficaz. Ambos aspectos, estudiados por Jauss (*op. cit.*), se relacionan con procesos de negociación entre el narrador y su audiencia, que adquieren en la narración folklórica ciertos rasgos diferenciales. Jauss distingue entre el horizonte de expectativas implicado directamente en una obra y el horizonte de experiencias del receptor. Como aclaro más abajo, me ocupo de la figura textual del receptor construida por el narrador en los relatos, para reflexionar

20 Para una profundización de estos conceptos, relacionados con la teoría de los actos de habla de Austin y sus distinciones entre actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, y con las reflexiones de Searle sobre las condiciones de felicidad de los actos de habla, ver Palleiro *et al.* (2008: 97-104).

sobre las modalidades de incorporación del auditorio, con sus expectativas e intereses, en el espacio verbal.

Como metodología particular, considero los recursos de ambos grupos de relatos, con miras a identificar algunos rasgos diferenciales de la construcción textual del receptor en el hecho vivo de la narración folklórica. Retomo en este capítulo aspectos ya analizados en secciones anteriores, desde la perspectiva de la fuente receptora, para examinar, en un capítulo posterior, aspectos relacionados con la construcción referencial. Me interesa advertir aquí en qué medida la presencia viva del receptor genera modificaciones en los estereotipos cristalizados en la tradición oral, para convertir el mensaje folklórico en expresión actualizada de la identidad de un grupo.

En esta obra, encaro el estudio de la fuente receptora desde la óptica de la construcción textual, esto es, a partir de las huellas indiciales de la figura del receptor que pueden identificarse en el texto. En otro capítulo, dedicado al análisis de la entrevista sobre creencias locales, incluyo además algunas consideraciones sobre la recepción de los cuentos “del diablo” y de “el zorro y el quirquincho”, mencionados por Marino Córdoba en su discurso. En otros trabajos, planteo una metodología de estudio de recepción de los relatos, basada en la aplicación de encuestas en un análisis sobre algunas celebraciones y rituales como la fiesta de San Patricio en Buenos Aires, considerados en su dimensión narrativa (Palleiro comp., 2011), y sobre la recepción de relatos de narradores folklóricos y profesionales (Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009). Aquí, circunscribo los alcances del estudio de la fuente receptora a la fuerza ilocucionaria del discurso y a los mecanismos de incorporación del auditorio contextual en el texto de los relatos.

“El trato con el diablo”: el receptor y la fuerza asertiva del discurso

En el grupo de relatos “El trato con el diablo”, el de Corso tiene una fuerza ilocucionaria asertiva, orientada a sostener su verosimilitud:

(...) Que tenía carpintería, Pedro, ahí, en la casa, como se en una casillita así, como esa que está ahí, al lado de la casa mía. [El narrador señala, con su dedo índice derecho, una casilla relativamente distante del lugar en donde transcurre la situación narrativa.]

La conexión comparativa entre texto y contexto, que examinaré en un capítulo siguiente desde la perspectiva de las estrategias retóricas, consolida dicha fuerza asertiva, dirigida al receptor endo y exogrupal. Las comparaciones son empleadas con mayor frecuencia en aquellos relatos en los que el auditorio está compuesto por personas ajenas al grupo.²¹ En ellos, los narradores utilizan esta y otras técnicas retóricas, con un valor didáctico. Este uso está encaminado a esclarecer los alcances semánticos de lexemas que ofrecen cierta dificultad de decodificación para el receptor exogrupal, o a resaltar el vínculo de dichos lexemas con el contexto, con miras a enfatizar la fuerza asertiva del discurso. En el relato que ahora me ocupa, el narrador recurre a la comparación para precisar los alcances semánticos del término “casa”, que para los miembros del auditorio endogrupal adquiere la significación de un espacio habitacional pequeño. La comparación, cuya construcción retórica estudiaré más adelante, despliega este mecanismo asociativo,

21 Para la confrontación de versiones distintas de un relato del repertorio de un narrador dirigidas a audiencias diferentes, ver Palleiro (1992, 2008).

que conecta la “casa” con lo que un miembro del exogrupo puede considerar una “casilla”. De este modo, el narrador tiene en cuenta el universo de competencias de los distintos receptores, y trata de compatibilizarlos mediante el uso de la comparación, con el propósito de asegurar la eficaz recepción del discurso.

La orientación hacia el auditorio está reforzada por el uso de recursos de ostensión propios de la deixis, que se extienden desde el nivel lingüístico (“ahí”, “así”, “esa”) al nivel gestual y mímico del índice apuntado del narrador, analizados ya en una sección anterior. Tal acumulación de marcas deícticas tiene un énfasis conativo dirigido al receptor, que está enfatizado por la reiteración acumulativa. El ademán del índice apuntado tiene, además, un efecto perlocutorio sobre el auditorio, encaminado a reforzar la conexión con el contexto establecida en el plano lingüístico. El narrador busca reforzar este vínculo mediante la incorporación figurativa de un elemento del entorno físico, la casilla. Así, logra incorporar a los receptores de la situación comunicativa primaria en el universo textual. Ellos se insertan en el relato a partir de las expectativas del narrador, en un mensaje que decodifican desde su propio horizonte de experiencias. Las marcas deícticas refuerzan la fuerza ilocucionaria de este discurso dirigido al auditorio. Esta fuerza revela, asimismo, una intencionalidad directiva, que apunta a dirigir la atención de los oyentes hacia el contexto de enunciación, para facilitar la decodificación del mensaje. Se conjugan, de esta manera, elementos asertivos y directivos, encaminados a sostener y a dirigir la atención de los receptores hacia un universo narrativo que recrea el universo de referencia del contexto en clave ficcional. Este conjunto de procedimientos tiende entonces a incluir al receptor primario como figura textual, mediante mecanismos de implicatura discursiva. Tal desdoblamiento del receptor en un dispositivo

intratextual es característico de las duplicaciones ficcionales del discurso.

El relato de Castaño presenta también una orientación conativa, de apelación al receptor, que adquiere especial intensidad en cláusulas interrogativas, como la siguiente:

(...) Que era muy pobre, (2) el señor (1) ¿no (3)? Y encontró (1) (...) un pedazo de plata (2,) y con eso le hizo la herradura (2) (...) para el caballo (1) ¿no (3)? Y (...) vino (2) un diablo (1) ¿no (3)?²²

La partícula interrogativa “¿no?” tiene en el texto un valor cohesivo, que articula distintas unidades. En lugar de un valor semántico de negación, el adverbio “no” adquiere el valor de conector copulativo en posición final, con un claro énfasis apelativo. Esta cláusula posee además el valor de una interrogación retórica, con una carga de intensificación asertiva, que contrasta con el valor de negación o duda que tiene en otros contextos de discurso. Esto revela la dimensión pragmática del uso lingüístico, capaz de transformar un adverbio de negación en conector copulativo, y una interrogación en una cláusula de modalización asertiva. El valor cohesivo de esta fórmula interrogativa contribuye a dar una especial fluidez a la curva rítmica. Tal modalidad interrogativa imprime a la línea melódica una dirección ascendente (3), que marca un contrapunto rítmico con la entonación descendente anterior (1). Esta variación en la curva rítmica se corresponde con una alternancia de tonos. Es así como, en las cláusulas interrogativas, predomina la entonación aguda (3), en un claro contraste con el registro tonal

22 Para el registro de la escala tonal, adopté la notación propuesta por Stockwell, Bowen y Silva-Fuenzalida (1966), citada ya en la nota 127 que propone una división en tres tonos básicos: grave (1), normal (2) y agudo (3).

grave (1) del cotexto inmediatamente anterior. Este se distingue a su vez del tono básico normal (2) de la parte inicial de cada período. Tal contrapunto rítmico destaca, en el plano fónico, el énfasis apelativo dirigido al receptor primario. Las cláusulas interrogativas como la que ahora me ocupa incorporan en el relato al receptor primario, mediante su fuerza ilocucionaria reforzada por el ritmo de la frase.

El efecto perlocutorio de este enunciado tiene que ver con la interpelación dirigida al receptor primario. La narradora apunta, de este modo, a construir un receptor dispuesto a una escucha atenta y a la interacción dialógica con el narrador. Tiene en cuenta, asimismo, el horizonte de expectativas del auditorio, en la medida en que evidencia un especial interés por sus reacciones frente al desarrollo de la trama. Tal construcción del receptor está directamente relacionada con el carácter polifónico del discurso. La orientación hacia el auditorio se evidencia también en el carácter argumentativo del enunciado. Es así como, a través de la interrogación, intenta persuadir e interpela a la audiencia para que dirija su atención hacia el mensaje.

En los relatos de Chacoma, Barros, Ruarte y en el del “Tata” Duarte, el énfasis asertivo se advierte en las cláusulas aclaratorias intercaladas, que presentan una gran similitud entre sí:

- 1) “(...) Que (...) en San Juan (...) un señor que tenía una hija (...) que se la ha llevado el diablo, a la hija” (M. A. Ruarte).
- 2) “(...) Que eso ha pasado ahí cerca del bañado (...)” (J. L. Barros).
- 3) “(...) Que era el diablo, ese, que salía, y espantaaba (...) ahí, en el paso a nivel” (“Tata” Duarte).
- 4) “(...) O sea que ha sido el diablo, el que les ha salido allá, cuando han ido encerrar las gallinas (...)” (G. Chacoma)

Hay un evidente paralelismo en el proceso de construcción de todos estos relatos, referidos por narradores diferentes. Es así como los de Ruarte y Barros presentan una cláusula de comienzo similar, con una fuerza ilocucionaria asertiva que, en el relato del segundo, subraya con un énfasis mayor la ocurrencia real de la anécdota. Ambos incluyen una cláusula de localización espacial (“en San Juan”, “cerca del bañado”) como prueba en refuerzo de la aserción. Esta similitud de recursos pone de manifiesto la presencia de un inventario estereotipado de patrones de organización discursiva utilizados por narradores diferentes. Estos patrones estereotipados funcionan como tópicos argumentativos (Ducrot, 1988) con una fuerza ilocucionaria tendiente a convencer al receptor de la verosimilitud del discurso.

En algunos relatos, el receptor primario se convierte en emisor, para reafirmar la validez del discurso del narrador, en una interacción polifónica. Es así como Francisco Caliba, luego de haber escuchado el discurso de Barros, agrega una alusión concreta a la creencia colectiva en los “espantos” relacionados con la aparición nocturna del diablo, y reafirma de este modo el discurso del emisor precedente –“F. Caliba –Sí, dicen que por ahí cerc’ ‘el bañado, que de noche sale el diablo, y espanta a los que andan por ahí soolos ...”–. Este nuevo participante subraya el valor asertivo del discurso mediante el adverbio de afirmación “Sí”. Tal modalidad de recepción revela la eficacia comunicativa del enunciado precedente, y le otorga legitimidad en el contexto grupal. Se trata de un recurso de convalidación que erige al narrador precedente en portavoz de un universo de creencias colectivo. Tal intervención de Caliba adquiere de este modo el valor de una puesta en discurso de los procesos de negociación con el receptor (Jauss, op. cit.), para lograr una interacción cooperativa capaz de ratificar la validez del mensaje.

La fuerza ilocucionaria asertiva del discurso está presente también en los relatos del “Tata” Duarte y de Chacoma. Entre ellos hay un paralelismo que da cuenta de un proceso de composición similar en la articulación sintáctica y semántica. En ambos relatos, el comienzo del sintagma incluye una cláusula asertiva en la que el narrador afirma la índole sobrenatural de un hecho atribuido a la intervención del diablo (“que era el diablo”, “que ha sido el diablo”). También en los dos textos, el narrador presenta una explicación interpretativa del conflicto, que corresponde al enfrentamiento del protagonista con un desconocido. Afirma que se trata de una aparición del diablo, e intenta lograr la adhesión del receptor a esta aserción interpretativa, mediante la acumulación de deícticos. Tal acumulación apunta a convencer a su audiencia acerca de la irrupción de lo sobrenatural en el contexto cotidiano. Dicha aserción remite al universo de creencias colectivo que, en el discurso del “Tata” Duarte, identifica la presencia demoníaca con alguien ajeno a la comunidad. De este modo, introduce una dinámica entre endogrupo y exogrupo, que vincula al extraño con una amenaza sobrenatural.

En el uso de estos recursos dirigidos al receptor, tanto Corso como Castaño, Chacoma, Ruarte, Caliba, el “Tata” Duarte y todos los narradores y receptores a quienes entrevisté, revelan la conciencia de que un discurso es siempre interpretado con motivaciones y a partir de experiencias que no son las mismas de aquellas con las cuales es producido, por más que se trate de un enunciado de identificación grupal.²³ Cada auditorio en general, y cada receptor en particular, decodifica el mensaje sobre la base de su propio bagaje cultural individual y sus experiencias vividas. La

23 Me refiero en este caso tanto a entrevistas a los narradores como a los resultados de encuestas de recepción que apliqué en varias ocasiones a su auditorio.

variación de este bagaje cultural, que explica las distintas modalidades de recepción de un mismo mensaje, varía no solo del receptor endogrupal al exogrupal, sino dentro del propio grupo. Mediante estos recursos de incorporación e interpelación al receptor, los narradores intentan minimizar la brecha insoslayable entre el emisor y su auditorio.

“El encuentro con la Muerte”: fuerza ilocucionaria y efecto perlocutorio

En el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte” los procesos de inserción del receptor se relacionan también con el empleo de una fuerza ilocucionaria asertiva y con la orientación argumentativa del discurso.

En el relato de Ávila, clasificado como sucedido, la construcción del enunciado revela una intención argumentativa del emisor. El auditorio ingresa en el texto a través de operaciones de modalización que imprimen al discurso dicha fuerza ilocucionaria, y esto repercute en la articulación referencial. El relato se construye a partir de un refuerzo enfático de la aserción, dirigida al receptor, que adquiere mayor fuerza en las fórmulas de apertura y cierre:

Una vez, había un hombre que estudiaba la magia (...) y el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango (...).

(...) Que eso ha sucedido aquí, en Udpinango, y que todos los que estaban en la fiesta ese día, no lo han vuelto a ver (...).

En un capítulo anterior, he analizado ya el paralelismo entre ambas fórmulas. Me interesa destacar aquí su fuerza

ilocucionaria, subrayada por la acumulación de deícticos como “ese” y “aquí” y por otras marcas de localización espaciotemporal como “en diciembre”, “ese día” y “en Udpinango”. Tales marcas, unidas a la mención de miembros de la comunidad, como “toodos los que estaban en la fiesta ese día”, constituyen refuerzos asertivos vinculados con el contexto, que otorgan al relato el valor de un testimonio. La focalización de este énfasis asertivo en las instancias inicial y final construye una modalidad de recepción relacionada con la creencia, que remite a un consenso grupal sobre el valor de verdad del enunciado, en consonancia con su clasificación como sucedido. La cláusula “Una vez” atenúa tal efecto de realidad, en la medida en que remite a un *illo tempore* situado al margen de todo devenir histórico. Tal descontextualización está en tensión con el anclaje referencial en un contexto, que contribuye a construir un discurso aceptable.

En el relato de Herrera, clasificada como cuento, hay un énfasis asertivo en la cláusula final, atenuado por el reconocimiento del carácter fictivo del discurso. La presencia del receptor no está marcada, como en el relato precedente, de modo explícito, sino que está implicada en el desarrollo narrativo. Tal implicatura se evidencia con mayor nitidez en la cláusula final, que concentra tal fuerza asertiva –“... Y que se lo ha lleváu, nomás, la Muerte, que lo había conocido a Pedro ...”–. En dicha cláusula, la mayor carga afirmativa está puesta en el lexema “nomás” que, en el uso dialectal riojano, es utilizado como estrategia de apelación, con el agregado de connotaciones afectivas. Este uso está orientado a mover el ánimo del receptor primario, con una fuerza argumentativa, incorporada mediante mecanismos de implicatura, y orientada a activar en el auditorio mecanismos de creencia, tendientes a convencerlo de la verosimilitud del relato.

En el relato de Carrizo, la fuerza ilocucionaria está concentrada en la cláusula final. Esta ubicación contribuye a destacar su relevancia textual. Es así como la afirmación que cierra el relato se presenta bajo la forma de una conclusión obtenida como resultado del desarrollo de ciertas premisas, en un esquema argumentativo. De acuerdo con dicho esquema, el relato sirve como prueba ejemplarizante de la validez de una argumentación, a partir de tales premisas implicadas en el recorrido narrativo, que remiten al universo de creencias del grupo:

(...) Y que, cuando Pedro ha íu pa' 'l infierno, que los diablos venían, y que él les mostraba las astas de chivo, y que los diablos habían salíu disparaando. Y que entonces Pedro no había podíu entrar en el infierno. Y que(...) 'bía íu pa' la gloria (...). Y que no ha podíu terminar de entrar (...). Y dih' entonces que cuando nosotros vamos pa' la gloria (...) que Pedro Ordimán va estar sentáu en una esquina de la puerta de la gloria, esperando (...) Que lo vamos ver ahí sentáu, esperando entrar(...).

La presencia del receptor en el universo textual se advierte, en primer lugar, en el uso del pronombre “nosotros” con un valor inclusivo, que incorpora tanto al emisor como al receptor primario. Esta vinculación de la fuente receptora con la primera persona de la narradora lleva implicado, por su parte, un compromiso de los receptores, convertidos en narratarios internos, con el punto de vista del narrador. Es así como, por medio de este uso pronominal, Carrizo presenta su propia interpretación subjetiva de los hechos narrados como una conclusión de validez general, a través de una estrategia pluralizante que involucra al auditorio. De tal modo, establece una suerte de acuerdo con

el narratario, recurriendo a la dimensión pragmática del discurso. Emplea entonces actos de habla conmisivos, que prometen lograr el efecto preformativo de producir cambios en el contexto. Un recurso para conseguir dicho efecto es el manejo particular de formas temporales, ya analizado desde la perspectiva del emisor, y que retomo ahora en su relación con la fuente receptora. En la cláusula final, el traslado de la actitud del pasado de narración al presente de comentario introduce un cambio del eje temporal, orientado a acercar el relato a la dimensión histórica compartida por el emisor y el receptor primarios. También el uso del futuro proyecta la acción narrada sobre el contexto en el que están involucrados los actantes del coloquio. De tal modo, los hechos adquieren un valor de ejemplo testimonial, que apunta a probar la eficacia persuasiva de la cláusula final, orientada hacia el receptor.

La tensión entre la orientación del discurso hacia un oyente primario y su incorporación en el sistema secundario del relato genera un movimiento dinámico entre discurso y contexto, que se vincula con los desdoblamientos de la fuente receptora. Tales desdoblamientos ficcionales coinciden con su clasificación como cuento. El “nosotros” marca el desdoblamiento del auditorio del contexto en un narratario interno, tal como lo evidencia el uso del deíctico “ahí” en posición final, con una carga conativa particular. Este adverbio conecta el espacio verbal con el lugar físico que la narradora comparte con el universo de experiencias de los oyentes. El mensaje narrativo recrea un modelo de mundo en el que cobran relevancia las creencias colectivas, tales como la que sostiene la existencia de una dimensión ultraterrena relacionada con lo sobrenatural demoníaco. En la alusión a “las astas de chivo” como instrumento para ahuyentar a los demonios estas adquieren el valor de un talismán, relacionado con dicho universo de creencias, que

conjuga elementos del panteón católico, como los santos y los demonios, con otros de diversa procedencia, en un sincretismo particular. Como analizaré en el capítulo dedicado a la organización retórica, las astas de chivo representan un desplazamiento metonímico del poder del demonio, cuya existencia es sostenida por la narradora en términos de una creencia de la que hace participar también al auditorio, a través del uso del “nosotros” y de verbos en primera plural, acumulados en la cláusula final. A la luz de dicha cláusula, que proyecta las consecuencias del hecho narrado sobre un futuro que toma como eje el momento del acto enunciativo, la narración adquiere el valor de relato ejemplificador de un argumento. La cláusula tiene un matiz conmisivo, esto es, de una promesa dirigida al receptor, referida a la certeza de encontrar al personaje en la “puerta de la gloria”. Esta orientación hacia el receptor conjuga el énfasis asertivo de afirmación de una creencia grupal con matices conmisivos, de promesa de una acción futura. Ambos matices ponen de manifiesto la fuerza ilocucionaria del discurso.

Convergen entonces en el esquema argumentativo la acumulación de deícticos, la alternancia de formas temporales proyectadas hacia el tiempo de la recepción y el uso de formas pronominales de inclusión del receptor en el universo textual. Hay también en el discurso un matiz directivo, que se une a la mencionada fuerza asertiva y conmisiva, orientada a afirmar el valor de un modelo de mundo cuya perduración promete en una dimensión ultraterrena. El matiz directivo consiste en presentar este valor como pauta prescriptiva para regular formas de interacción grupal.

El análisis de los relatos revela la incorporación del receptor en el espacio verbal. Todos ellos tienen una fuerza ilocucionaria asertiva, dirigida a producir un efecto sobre el auditorio. Los enunciadores recurren a estrategias de modalización, para orientar su punto de vista subjetivo hacia el

receptor, con el objeto de aproximarle a la manera de decir el mundo plasmada en el discurso. Para incorporar a los receptores, los narradores echan mano de deícticos, comparaciones, contrapuntos tonales y otras estrategias, como la apelación al receptor primario, incorporado como figura textual. El efecto perlocutorio al que apuntan los narradores a través de dichas estrategias es el de lograr la credibilidad del discurso. Recurren, asimismo, a la interrogación retórica, dirigida al auditorio contextual. Las interrogaciones poseen un énfasis conativo dirigido a captar la atención del auditorio. Refuerzan, al mismo tiempo, la modalidad asertiva, encaminada a sostener ante el receptor la legitimidad del universo construido en el relato. La interpelación a los oyentes genera una tensión entre el auditorio contextual y el sistema de narratarios internos, relacionada con los desdoblamientos ficcionales del discurso. Tales desdoblamientos evidencian la incidencia del contexto en la construcción textual del receptor, en una tensión dinámica con los desdoblamientos de la fuente emisora.

Despliegues y repliegues del emisor y el receptor: síntesis de un recorrido

El punto de partida de todo proceso de ficcionalización del discurso es la fuente emisora. Entre los despliegues y repliegues del emisor, en el discurso folklórico, el uso formulaico ocupa un lugar preponderante, que proporciona un marco de delimitación del espacio verbal. En el espacio así delimitado, se tejen relaciones autorreferenciales, que distinguen el espacio secundario del relato del discurso primario del coloquio. El procedimiento de señalación o deixis es otro aspecto del despliegue de la fuente emisora en el espacio verbal, que incorpora el eje de referencia

espacial, temporal y sociocultural del sujeto productor en el discurso producido. Las duplicaciones generadas por el sistema deíctico favorecen tal despliegue, no solo a través de recursos lingüísticos, sino también de gestos, ademanes y otros ejercicios mímicos. En efecto, como lo muestran los narradores, toda deixis remite a un ademán gestual. Al mismo tiempo, la deixis da lugar al repliegue de los ejes de referencia espacial y temporal del entorno en los límites del texto. Las huellas de la subjetividad del emisor se despliegan también en una red de subjetivemas y modalidades enunciativas. Los subjetivemas y modalidades, en tanto partículas léxicas y marcas textuales que reflejan actitudes subjetivas del hablante, remarcan la tensión entre el enunciador primario y la voz ficcional de un enunciador secundario.

El contrapunto de formas verbales da también lugar a un despliegue de planos y perspectivas de la subjetividad del emisor. Tal contrapunto corresponde a las actitudes locutivas de comentario y a la narración, que tienen como eje, respectivamente, el tiempo presente y el pretérito. En las secuencias de diálogo, predomina el eje comentativo. Este da pie para la representación escenificada del conflicto, que supone el borrado de la mediación del narrador general. En la actitud de narración, hay un juego de planos, dado por la alternancia entre el pretérito perfecto simple y el compuesto, propios del primer plano, y el pretérito imperfecto, propio del segundo. Este juego de planos quiebra la linealidad e introduce una dinámica perspectivista que da lugar a una construcción en profundidad del relato. La dinámica entre comentario y narración se relaciona con el desdoblamiento del enunciador primario en una figura textual, generadora de un despliegue duplicante de planos, actitudes y perspectivas.

También los enunciados referidos son estrategias de dialogización, relacionadas con el desdoblamiento del emisor

en una multiplicidad de voces textuales. Muchas de estas voces constituyen la duplicación textual de la voz viva de distintos miembros del grupo, o de discursos precedentes que forman una red de enunciados grupales. Las formas introductorias de enunciados referidos son también recursos de borrado de la subjetividad individual, reemplazada por la intersubjetividad colectiva. Funcionan, asimismo, como estrategias argumentativas, que recurren a la voz comunitaria como prueba de consenso destinada a convalidar el punto de vista del enunciador, mediante la remisión a la autoridad testimonial del grupo. Todas estas estrategias se relacionan con procesos de incorporación del contexto en el texto narrado, en una dinámica de despliegues y repliegues de la fuente emisora.

Dichas estrategias evidencian, asimismo, la interacción dinámica entre emisor y receptores. Tal dinamismo se advierte en las frecuentes intervenciones del auditorio, que dan lugar a modificaciones, agregados y ajustes en el desarrollo de la secuencia narrativa. La copresencia de narrador y auditorio favorece, en efecto, la participación del receptor, situado en la misma circunstancia histórica del emisor, sin la mediación de la comunicación literaria. La incorporación del receptor contextual constituye entonces un rasgo distintivo de la narración folklórica.

Algunos relatos tienen una función ejemplar, de prueba argumentativa en apoyo de una afirmación general. En ellos, la adhesión del auditorio cobra especial relevancia, ya que los narradores recurren al consenso grupal. Esta voz grupal legitima la validez de un mensaje que expresa aspectos de una identidad colectiva. Los narradores acuden, además, al empleo acumulativo de deícticos para imprimir a su discurso un énfasis asertivo o una intención directiva, que dirige la atención del auditorio hacia el eje del enunciador. La localización de los casos y sucesos en un espacio

y tiempo concretos constituye en ocasiones un acto directivo, relacionado con una orden dada al auditorio para que este decodifique e interprete los relatos como hechos de ocurrencia real. Los receptores son también incorporados como fuente de convalidación testimonial del enunciado, a través de recursos como el “nosotros” inclusivo, que establece un pacto de compromiso vinculado con una modalidad particular de recepción. Esto da lugar al desdoblamiento del receptor primario en un sistema de narratarios textuales. En los relatos clasificados como cuentos, el movimiento de despliegues y repliegues autorreflexivos es más nítido.

Los procedimientos de textualización del receptor ponen de manifiesto un doble movimiento, centrífugo y centrípeto, del relato hacia el contexto y del contexto hacia el relato. Tales desdoblamientos están íntimamente ligados con los del emisor, en una red de duplicaciones ficcionales.

Capítulo 8

La construcción del referente: el mundo narrado y su organización textual

En los capítulos siguientes, me dedicaré a considerar la construcción referencial de los relatos. Esta comprende tanto la organización textual como la articulación retórica. En cuanto a la primera, incluye la combinatoria secuencial y la configuración de los personajes, a los que el ya citado Propp (1972) llama *dramatis personae*. Por su parte, Greimas (1976) se refiere a los “actantes del relato” que, como ya anticipé, son quienes llevan adelante las acciones. Greimas clasifica los actantes, de acuerdo con un criterio estructural, en las seis categorías de Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Adyuvante y Oponente, ya mencionadas en los capítulos iniciales. Como se recordará, esquematiza la estructura del relato en tres instancias básicas: Ruptura del orden, Pruebas y Restauración del orden. Me serviré entonces de esta nomenclatura para referirme a la organización textual de las versiones, con las reservas que expuse en capítulos anteriores.

Entiendo la referencia, en términos de Frege (1973), como aquello a lo que el signo designa, relacionada con lo que Jakobson (1964) denomina la función referencial del

lenguaje. El referente del relato se vincula de este modo con los objetos –reales o imaginarios–, personajes y acciones, y con su manera de articularlos en el discurso, de acuerdo con un trabajo de selecciones y combinaciones poéticas.

Considero la “secuencia” como una unidad narrativa mayor, compuesta por un conjunto de unidades narrativas mínimas del nivel estructural, a las que Barthes (1974) denomina “funciones” o “puntos de riesgo”. Por su parte, Greimas y Courtés (1982) definen las secuencias, desde una perspectiva semiótica, como unidades textuales obtenidas por procedimientos de segmentación o división en bloques de texto. Así, por ejemplo, en el cuento “Cenicienta”, la secuencia de “el baile” es una unidad textual compuesta por las unidades funcionales de la llegada en carroza, la danza con el príncipe, la salida precipitada y la pérdida del zapato. En términos del folklorista Thompson (1946), se trata de una combinación de motivos o unidades temáticas mínimas. Bruner (1987, 2003), desde una perspectiva cognitiva, considera la secuencia como uno de los dispositivos básicos de la narración, a la que define, según anticipé, como principio de organización secuencial de la experiencia.¹ Este vínculo entre narración y experiencia lleva al narrador a emprender la tarea de contar para referir sus experiencias en forma de relatos (Benjamin, 1982).

El contexto de narración incide en la organización referencial del relato folklórico, atravesada por la experiencia subjetiva de cada narrador y por la experiencia intersubjetiva del auditorio, en una conjunción entre lo individual y lo colectivo. Tal conjunción tiene que ver con un ejercicio de construcción de identidades y memorias sociales, a partir

1 Para una reflexión sobre las formas de organización cognitiva de la experiencia, que toma como base esquemas de repetición y patrones narrativos, ver Chafe (1987, 1990). Ver también Chomsky (1986) quien, con sus consideraciones acerca del lenguaje y el conocimiento, abre líneas para una aproximación al discurso desde tales perspectivas.

de la resignificación de experiencias pasadas en el presente. Como expresé en el capítulo anterior, tal conjunción combina el horizonte de expectativas mediante el que el emisor construye la figura del receptor, con el horizonte de experiencias del auditorio.

Cada narrador actualiza modelos de articulación narrativa cristalizados en el curso diacrónico de la transmisión tradicional con la impronta de su estilo personal, en un proceso de “invención de tradiciones” (Hobsbawm, 1983). Este proceso resignifica la tradición pasada desde el presente. Así, el narrador introduce en sus relatos tanto experiencias personales como aspectos de la realidad histórica y creencias individuales y sociales, en un ejercicio de lo que Briggs y Bauman (1996) denominan “intertextualidad genérica”. La dinámica entre ficción, experiencia y creencia es el eje de la organización referencial de los relatos.² Tal dinámica genera una tensión entre el ajuste a patrones estereotipados de organización secuencial y actancial, como los fijados por Thompson, Propp y Greimas, y la introducción de variaciones contextuales.

Por razones metodológicas, dividiré el estudio de los procesos de construcción referencial en los dos niveles arriba mencionados: el de organización textual y el de puesta en discurso. En este capítulo, me ocuparé de la combinatoria secuencial y actancial de los relatos, para hacerlo en el siguiente de las estrategias retóricas de anclaje en un contexto. Revisaré aspectos analizados en los capítulos anteriores en relación con las instancias de producción y recepción, para reorientarlos hacia el estudio del referente. Me ocuparé de cada grupo de versiones por separado, y tomaré como intertexto la entrevista a Marino Córdoba, referida a “tratos

2 Para una profundización acerca de las relaciones entre ficción, historia y creencia, ver Palleiro (1992, 2004, 2008).

con el diablo”, para advertir hasta qué punto las creencias colectivas gravitan en la articulación referencial.

La organización textual de los relatos

Para estudiar la organización referencial de los relatos en su combinatoria secuencial y actancial, considero el contexto como un referente primario, cuya incorporación en el espacio verbal genera desdoblamientos que lo convierten en un universo secundario.

“El trato con el diablo”: secuencias, personajes y creencias grupales

En este grupo de relatos, la organización textual de los de Corso y de Castaño, clasificados como cuentos, tiene como base una combinación episódica. Su estructura secuencial presenta mayor cercanía a los estereotipos compositivos del relato folklórico que los casos, sucedidos e historias. Hay en ambos relatos una organización ternaria de la acción, unida a una reiteración episódica, articulada de acuerdo con las leyes “del tres” y “de repetición de situaciones paralelas” (Olrik, 1992). La unidad narrativa inicial de los dos relatos es la del otorgamiento de tres deseos, concedidos al protagonista por los santos –que, en términos del citado Greimas actúan como Adyuvantes–. El protagonista es, en el relato de Corso, el pícaro Pedro Ordimán, y en el de Castaño, un herrero. El cumplimiento de los deseos consiste en la entrega de tres objetos mágicos en agradecimiento por un favor recibido. Este favor es, en el relato de Corso, la ayuda que el protagonista proporciona a los santos para cruzar un río y, en el de Castaño, la confección de una herradura de plata para su caballo. Cada macrosecuencia está dividida,

a su vez, en tres unidades mínimas o “funciones” (Barthes, 1974), de acuerdo con el mismo principio de tripartición estructural.

En el relato de Castaño, el tópico del trato con el diablo constituye una unidad episódica independiente; mientras que en el de Corso funciona como unidad implicada en la secuencia narrativa, esto es, como una acción ocurrida con anterioridad al inicio del relato, al que el protagonista alude como un hecho pasado. Castaño explicita los términos del “trato” que consiste en la entrega del alma al demonio, a cambio de riquezas y de eterna juventud. Esta unidad del trato tiene como correlato la del encuentro del protagonista con el demonio. La macrosecuencia del encuentro con el demonio tiene también, en ambos relatos, un desarrollo ternario, que se corresponde con los tres obstáculos puestos por el diablo al héroe protagonista. Este logra superar tales obstáculos con la ayuda de los tres objetos mágicos: una silla de la que nadie puede levantarse sin permiso, unas botas para volar por el aire y una valija “del tamaño de una persona”, en el relato de Corso; y una planta de nueces, una tabaquera y una silla de la que ninguna persona puede despegarse sin la autorización de su dueño, en el de Castaño. La unidad episódica final corresponde, en ambos relatos, a la derrota definitiva del demonio y a la consecuente anulación del contrato de entregarle el alma. En el de Castaño, se mencionan además los beneficios –poder y juventud– concedidos al protagonista como recompensa por su victoria. Esta mención pone de manifiesto el cuidado de la narradora por la economía narrativa, que la lleva a retomar elementos reiterados a lo largo del relato, para utilizarlos como nexos cohesivos. Tales nexos flexibles configuran una estructura abierta a modificaciones en el recorrido secuencial, que favorece la incorporación de variaciones contextuales.

El cierre de ambos relatos se ajusta al esquema de “restauración del orden”, desequilibrado por la “ruptura inicial” del trato con el diablo. Dicho trato produce, en efecto, el conflicto desencadenante de una transformación narrativa. La restauración de la armonía se logra por medio del pasaje de una serie de pruebas (Greimas, 1976). La articulación secuencial en estas tres instancias de ruptura del orden, pruebas y restauración final, sirve a ambos narradores como recurso mnemotécnico. Lo mismo ocurre con el ajuste a las leyes “del tres” y “de repetición de situaciones paralelas” de la estructura retórica. Estas regularidades compositivas y estilísticas dan lugar a la organización referencial alrededor del patrón temático del “trato con el diablo” tipificado en índices generales del relato folklórico, con variantes contextuales. Dichas regularidades temáticas, compositivas y estilísticas revelan la presencia de una matriz común, con itinerarios diferentes (Palleiro, 2004).

En el relato de Corso, la incidencia del contexto se advierte, en primer lugar, en la intercalación de un segmento descriptivo, en la microunidad correspondiente a la presentación del diablo. Dicha intercalación provoca una detención momentánea de la sucesión de acciones, con la consecuente inserción de la simultaneidad espacial. Tal inserción de elementos de contextualización descriptiva contrasta con la ya mencionada caracterización del cuento folklórico como relato sin localización precisa en el tiempo y en el espacio, sostenida por autores como Thompson (1946) y Pinon (1965).

El estudio comparativo de cuentos recogidos en un área geográfica circunscripta de la Argentina, y su confrontación con otros géneros narrativos y con entrevistas sobre creencias locales me ha permitido advertir la incidencia del contexto en la transformación de estereotipos textuales. Las descripciones referidas al ámbito de enunciación forman

parte de esta transformación de patrones que ubican la acción narrativa fuera de un espacio y un tiempo concretos. Este proceso de resemantización de modelos convierte al relato folklórico en expresión de la cultura local. En el relato de Corso, la descripción alude tanto a la apariencia física del diablo, con su traje de gaucho y su sombrero característico del campero riojano, como a su cabalgadura, representada por una mula. En un capítulo siguiente, estudiaré el procedimiento de construcción retórica de esta descripción. Me interesa destacar aquí su función estructural, relacionada con la incorporación de elementos contextuales. La mula es un medio de transporte utilizado por los camperos riojanos para acceder a sitios empinados, y el “sombrero aludo” forma parte del atuendo característico del gaucho del Noroeste argentino. La mención del color negro vincula al antagonista con el dominio de lo demoníaco. Es así como, en la confrontación intertextual con el texto de Córdoba sobre el rito de la Salamanca, la “mula negra” constituye una transformación zoomorfa del demonio, que, está ligada, en el universo de creencias locales, con la “mulánima” o el alma-mula. En este universo, la mulánima es una representación corporizada de las fuerzas del mal. En un capítulo siguiente, analizaré esta y otras alusiones desde la perspectiva de la construcción retórica. Aquí me interesa subrayar que la intercalación de estos elementos produce un corte en la sucesión episódica. Este corte en el desarrollo sucesivo de secuencias permite introducir elementos del espacio físico y cultural riojano, con sus personajes, sus atuendos característicos y sus creencias. Al introducir la dimensión simultánea del espacio se quiebra el patrón episódico lineal.

La incorporación del entorno de narración puede advertirse también en la unidad del encuentro con el diablo, en la que el vínculo con el contexto se establece a partir de un nexos comparativo. Tal conexión asociativa está dada a

través de la referencia al fuego, que aparece tanto en la secuencia narrativa como en el término de comparación

–“(…) Y Pedro ha puesto así unas rama’ secas (...) (...) como (...) pa’ ‘l día de San Juan, lo’ juegos esos (...). Y dicen que las ánimas en pena se espantan, con lo’ juegos, y que por eso no salen, en la noche de San Juan (...). Y (...) le ha prendíu jueego, a la valija (...)”–.

En un capítulo siguiente, estudiaré el valor retórico del procedimiento comparativo en este segmento ya estudiado en la sección dedicada a la deixis Aquí, me interesa destacar el impacto de este mecanismo conectivo en la línea episódica de base. La referencia a la costumbre local de encender fogatas para la fiesta de San Juan constituye la base de la comparación. Es así como el uso que el protagonista Pedro Ordimán hace del fuego para destruir a su adversario demoníaco sirve al narrador como vínculo asociativo con el ritual de encender el fuego en esta fiesta. De acuerdo con las creencias locales, la noche de San Juan agrega al significado de la festividad religiosa un sentido ritual, vinculado con el solsticio de junio. En esta noche los espíritus demoníacos deben ser alejados, por tratarse de una fecha con una fuerte carga simbólica. El rito de las fogatas tiene, de este modo, un carácter propiciatorio que, según la creencia grupal, sirve para espantar las “ánimas en pena” y los “malos espíritus” gracias al poder purificador del fuego. En el texto, la referencia a la destrucción mediante el fuego de la “valija” en la que se encuentra encerrado el protagonista genera tal digresión explicativa, que resemantiza el enunciado a la luz de creencias locales. Tal resignificación remite a la dinámica entre estereotipo y variación en el relato folklórico, al que considero como un mensaje abierto a aportes culturales múltiples como los

que el narrador articula en esta secuencia. En ella, reelabora patrones estabilizados por el uso tradicional con un trabajo poético sobre el mensaje. Mediante este trabajo, entreteje elementos del contexto físico y del ámbito simbólico de representaciones culturales colectivas en la estructura episódica.

En el relato de Castaño, la incidencia del contexto se advierte en la secuencia del enfrentamiento entre el herrero y el diablo. En ella, el demonio sufre distintas transformaciones zoomorfas y antropomorfas. Adquiere, en primer lugar, la figura humana de un gaucho, y luego toma la forma de un conjunto de hormigas –“... Y entonces, una vez, vino un diablo ¿no?, y se le apareció en forma de gaucho Y entonces, los diablo’ se han convertíu toodos en hormigas ...”-. La identificación del diablo con un gaucho, similar a la del relato precedente, pone de manifiesto la existencia de tópicos narrativos similares, que sirven como base para la construcción de itinerarios diferentes. Un estereotipo temático común a los relatos de las más variadas latitudes es el de la presentación del diablo bajo una apariencia antropomorfa, estudiada por autores como el ya citado Valk (2001) en el folklore estonio. En ambos universos culturales, el diablo comparte características como el color negro y el ornamento suntuario del atuendo. En el contexto argentino, adquiere un valor simbólico diferente, vinculado con creencias locales, en las que convergen elementos del mundo hispanocatólico con la cultura indígena. La identificación metafórica del diablo con un gaucho, que estudiaré más adelante, desde la perspectiva de la articulación retórica, constituye ciertamente un emblema de configuración identitaria. Este “trato” del herrero con el diablo es entonces el elemento desencadenante de la secuencia de los sucesivos enfrentamientos, articulados en la macrosecuencia de las transformaciones zoomorfas del demonio.

Esta combinación de elementos culturales heterogéneos se advierte en la confrontación intertextual de este cuento con la relación explicativa del rito de la Salamanca de Córdoba. El artesano riojano sostiene que “(...) la Salamanca, que es el encuentro con el demonio (...) viene el diablo, en forma de chivo negro, o de pájaro, o de chanco, o de perro, de cualquier animal (...)”. Hay en su discurso una clara referencia al poder del demonio de encubrir su apariencia bajo la forma de diferentes animales, en distintos pasos rituales de esta ceremonia. Conviene recordar que el rito consiste en una praxis con una gramática propia (Rappaport, 1980, 1992). Esto quiere decir que se trata de una acción que tiene como eje una combinación estable de elementos ordenados en forma secuencial, que se actualizan de manera regular en el espacio y en el tiempo. Este acto ritual de la entrega del alma al diablo tiene como elemento constitutivo una serie de “pruebas” o “pasos” a cambio de ciertos beneficios. En el cuento de Corso, la celebración del pacto, con su gramática específica, aparece como elemento implicado en la secuencia narrativa. En el de Castaño, en cambio, hay una alusión explícita al pacto celebrado con el diablo para obtener riquezas

–(...) vino un diablo (...) y se le apareció en forma de gaucho (...). Y (...) el herrero le pidió un contrato por veinte años, y le pidió que plata, que juventú, que no se güelva viejo, y muuchas cosas (...) que le dih' el diablo
–Yo te vuá dar toodas las cosas que me pedís, pero a los veinte años, yo te vuá venir buscar (...).

Es así como la decisión del protagonista de celebrar un trato con el diablo funciona, en el plano de la combinatoria secuencial, como elemento desencadenante de la macrounidad del enfrentamiento con él. Tal despliegue narrativo,

que refiere las metamorfosis zoomorfas arriba mencionadas, resulta similar al de la relación de Córdoba. En tales transformaciones pueden identificarse huellas de la cultura local, de raíces indígenas, que identifica las fuerzas del bien y del mal con ciertos animales, considerados como dobles de seres humanos. Estos elementos culturales se combinan con la tradición hispánica, a la que pertenece la denominación misma de “Salamanca”, ciudad de España conocida por su célebre universidad, en la que se enseñan distintas artes y saberes. También en este rito local, el diablo transmite ciertas artes y saberes a quienes celebran el “trato”. Este entramado intertextual de los cuentos con el discurso ritual revela la gravitación del contexto en la textura narrativa.

Los relatos de Barros y Ruarte se concentran en torno al eje del trato con el diablo, sin una proliferación episódica. Ambos son presentados como sucedidos, protagonizados por miembros de existencia real en la comunidad. El pacto no se resuelve, como en los cuentos de Corso y de Castaño, en una anulación, con la consecuente restauración del orden. Por el contrario, el contrato se cumple, y la resolución consiste en la entrega del alma del protagonista al demonio. Esto ocurre ciertamente en el relato de Barros. Hay en él una notable aceleración del ritmo narrativo, que converge hacia el point del acto del cumplimiento del trato. Dicha aceleración está acentuada por la acumulación de verbos de acción, unida al contrapunto entre presente y pretérito, y al uso del diálogo, que actualiza el conflicto narrado en el contexto –“... Y ... viene ... el diablo ... al bañado ... y ... el hombre ... –¡Yoo ... necesito de todo! ... y ... ya le ha dado la casa en que vivir, y toodo Y ... y ahí se ha entregado, y se lo ha llevado, el diaablo ...”–. Este procedimiento compositivo contribuye a focalizar la acción alrededor de un eje central, proyectada sobre el contexto. Tal proyección está subrayada por la ubicación en un bañado, de características análogas a

las del paisaje local. También los actantes del relato, el hombre, la señora y los hijos son presentados como miembros del mismo grupo al que pertenecen el narrador y su auditorio. Esto está en consonancia con el género discursivo del relato, que tiende a sostener el valor de verdad de los hechos narrados. En el universo de actantes, se incorpora también, en calidad de testigo, un amigo del protagonista, cuya función es la de convalidar la verosimilitud con su presencia testimonial. Tal mecanismo de convalidación es característico del sucedido, como lo clasifica el mismo emisor en una reflexión metanarrativa.

El relato de Ruarte se organiza, como el de Barros, alrededor del point del trato con el diablo. En los de Corso y de Castaño, por el contrario, el motivo del trato constituye una unidad episódica dentro de un desarrollo secuencial más extenso. Ruarte y Barros concentran el relato alrededor de un episodio único, con una resolución negativa. La ausencia de cláusulas explicativas favorece tal concentración episódica alrededor de este tópico, vinculado con creencias en tratos de entrega del alma al diablo que tienen su expresión ritual en la Salamanca. La conexión intertextual con el rito puede advertirse tanto en el relato de Barros como en el de Ruarte. En este, el tópico del trato presenta una variante, que consiste en que quien lo celebra no ofrece al demonio su alma, sino la de su hija:

Que (...) un señor que ha hecho un trato con el diablo
(...) ahí, en San Juan, creo (...). Que (...) tenía una hija. Y
(...) dijo que le daba el alma de la hija si es que lo hacía
rico: si lo hacía con bodeegas, viñedos (...).

Dicha variante da lugar a modificaciones en la estructura compositiva, estrechamente vinculada con la articulación referencial. El personaje de la hija se agrega al universo

de actantes, y este agregado se refleja en la organización secuencial. La hija funciona, de este modo, como objeto de codicia de las fuerzas demoníacas, a quien su padre, como protagonista, entrega a cambio de riquezas. Desde esta perspectiva, la hija actúa, en términos de Greimas, como Objeto de Deseo del demonio. En otra lectura, sin embargo, la hija puede ser considerada como colaboradora o Adyuvante del protagonista para el cumplimiento del pacto.³ La localización contextual adquiere especial relevancia en la articulación compositiva. Es así como la acción se ubica, desde la cláusula inicial, en un ámbito conocido y en un tiempo que se proyecta sobre el presente de narración –“... Y tiene, el señor, todavía, en San Juan ... viñedos, bodeegas ... una bodega muy grande ...”–. Tal localización en una dimensión histórica contribuye a dar verosimilitud al relato, cuyo valor de verdad es convalidado por una creencia. La proyección del hecho narrado sobre la circunstancia enunciativa constituye un recurso de convalidación testimonial de este caso, presentado como un hecho de ocurrencia real.

También en estos relatos el uso de descripciones contribuye a la contextualización e incide en la articulación episódica. En ambos relatos, el eje de interés se desplaza, de la sucesión secuencial a la simultaneidad descriptiva. Esto da lugar a un cambio de focalización del conflicto generado

3 Como ya anticipé en el capítulo introductorio, puede advertirse aquí el excesivo esquematismo del modelo actancial. Es así como la hija, que es el Objeto de Deseo del demonio, en la medida en que colabora además con los propósitos de su padre, puede ser considerada como Adyuvante. No se trata de un “sincretismo de categorías actanciales” como el que contempla Greimas (1976), sino de una posibilidad de lecturas múltiples. Cada lectura da lugar a un reordenamiento de estas divisiones categoriales, relacionado con el universo de competencias del narrador y sus receptores. El modelo actancial ofrece, de todos modos, una herramienta útil para el estudio de la organización compositiva del archivo, manejada con la flexibilidad necesaria como para no caer en la rigidez de tipificaciones categoriales.

por el trato hacia las características del entorno. Tal modalidad compositiva rompe con el esquema lineal, y esta ruptura favorece la incorporación del espacio a través de la técnica enumerativa –“viñedos, bodeegas ...”–. Al igual que en el relato anterior, también en este caso el protagonista es un miembro de la comunidad, sin identificación precisa (“un señor”). El uso del indefinido “un” refuerza la generalización abstractiva, considerada por el ya mencionado Pinon (*op. cit.*) como un rasgo distintivo del discurso folklórico. Tal generalización contrasta con el énfasis asertivo que subraya la ocurrencia real del hecho situado en un contexto, sostenida por otros participantes –“Sergio Agüero –¡Sí! Que yo también lo he oído ... que ... ha sido el diablo ...”–. La afirmación testimonial incide en la articulación referencial del relato, presentado como prueba argumentativa en apoyo de una afirmación. Como ya advertí en el capítulo dedicado a las modalidades, tal afirmación está relativizada por el operador de modalidad dubitativa “creo”, y por otros recursos encaminados a dar un matiz de indeterminación. La tensión entre contextualización concreta y abstracción generalizante remite al juego de contrastes semánticos de la obra folklórica (Mukarovsky, *op. cit.*).

Del mismo modo que en el relato de Barros, el conflicto se resuelve de manera negativa, ya que no hay anulación alguna del pacto con el diablo. El relato se cierra entonces con la desaparición física de la hija del protagonista, con el consecuente arrepentimiento del padre, proyectado sobre la instancia de enunciación. El relato insiste en la repercusión del suceso narrado sobre la conducta actual del protagonista. Tal referencia a la repercusión funciona a la vez como recurso argumentativo que afirma la veracidad del hecho y como estrategia de anclaje en el contexto. Al cumplirse el pacto, lo que se proyecta sobre el entorno, al igual que en el relato de Barros, es la consecuencia actual de un

desorden pasado, vinculado con la presencia demoníaca en la vida cotidiana.

El relato de Chacoma está organizado también en torno al eje de interés del encuentro con el diablo, vestido de gaucho. La protagonista y la testigo son, asimismo, miembros de existencia real en la comunidad, y el atuendo del gaucho con el que se encuentra se asemeja al de un paisano local:

(...) la señorita Justina con la tía (...). Se han ido encerrar las gallinas a l' oración cerraada (...) y que han visto que arriba de un ciruelo, que estaba uno toodo vestido de negro (...) así (...) vestido de gaucho. Y que han creído que era don Cirilo. Y dice que ha sabido ser el diablo, y no don Cirilo, el que estaba ahí, arriba del ciruelo (...) así, como don Cirilo se sabe vestir (...).

El comienzo refiere una ubicación concreta en el espacio y en el tiempo, a través de una cláusula de orientación que toma como eje la circunstancia enunciativa, característica de las expresiones narrativas de experiencias personales (Labov y Waletzky, 1967). La acción se localiza en el ámbito rural de un gallinero, al anochecer. La ubicación temporal está dada por una alusión a la hora de “l' oración cerrada”, que remite a un conjunto de prácticas religiosas características del universo de creencias sociales del contexto. Dicha alusión incide, al igual que el anclaje en el espacio local, en el proceso constructivo del relato, presentado como “suceso” real. La referencia descriptiva al atuendo del personaje misterioso, “vestido de gaucho”, es similar a la de los relatos de Corso y de Castaño. En ellos, el diablo estaba presentado también bajo la forma de un gaucho, con ropaje negro. Tal similitud pone de manifiesto la existencia de un inventario disponible de tópicos, esquemas compositivos y estrategias retóricas que configura el conjunto de saberes

narrativos del grupo, reelaborado por cada narrador con un estilo propio. Es así como, del mismo modo que Corso y Castaño, también Chacoma recurre al uso de la conexión comparativa entre el universo de creencias en lo sobrenatural demoníaco y el de la experiencia cotidiana del contexto –“el diablo ... como don Cirilo”–. La expansión descriptiva interrumpe momentáneamente la secuencia de acciones, y tal interrupción introduce un elemento de suspenso, reforzado por la comparación, que demora el desenlace, correspondiente al encuentro de las protagonistas, “la señorita Justina” y su “tía”, con don Cirilo. Esto pone de manifiesto el carácter sobrenatural del personaje misterioso –“...Y diái, dice que han ido después en la casa, y que don Cirilo estaba ahí en la casa ... con la madre de la señorita Justina ...”–. Dicho personaje misterioso, asociado con lo demoníaco, actúa como antagonista, capaz de causar el susto o “espanto” a dos miembros de la comunidad. Otros personajes de existencia real, como “la madre de la señorita Justina”, actúan como testigos que avalan con su presencia ocular la aparición repentina de “espantos”. Esta creencia, arraigada en la zona, sostiene la presencia de lo sobrenatural en el ámbito cotidiano. Ella está ligada a un juego antitético entre esencia y apariencia, mediante el cual un personaje misterioso oculta su identidad mediante un disfraz encubridor. Semejante confusión de identidad constituye el eje del conflicto, cuya resolución consiste en el descubrimiento de la índole sobrenatural del encuentro. Esta resolución está seguida por una cláusula interpretativa, en la que se identifica dicha aparición con una figuración antropomorfa del demonio –“O sea que ha sido el diablo, el que les ha salido allá, cuando han ido encerrar las gallinas ...”–. El conector “O sea” funciona como nexo que establece una relación de causa-consecuencia con el núcleo episódico anterior y reafirma los lazos de cohesión del relato, organizado alrededor

de un eje de interés para focalizar la atención en la audiencia. La focalización de la materia narrativa alrededor de un eje de interés, precedido por una cláusula de orientación espaciotemporal que sitúa el conflicto, con una resolución seguida de una cláusula interpretativa, se ajusta a la estructura compositiva de la narrativa de experiencias personales (Labov y Waletzky, 1967). Esto pone de manifiesto una vez más el carácter de mixto genérico del relato folklórico.

La organización narrativa de este sucedido es similar a la del relato de Ruarte, clasificado como caso, protagonizado también por un miembro del grupo. Ciertamente, tanto los personajes de “la señorita Justina”, su tía, su madre, así como de “don Cirilo” eran, en el momento de recolección de los relatos, habitantes reales de la misma localidad a la que pertenecían el narrador y su audiencia. Tanto los casos como los sucedidos tienen como eje un hecho extraordinario o fuera de lo común que irrumpe en el ámbito cotidiano, dentro de la dimensión histórica. Esto no excluye la elaboración poética de la anécdota y de elementos del contexto, recreados en el espacio ficcional. Al igual que en los relatos anteriores, el encuentro con el diablo reviste las características de una aparición. A diferencia de ellos, se suprime el motivo del trato, que en los demás relatos constituía el eje del conflicto. Mientras que en los relatos de Corso y de Castaño la descripción de la figura del diablo cumplía una función ornamental, en esta el mecanismo descriptivo es un resorte básico de su organización textual, articulada alrededor de la antítesis entre esencia y apariencia. Tales semejanzas y diferencias ponen de manifiesto la dinámica de la composición folklórica, basada en la transformación actualizadora de estereotipos narrativos.

También el relato del “Tata” Duarte está presentado como “una aparición” del diablo. Al igual que el de Chacoma, no contiene referencia alguna al motivo del trato. Está

estructurado como una narrativa de experiencia personal, acaecida al protagonista y a un amigo en un pasado próximo y en un ámbito espacial cercano al lugar de enunciación –“... ahí, en el paso a nivel, en el camino a Catamarca ... a las doce de la noche...”–. El conflicto se articula alrededor del encuentro con el demonio que adopta, al igual que en el relato precedente, una apariencia antropomorfa –“... sale un bulto negro, así, como del tamaño de una persona ... que ... espantaaba ...”–.

El narrador articula su discurso como una historia de “espantos”, de circulación difundida en la región. El tópico de los espantos, que estaba presente también en el relato de Chacoma, está relacionado con el universo de creencias de la comunidad, en la cual existe un consenso acerca de la existencia efectiva de apariciones de espíritus demoníacos y ánimas en pena que aterrorizan a los caminantes en horas nocturnas. Conviene recordar aquí la caracterización de la creencia como expresión intersubjetiva de la certeza (Greimas y Courtés, op. cit.), en la que el valor de verdad de un enunciado está sostenido por un consenso grupal. Es así como la creencia en tales apariciones está avalada por el auditorio, el cual es incorporado al relato a través del uso de un “nosotros” inclusivo. Este “nosotros” involucra de manera directa a un amigo que coprotagoniza el relato con el narrador y, de manera implicada, a la voz del grupo que comparte su universo de creencias. La dimensión de las creencias produce modificaciones en el recorrido narrativo, a punto tal que la resolución del conflicto está vinculada con la intervención plural de los mismos miembros de la comunidad que dan su consenso sobre el valor de verdad del suceso. La resolución corresponde al enfrentamiento del protagonista y su amigo con el “bulto” misterioso, que tiene por efecto la huida de esta criatura fantasmal materializada. Dicho efecto repercute sobre el momento de narración,

en una proyección contextual –“... Y lo hemos encarado ... y ahí nomás, se ha ido Y, desde ese día, no supimos que salía más ...”–. El relato agrega una coda que, al igual que en el discurso del narrador precedente, funciona como cláusula interpretativa que da al episodio el sentido de una aparición demoníaca –“...Que era el diablo ... que ... espantaba ...”–. Del mismo modo que en el relato de Chacoma, la secuencia gira en torno al tópico de la aparición nocturna del demonio que espanta a los lugareños. La diferencia consiste en que, mientras que en el de Chacoma la desaparición del diablo se producía de manera espontánea, aquí es la consecuencia de un enfrentamiento. La decisión de provocar este enfrentamiento constituye el eje vertebrador del relato, y ya está mencionada ya en la cláusula inicial –“En las noches, con el chango Moreno, un chango muy corajudo, nos íbamos a ver...”–. En dicha cláusula, el narrador utiliza lexemas vinculados con el campo semántico de la valentía, que funcionan como núcleos articuladores de la secuencia. La referencia al coraje es el elemento generador de la acción, que actúa, además, como recurso de cohesión entre distintas unidades.

Las semejanzas y diferencias entre relatos tienen que ver con la incidencia del contexto en la transformación de patrones estereotipados del discurso narrativo tradicional. Todos ellos tienen en común la presentación del diablo a través de una figuración antropomorfa, cuyo rasgo distintivo es el color negro. A partir de este núcleo común, los narradores desarrollan itinerarios múltiples. El relato que ahora me ocupa fue presentado ante la audiencia como una historia real. Tal presentación se asemeja a la de los tres relatos analizados anteriormente, que fueron clasificados por sus narradores como casos o sucedidos. También en ellos, el narrador afirmaba el carácter histórico del hecho narrado y recurría a una autoridad testimonial colectiva. En el del

“Tata” Duarte, esta modalidad de presentación coincide con un desdoblamiento del enunciador en protagonista. Duarte introduce, además, como coprotagonista a un miembro del grupo, mencionado con nombre y apellido, que actúa como testigo y convalida, de este modo, la veracidad del suceso. Estos itinerarios múltiples se asemejan a la estructura diseminativa del hipertexto.



Viñedos y acequias de La Rioja donde "aparecen espantos". Fotos: Fernando Justo



Paisaje y fincas riojanas, propicios a la aparición del diablo. Fotos: Fernando Justo

"El encuentro con la Muerte": el entramado secuencial y el universo de actantes¹

Como anticipé en un capítulo anterior, los núcleos temáticos de este grupo de relatos tienen algunos elementos comunes con el tipo narrativo de Aarne-Thompson-Uther ATU 332, *Godfather Death*. El conflicto de los tres relatos es el

enfrentamiento del protagonista con la Muerte personificada. En este sentido, tiene estrechas similitudes con el grupo precedente, cuyo eje temático es también el enfrentamiento del protagonista con una entidad sobrenatural, representada por el diablo. Tales similitudes ponen de manifiesto la relatividad de la clasificación, que ubica en categorías diferentes a grupos de relatos semejantes no solo en el nivel temático, sino también en modalidad de composición y estilo. Uno de los objetivos de este estudio es subrayar tal flexibilidad de límites.

El relato de Carrizo es el que tiene una mayor riqueza episódica. En él, las unidades se articulan de acuerdo con un principio de combinación aditiva. El primer núcleo secuencial es el del encuentro del protagonista, Pedro Ordimán, con san José y san Ramón, que actúan, en términos de Propp, como Auxiliares y, en términos de Greimas, como Adyuvantes vinculados con el dominio de lo sobrenatural. La primera secuencia es la de la ayuda proporcionada por Pedro Ordimán a los santos. Son ellos quienes rescatan a Pedro Ordimán del río y le entregan tres objetos mágicos. Este número responde a la regularidad de estilo de la “ley del tres” (Olrík, *op. cit.*). Los objetos mágicos son, en este caso, una finca con una higuera cuyos frutos tienen la propiedad de que quien intente cortarlos queda adherido a ella, una silla de la que nadie puede levantarse, y unas “astas de chivo” con el poder de espantar a los demonios. La entrega de tales objetos da lugar a una tripartición episódica de las unidades siguientes. Es así como cada objeto sirve al héroe para vencer a su opositor en tres oportunidades diferentes, que corresponden a las tres “pruebas” del modelo actancial de Greimas. Hay de este modo un ajuste a estereotipos temáticos, compositivos y estilísticos de la obra folklórica.

En la estructura de este relato, hay una semejanza con la macrosecuencia central de los relatos del grupo anterior, de

los narradores Corso y Castaño. También en ellos, el protagonista recibía tres objetos mágicos entregados por un Auxiliar o Adyuvante sobrenatural, para vencer a su adversario demoníaco. Esta similitud revela el proceso de recombinación de motivos diferentes, que da lugar a la bifurcación de recorridos narrativos, relacionada con la introducción de variantes contextuales. Es así como el tercer objeto mágico, que en el Índice ATU es un recipiente o knapsack, son aquí las “astas de chivo”. En el contexto local, estas son consideradas como un talismán, asociado con la ceremonia iniciática de la Salamanca. Según refiere Córdoba, en este rito local, se le atribuye a las astas de chivo la propiedad de ahuyentar las fuerzas del mal, en virtud de un desplazamiento metonímico. En un capítulo siguiente, estudiaré la construcción retórica de la metonimia. Solo me interesa mencionar aquí que la posesión de este talismán sirve al protagonista como Auxiliar mágico para obtener la victoria en la secuencia de las “pruebas”, que adquieren también un sentido ritual. De este modo, el encuentro con la Muerte adquiere el sentido de un rito iniciático en el que el héroe vence a su adversario por mediación de un poder sobrenatural.

La segunda secuencia es la del encuentro del protagonista con la Muerte personificada. Está compuesta por tres microunidades, con un ajuste a la “ley del tres”, que corresponden a derrotas del Antagonista mediante tres objetos mágicos. La incidencia de las creencias del contexto se advierte en la personificación de la Muerte que, al igual que la del diablo del grupo anterior, se vincula con figuraciones antropomorfas de procesos naturales y ciclos vitales. La inclusión de tales figuraciones antropomorfas produce modificaciones en el universo de actantes. En efecto, mientras que en el grupo de relatos anterior el Antagonista era el diablo, en este grupo es la Muerte, presentada como entidad personificada que se diferencia tanto de la esfera celeste como

de la demoníaca. Su función narrativa es la de quitar la vida al protagonista quien, cuando muere, no es recibido en el cielo, pero logra liberarse también de la entrada al infierno:

(...) Y que (...) la Muerte (...) había íu la Muerte, y lo había traíu (...) a Pedro. Y que, cuando Pedro ha íu pa' 'l infierno, que los diablos venían, y que él les mostraba las astas de chivo, y que los diablos habían salíu disparando. Y que entonces Pedro no había podíu entrar en el infierno (...) y que 'bía íu pa' la gloria (...) Y que no ha podíu (...) entrar (...). Y (...) entonces (...) cuando nosotros vamos pa' la gloria, cuando mueramos, que Pedro Ordimán va estar sentáu (...) y que no puede entrar al infierno, tampoco.

La Muerte personificada produce transformaciones en la secuencia episódica. Es así como la unidad final proyecta la acción narrada sobre el contexto de narración a partir de la acción de la Muerte y esta unidad final guarda un vínculo causal con la secuencia anterior del encuentro con la Muerte, marcado por el conector “entonces”. Este vínculo causal es flexible y da pie para la incorporación de nuevas unidades episódicas en actos de narración futuros, en virtud del principio de adición de núcleos sémicos heterogéneos (Mukarovsky, *op. cit.*). La asociación de la Muerte personificada con la proyección hacia una vida de ultratumba dividida en “infierno” y “gloria” es característica de las creencias locales. Tal organización del Más Allá, con distinciones categoriales de la mitología hispanocatólica, guarda una conjunción sincrética con representaciones de la cultura indígena, tales como la personificación de ciclos vitales. El “nosotros” inclusivo, que incorpora a emisor y receptores del coloquio, subraya esta conexión con el universo de creencias colectivo. Este uso pronominal, estudiado

en capítulos anteriores desde las perspectivas del emisor y el receptor, da lugar también a modificaciones en la combinatoria secuencial, al anclar la secuencia episódica en un contexto primario.

La unidad final se asemeja a la “coda” que Labov y Waletzky (1967) identificaron como forma de cierre de la narrativa personal. Dicha coda proporciona una interpretación de los hechos narrados pero, a diferencia de esta, no se relaciona solo con una valoración individual sino también con creencias sociales. El proceso compositivo del relato se articula a partir de la inserción del contexto como instancia duplicante, que ficcionaliza el “cuento”.

En este relato, en síntesis, el ajuste a patrones estereotipados del discurso folklórico como la “ley del tres” convive con la intercalación de esquemas compositivos de la narrativa personal, favorecida por el mencionado principio de combinación aditiva de núcleos sémicos heterogéneos. En el nivel temático, el tópico del trato con el diablo presenta también transformaciones contextuales, como la alusión a las “astas de chivo”. Esta funciona, a la vez, como símbolo metafórico de creencias colectivas y como indicio del desplazamiento metonímico del poder del demonio hacia un objeto particular. También la incorporación de la Muerte personificada al universo de actantes remite a las creencias grupales. El relato da cuenta de un fino entramado poético entre texto y contexto, que puede vincularse con la conciencia que la narradora tiene del carácter fictivo de su cuento. Tal elaboración tiene como base el juego de desdoblamientos autorreferenciales del discurso ficcional.

El relato de Herrera se articula alrededor del point o eje de interés del encuentro del protagonista Pedro Ordimán con la Muerte, que actúa como Antagonista. También aquí la Muerte es presentada mediante una personificación, que hunde sus raíces en creencias vernáculas. Estas creencias en

representaciones antropomorfas de la Muerte y el demonio que irrumpen en el ámbito cotidiano son características de la cultura local, tal como pude advertir en mi investigación de campo. De esto dan cuenta no solo los relatos aquí analizados sino también los numerosos casos y sucesidos sobre apariciones del diablo, incluidos en CD adjunto, y referidos también por Marino Córdoba en su entrevista.

Mientras que en el relato de Carrizo dicha aparición apuntaba a subrayar la habilidad del protagonista para vencer a la Muerte mediante ardidés con el auxilio de objetos mágicos, aquí apunta a destacar la dimensión sobrenatural de un hecho enraizado en la experiencia histórica. El elemento común a ambos relatos es la dinámica entre la protección contra el poder aniquilador de la muerte y la entrega a su fuerza destructora. Dicho eje, vinculado con creencias colectivas, se relaciona con la oscilación entre preservación y destrucción propia de los procesos vitales. Ambos relatos reflejan la creencia local en la gravitación de lo sobrenatural en los destinos humanos, que tiene su expresión simbólica en las mencionadas representaciones antropomorfas de la Muerte y del diablo.

El relato se abre con una cláusula de orientación espacio-temporal, que incorpora elementos descriptivos relacionados con modos de celebración locales –“... había una fiesta, en el barrio de él. Que iba a haber loocro, y empanadas, y vino, y mucho baile ...”–. La descripción interrumpe el desarrollo sucesivo de acciones, y esto genera un efecto de suspenso, que dilata el conflicto del relato. Tal conflicto es el enfrentamiento con la Muerte, que tiene como eje la misma contraposición entre esencia y apariencia del relato de Chacoma. Esta similitud entre relatos pone de manifiesto la diversidad de itinerarios narrativos en torno a ciertas matrices folklóricas (Palleiro, 2004a). El point consiste en el reconocimiento que hace la Muerte de la verdadera identidad

del protagonista, a pesar de los cambios en su aspecto físico –“... a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte ... y ... se peló, se sacó los bigotes Y ... llegó la Muerte ... Y ... lo eligió justo a él”–. Tales cambios de apariencia se resignifican a la luz de las creencias del grupo, que hallan su expresión ritual en la Salamanca. La dinámica de esta ceremonia está basada ciertamente en metamorfosis o cambios de apariencia de sus participantes, orientados a encubrir la esencia demoníaca. En los relatos, dichas metamorfosis tienen incidencia en la combinatoria secuencial, ya que funcionan como núcleos generadores de nuevos episodios. Es así como, en la situación comunicativa en la que se produjo este cuento, los oyentes intercalaron luego referencias a otros casos e historias relacionados con la intervención de entidades sobrenaturales en la vida cotidiana.

La contraposición entre esencia y apariencia articula la secuencia narrativa. En el relato que ahora me ocupa, clasificado como cuento, el narrador adopta sin embargo una estructura propia del relato personal (Labov y Waletzky, 1967), más cercana a la del caso y el sucedido. Es así como la resolución del conflicto, dada por la victoria de la Muerte sobre el protagonista y su consecuente desaparición final, está seguida por una cláusula evaluativa, característica de la narrativa de experiencias individuales. Esta adquiere un valor explicativo, cercano al discurso didáctico, que aclara el contenido semántico del relato –“... Y que se lo ha lleváu, nomás, la Muerte ... a Pedro...”–. Esto refuerza la cohesión narrativa y realza el eje de interés. El proceso constructivo gira alrededor de dicho eje, sintetizado en la cláusula final. En ella se afirma la imposibilidad del protagonista de huir de la Muerte, de la que sí pudo huir el héroe en la versión de Carrizo. La cláusula final subraya el efecto de sentido global del relato y refuerza el vínculo con el contexto el cual, por su parte, flexibiliza los patrones episódicos estereotipados

del cuento folklórico, para asemejarlos a otros géneros discursivos vinculados con la experiencia cotidiana, como el relato personal. Es así como el narrador incorpora experiencias personales en un cuento, en un entramado textual que revela un trabajo poético.

La cercanía con la realidad cotidiana es similar a la del relato de Ávila, que el narrador clasifica como sucedido. Este relato se abre con una cláusula de ubicación espaciotemporal que subraya la conexión directa con el contexto, mediante el mecanismo de deixis –“... el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango ...”–. Tal localización inicial remite al point que, al igual que en el relato de Herrera, es el enfrentamiento del protagonista con un adversario. Dicho adversario es en este caso el diablo, oculto bajo una apariencia antropomorfa para evitar ser reconocido –“... Y que ... entra un hombre lindo, uno alto, y que le dice al que se había hecho pelar que vayan a conversar ...”–. A diferencia del relato precedente, no solo el protagonista sino también su adversario cambian de apariencia, para lograr confundir al que intenta disimular su aspecto. Se trata del motivo del burlador burlado, que en este relato da lugar a un doble juego entre el protagonista y su adversario. El relato de Chacoma, del grupo anterior, presenta similitudes con el que ahora me ocupa. El eje del relato de Chacoma tenía que ver también con la contraposición entre realidad y apariencia. En él, el diablo adoptaba, al igual que en el de Herrera, una apariencia antropomorfa, para asustar al protagonista. La trama refería el intento frustrado del diablo de engañar al adversario mediante un disfraz encubridor, que lo hacía aparecer vestido de gaucho. Aquí el protagonista cambia de apariencia para no ser reconocido por el diablo, quien también encubre su esencia destructora bajo la apariencia de una persona agradable. La similitud entre relatos

de distintos grupos revela, una vez más, la flexibilidad de todo ordenamiento clasificatorio.

El relato de Carrizo, por su parte, presenta un abordaje distinto del mismo tópico del disfraz encubridor, más adecuado a la estructura del cuento ficcional. En él, el Antagonista es, al igual que en el de Herrera, la Muerte personificada, quien se enfrenta con Pedro Ordimán. Este logra salir airoso de su enfrentamiento con ella, gracias a la ayuda de tres objetos mágicos. Tales variaciones revelan nuevamente la bifurcación de itinerarios a partir de una matriz narrativa común a ambos grupos, resignificada a la luz de las creencias locales. Mientras que en el cuento de Carrizo el vínculo con el contexto se establece a partir de relaciones de analogía, en el relato de Ávila, que ahora me ocupa, se establece de manera explícita, a través del mecanismo comparativo –“... Y que como ser al otro día ... aquí han visto rastros de uno que lo habían arrastrado por las lomas, como ser por ahí ¿no? [El narrador señala, con su dedo índice derecho, unas lomas.]”–. El relato se estructura a partir de una conexión directa con el entorno, sobre la base de una comparación, subrayada por mecanismos de deixis. Tal conexión comparativa, que estudiaré en un capítulo siguiente, está seguida por una cláusula interpretativa que remite al point del relato y que tiene un matiz didáctico, que aclara el contenido semántico del mensaje y favorece de este modo su eficaz recepción –“(... Y eso ha sido que se lo ha lleváu, nomás, el diablo, al hombre ...”–. Cierra el relato una coda, con una función de enmarcado textual, que retoma la referencia espacial de la cláusula de apertura –“(... eso ha sucedido aquí, en Udpinango ...”–.

La articulación del relato tiene también, en este caso, gran similitud con el procedimiento constructivo de la narrativa personal. Se abre ciertamente con una cláusula de localización espaciotemporal y está estructurado alrededor

de un point en el que se ubica la complicación, que tiene como correlato una resolución. Se intercalan, asimismo, segmentos evaluativos acerca de la significación del relato y una coda (Labov y Waletzky, 1967). Dicha coda contiene una reflexión metanarrativa, que lo clasifica como un sucedido de ocurrencia real, anclado en un contexto.

El relato presenta, asimismo, la estructura de una ejemplificación argumentativa, en defensa de una afirmación relacionada con la esfera semántica de las creencias en una dimensión sobrenatural. En un capítulo siguiente, estudiaré la argumentación desde una perspectiva retórica. Aquí me interesa mencionarla desde la óptica de la construcción textual, en la que el relato tiene un valor “ancilar”, esto es, dependiente en cierta medida de una afirmación creencial. En este sentido, se asemeja al género discursivo ejemplar. El ya citado Welter (1927) define el *exemplum* como narración puesta en apoyo de una afirmación doctrinal, religiosa o moral. No se trata, en este caso, de una religión institucional canónica, sino de creencias grupales que reflejan una cosmovisión sincrética. Desde esta perspectiva relacionada con el *exemplum*, el hecho narrado puede entenderse como el castigo sufrido por un hombre como consecuencia de haber practicado la magia negra y de haber consumado un trato con el diablo. Esto se desprende de la cláusula inicial, en la que hay una afirmación ejemplarizante implícita, vinculada con la condena de la magia negra. La misma alusión a la “magia negra” lleva implicada una distinción antitética con la “magia blanca”. De este modo, en su relación explicativa sobre la Salamanca, Córdoba utiliza el adjetivo cromático “negro”, asociado con el universo semántico de lo demoníaco y con prácticas rituales de iniciación en artes de brujería. El suceso narrado adquiere, de este modo, el valor de un testimonio, que pone de manifiesto el peligro de practicar magia negra, condenada por la doctrina católica.

Por otra parte, la aparición del demonio bajo una figuración antropomorfa, conectada con la mitología local, se relaciona con la imaginería medieval de corte ejemplarizante, en la que el diablo suele aparecer bajo la forma de un caballero elegante, para engañar a quien desea tentar. Descripciones semejantes del demonio han sido documentadas por el ya citado Valk (2001) en su estudio sobre el diablo en el folklore estonio, en el que subraya el peso ejemplarizante de la tradición medieval. Esto confirma la convergencia de modelos culturales heterogéneos en el relato folklórico, que da lugar a su apertura hacia estrategias compositivas diversas, en una dinámica entre estereotipado y variación contextual.

En síntesis, la combinatoria secuencial y actancial pone de manifiesto la dinámica entre estereotipo y variación en el relato tradicional. Los relatos de Corso y de Castaño, articulados alrededor del tópico de “El trato con el diablo”, son clasificados como cuentos, en una reflexión metadiscursiva. Ambos presentan una tendencia a la tripartición episódica, unida a una dinámica antitética y a la reiteración de situaciones análogas, que son patrones compositivos estereotipados de la obra folklórica. Mientras que el tópico del trato con el diablo está presentado en estos cuentos como núcleo secuencial de una sucesión episódica ficcional, en los de Barros, Ruarte, Chacoma y el “Tata” Duarte el mismo tópico está presentado como un acontecimiento real. En los cuentos, hay un mayor cuidado por la articulación narrativa de la secuencia, unida a un distanciamiento del enunciador con respecto a su enunciado. En otros géneros narrativos folklóricos de este archivo, hay una mayor flexibilidad en el manejo de los hilos secuenciales. Los relatos de Barros y Ruarte, clasificados como sucedidos, presentan una organización alrededor del *point* del trato con el diablo. En ambos, los términos del contrato se cumplen y el conflicto tiene por ende una resolución negativa. Los actantes son personas de

existencia histórica en la comunidad y la ubicación espacial tiene como escenario el contexto de narración. En el relato de Ruarte, la acción narrada se proyecta sobre el entorno. Hay, asimismo, una tensión entre la contextualización precisa de lugares, personajes y acciones, y la presentación imprecisa del protagonista, propia de los saltos semánticos de la obra folklórica. Tanto Barros como Ruarte echan mano de recursos argumentativos, que inciden en la organización referencial. Los relatos son utilizados como prueba ejemplar de los peligros de un trato con el diablo.

Los relatos de Chacoma y del “Tata” Duarte se articulan también alrededor del tópico del trato con el diablo, y el conflicto se reduce a un episodio único del enfrentamiento del antagonista con las fuerzas del mal, similar al de Barros y Ruarte. El encuentro con el diablo, enraizado en las creencias locales, tiene un tratamiento diferencial en los diversos recorridos. En los relatos de Chacoma y del “Tata” Duarte, remite a historias de aparecidos del folklore local, y se relaciona, en el primer caso, con la contraposición entre esencia y apariencia y, en el segundo, con el motivo del coraje. En los demás relatos de este grupo, el trato con el diablo tiene un vínculo intertextual estrecho con ritos y prácticas locales.

La organización secuencial y actancial del grupo de relatos sobre el trato con el diablo está influenciada por el contexto, que genera transformaciones vinculadas con creencias colectivas en los estereotipos compositivos del relato folklórico. Lo mismo ocurre con el grupo de “El encuentro con la Muerte”, que tiene como rasgo distintivo el enfrentamiento del protagonista con la Muerte personificada. Las semejanzas entre ambos grupos se relacionan con la incidencia de creencias locales en su articulación compositiva.

La bifurcación de itinerarios está vinculada con la transformación contextual de estereotipos temáticos y

compositivos de la obra folklórica. Tal dinámica de transformaciones, semejante en ambos grupos, permite reunirlos dentro de una misma matriz, caracterizada como un conjunto de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de relatos, identificados mediante la confrontación intertextual (Palleiro, 2004a). El mismo tópico del encuentro con lo sobrenatural funciona entonces como núcleo germinal de itinerarios narrativos diferentes, con rasgos estilísticos comunes como la contraposición entre esencia y apariencia y la personificación de entidades sobrenaturales como la Muerte o el diablo, articulados en una secuencia episódica. En cada acto enunciativo estos patrones de tema, composición y estilo están sujetos a operaciones de transformación contextual. Este acto enunciativo pone en tensión las expectativas del narrador y los intereses del auditorio, que comparten un mismo entorno físico y un marco de referencias culturales permeable a la expresión de diferencias. Tal dinámica compositiva convierte el relato folklórico en mensaje abierto a la incorporación de diversidades culturales, tanto en la combinatoria secuencial como en el universo de actantes.

Capítulo 9

El referente y su articulación discursiva: retóricas del creer en el relato folklórico

El relato folklórico: retórica, poética y discurso

En su *Diccionario de Semiótica*, Greimas y Courtés (1982) caracterizan la retórica como una teoría precientífica del discurso, relacionada con una reflexión sobre el lenguaje en un contexto cultural. Una caracterización similar ofrecen Ducrot y Todorov (1983) quienes destacan la importancia de la eficacia comunicativa, al definir la retórica como “una técnica que debe permitir a quienes la dominan conseguir el fin deseado dentro de una situación discursiva”. Estos autores enfatizan la relevancia del estudio del lenguaje figurado como parte de la retórica, cuyos orígenes se remontan a la tradición grecolatina.¹

Aristóteles, en su *Retórica*, relaciona esta disciplina con el arte de persuadir, como una contraparte de la dialéctica, que expone un razonamiento. Afirma, en este sentido, que la retórica se basa en un silogismo falso, denominado

1 Para una caracterización clara y concisa de los alcances de la retórica y de las distintas figuras, ver Lázaro Carreter (1977). Para precisiones sobre la etimología de la retórica y de sus distintas operaciones, ver Coromínas (1954). Para una reflexión general sobre las figuras retóricas en el marco de la pragmática, la argumentación y los estudios del discurso, ver Palleiro et al. (2008).

“entimema”, que es al mismo tiempo el cuerpo de la persuasión y de la creencia. El silogismo sigue un esquema de razonamiento lógico, que va de lo general a lo particular, con un esquema de relación entre dos premisas verdaderas, del tipo “si p, entonces q”, cuyo clásico ejemplo es “Todos los hombres son mortales. Sócrates es hombre, entonces Sócrates es mortal”. El entimema, por su parte, puede incluir una premisa falsa, manteniendo sin embargo un esquema de razonamiento válido, del tipo “Todos los hombres son rubios. Sócrates es hombre, entonces Sócrates es rubio”. De este modo, mientras el silogismo tiene como base el valor de verdad de las premisas, el entimema tiene como eje la eficacia persuasiva, basada en la creencia. El filósofo griego relaciona entonces la retórica, a la vez, con la reflexión teórica sobre la persuasión y sobre las creencias, cuya veracidad no depende de un valor absoluto, sino de una aceptación subjetiva o de un acuerdo entre sujetos. Efectivamente, Greimas y Courtés (1982), según anticipé, caracterizan la creencia como una expresión modalizada de la certeza, en la que el valor de verdad de un enunciado depende de un posicionamiento subjetivo o intersubjetivo.

La tradición de la retórica tiene también importantes exponentes en la latinidad clásica del mundo romano, en el que esta disciplina estaba relacionada con la formación del orador. Quintiliano realiza, en efecto, una sistematización de la retórica y otros pensadores, como Séneca el filósofo, profundizan la reflexión acerca de las relaciones entre retórica y verdad. En la época medieval, los estudios retóricos llegaron a formar parte del *Trivium*, esto es, de las tres disciplinas formativas básicas de la educación de la persona, junto con la gramática y la dialéctica. La relación con el arte de persuadir conecta entonces la tradición retórica, orientada desde sus orígenes a regular los modos

del decir, con la argumentación y la reflexión sistemática sobre el discurso.

Una de las preocupaciones básicas de la Retórica es el examen de las principales configuraciones discursivas, con una tópica particular. De acuerdo con la mencionada sistematización latina, el estudio de los tópicos o núcleos temáticos recurrentes es el objeto de la *inventio*, que se relaciona no solo con la acción de “inventar” sino fundamentalmente con la acepción etimológica del verbo latino *invenio*: “encontrar”. Este aspecto trata en efecto sobre la búsqueda y hallazgo de temas y tópicos para organizar el discurso. Un segundo aspecto es el de la *dispositio*, esto es, la disposición u organización sintagmática del discurso; y un tercero es el de la *elocutio*, vinculado con la elocución, que comprende el trabajo sobre el mensaje, relacionado con las selecciones y combinaciones poéticas que definen el estilo del orador. Dentro de la *elocutio* se inscribe el estudio de la *ornatio* u ornamentación retórica, que tiene que ver con el lenguaje figurado. Este estudio llega a adquirir una importancia fundamental en la disciplina retórica, al punto que el Grupo μ , integrado por estudiosos de la universidad belga de Lieja, encaró en el siglo XX un trabajo colectivo sobre la retórica, definida como una teoría de las figuras (Grupo μ , 1980, 1992). El nombre “ μ ” fue tomado del griego *metabolé*, que significa “cambio” o “variación”. Tal como la denominación del grupo lo indica, sus miembros identifican la retórica con una variación o desvío de la norma-estándar de comunicación, encaminada al logro de un efecto estético. Asocian el lenguaje figurado, propio de la *elocutio*, con las anomalías del discurso.

La retórica clásica comprende también el estudio de la *actio* o puesta en discurso, vinculada con la actuación o *performance*. Como ya anticipé, en esta obra, considero la *performance* como la actuación de los narradores ante una

audiencia, relacionada con el despliegue de un mensaje estético ante una audiencia que evalúa su eficacia comunicativa y su habilidad poética (Bauman, 1975). *Inventio*, *dispositio* y *elocutio*, junto con *ornatio* y *actio* constituyen los dominios fundamentales de estudio de la retórica, de acuerdo con la sistematización latina de la retórica griega.²

En el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ducrot y Todorov (1983) definen también la retórica en términos de una anomalía, como un desvío de la norma expresiva canónica, tal como la planteaba el Grupo μ . Desde esta perspectiva, el trabajo retórico propone un alejamiento con respecto a un grado cero de expresión propio de un discurso no marcado o “transparente”. El concepto de “anomalía”, que profundicé en otros trabajos (Palleiro, 2011) desde una perspectiva epistemológica, se relaciona con la ruptura con respecto a un modelo o paradigma canónico del saber científico (Kuhn, 1971). En esta zona de ruptura se instala el discurso de las creencias, entendidas como saberes que se fundan en certezas relativas sostenidas por un consenso, con una retórica particular que reemplaza lo verdadero por lo verosímil. El discurso de creencias, situado en una zona fronteriza entre ficción e historia, interpela al receptor acerca de los límites del conocimiento y el pensamiento racionales, para proponer una modalidad de saber integrador, asociado con una expresión narrativa. Este saber narrativo integrador se contrapone a lo que Lyotard (1986) denomina “la dispersión contemporánea de las competencias”, propia del saber científico. El saber integrador de las creencias puede asociarse, en efecto, a la dimensión rítmica y narrativizada de la oralidad, que pervive en virtud del proceso de transmisión tradicional (Havelock, 1995).

2 Para una reflexión más extensa sobre la retórica en relación con la actuación o *performance* en el relato folklórico, ver Palleiro (2004) y Palleiro et al. (2008)

Tal dimensión de la oralidad es característica de los relatos de mi archivo, que reelaboran creencias colectivas con un trabajo retórico de los narradores, encaminado a persuadir a la audiencia de la verosimilitud del discurso.

La relevancia de una aproximación retórica al estudio del folklore ha sido señalada por Abrahams (1968). Este autor vincula la retórica con la actuación o *performance* y se remite a sus orígenes, aquí reseñados, para caracterizarla como el acto de persuadir, a través de un uso estético del lenguaje.³ Presta especial atención a las estrategias de persuasión del receptor, en mensajes cuyo contenido tiene que ver con la expresión de identidades y memorias sociales.⁴ En el relato folklórico, el trabajo retórico de los narradores tiene que ver con la selección poética de ciertos tópicos narrativos –que pueden asociarse con los tipos y motivos temáticos– propios de la *inventio* y de su combinación en la cadena de discurso de acuerdo con ciertas regularidades. Las regularidades de combinación, codificadas en los esquemas funcionales y actanciales de Propp y Greimas, arriba mencionados, forman parte de la *dispositio* que se relaciona con la organización textual. La selección y combinación de figuras, relacionadas con el trabajo estético sobre el mensaje, forman parte de la *elocutio*, orientada a su puesta en acto o *actio* en un hecho vivo de interacción comunicativa, asociada con la

3 Entre los estudios sobre estrategias retóricas de los narradores folklóricos en contextos específicos, en relación con expresiones identitarias, merece destacarse la contribución de Woodbury (1987) sobre la estructura de relatos tradicionales de narradores folklóricos esquimales de Alaska.

4 Es así como, en un comentario de la teoría de Burke, Abrahams se refiere a la retórica del folklore en los siguientes términos: “He [Burke] has shown in a number of works that words have power and that performance therefore is a way of persuading through the production of pleasure as well as the assertion of idea or course of action. Therefore the more artistic the utterance (or performance) the larger amount of word-magic is being brought to bear”. (Abrahams, 1968: 145) Pone de manifiesto de esta manera la relevancia de la performance y del poder de persuasión como base para el estudio de la articulación retórica de los relatos.

performance o actuación del narrador ante su audiencia en un contexto situacional, social y cultural preciso.

Las regularidades estilísticas de la *elocutio* fueron también codificadas como “leyes del estilo folklórico” por el ya nombrado Olrik (1992). De estas regularidades de estilo, me interesan sobre todo las relacionadas con lo que denominé estrategias propias de las “retóricas del creer en los discursos sociales” (Palleiro, 2008). Se trata de recursos argumentativos utilizados para producir el “efecto de realidad” de un discurso (Barthes, 1970) capaz de persuadir al auditorio acerca de su verosimilitud. Muchos de estos recursos tienden a crear un consenso sobre el valor de verdad del enunciado narrativo, en géneros tales como los casos, sucedidos y anécdotas, mientras que en los cuentos se orientan a construir un verosímil ficcional, esto es, a intercalar en el enunciado fictivo elementos contextuales, que acerquen el discurso al universo de experiencias del auditorio.

A través del manejo de recursos retóricos, los narradores logran crear universos concebibles, accesibles y compatibles con el contexto de referencia real, esto es “mundos posibles”, que no excluyen la elaboración ficcional. Esta se halla presente, con una diferencia de énfasis, en todos los géneros de discurso, aunque algunos, como el caso, el sucedido, la anécdota y la leyenda –género al que dediqué una extensa investigación (Palleiro, 2004)– tienen como eje la construcción discursiva de la creencia, y otros, como el cuento, ponen el acento en la ficcionalización del discurso. La eficacia persuasiva del narrador folklórico tiene como una de sus bases la incorporación de “un mundo de voces de otros” (Bauman, 2004). Tal incorporación lleva a los narradores a recrear en su discurso individual la voz colectiva, como recurso retórico para lograr un consenso grupal que legitime el enunciado.

Las estrategias discursivas que examinaré en este capítulo están orientadas a sostener la validez de un universo de creencias, mediante la inserción de elementos contextuales en el discurso. En el estudio de la articulación retórica, tendré en cuenta el proceso de inventio o selección de tópicos cristalizados del relato folklórico, que cada narrador realiza para adecuarlos a nuevas situaciones de discurso. Analizaré también la combinación de estos tópicos, propia de la dispositio retórica, y sus variaciones de acuerdo con el estilo de cada narrador, marcado a través del uso de figuras, propio de la *ornatio*. Dicho estilo se evidencia también en la modalidad de actuación o *performance*, relacionada con lo que la retórica clásica denomina *actio*. Todos estos aspectos revelan la impronta de la autoría de cada narrador, fruto de su trabajo poético sobre la estructura del mensaje. Tal impronta puede advertirse tanto en la selección de tópicos como en la disposición de unidades, en la utilización de figuras retóricas y, sobre todo, en la actuación o *performance*. En trabajos posteriores a la Tesis, analicé las marcas de estilo individual en la configuración del repertorio de algunos narradores de los que me ocupo en esta obra, a partir del estudio de un conjunto mayor de relatos (Palleiro, 2002; Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009). Puse de manifiesto entonces cómo los mismos tópicos y patrones de composición y estilo sirven para proponer itinerarios narrativos diferentes.

Analizaré en particular los recursos retóricos de anclaje contextual de los relatos. Me centraré en las alusiones, comparaciones, descripciones enumerativas y en los procedimientos metafóricos y metonímicos empleados por los narradores folklóricos. Consideraré tales recursos como estrategias de mención, conexión, despliegue extensional, condensación y desplazamiento de elementos del entorno en la cadena discursiva.

Examinaré cómo estos recursos contribuyen a la dinámica de transformación de los estereotipos discursivos de acuerdo con variantes contextuales. Enfatizaré además su doble empleo como técnicas argumentativas para crear un efecto de realidad y como estrategias de ficcionalización del discurso.⁵

Las alusiones y la retórica de lo real

El procedimiento de alusión consiste en una operación denotativa de identificación de un referente. Desde esta perspectiva, las alusiones parecen sustentar la noción de “transparencia”, sobre la que reflexiona Russell (1973) en sus consideraciones sobre la capacidad del lenguaje para representar la realidad.⁶ Sin embargo, en la medida en que la alusión es utilizada como estrategia retórica, la identificación denotativa primera de un referente está en una tensión dinámica con la connotación, que remite al agregado de significaciones segundas (Le Guern, 1985). Desde otro ángulo, entonces, la pretendida transparencia da paso a las opacidades del lenguaje figurado. Dentro de estas opacidades se encuentra el uso que hacen los narradores orales de las alusiones como estrategias retóricas de incorporación

5 Para una reflexión sobre el valor persuasivo de la retórica desde una perspectiva semiótica, ver Eco (1978) y García Berrio (1984). Para una aproximación a la argumentación desde la perspectiva del análisis del discurso, ver Maingueneau (1980) y Kopperschmidt (1985). Para una relación entre estrategias argumentativas y la dimensión de lo ideológico, ver Reis (1986). Para una aproximación al lenguaje figurado desde una perspectiva comunicativa, ver Watzlawick (1983). Para un estudio de las figuras retóricas, ver Barthes (1974) y Todorov (1967: apéndice). Para una aproximación general a la retórica como disciplina vinculada con los estudios literarios, ver Lausberg (1975).

6 Para una referencia al decir y aludir como operación lógica, ver T. M. Simpson (1973). Para una reflexión específica sobre el decir y el aludir desde una perspectiva lingüística, ver Ducrot (1982, 1984, 1985).

del universo de referencia del contexto, para producir un efecto de realidad.

Por su carácter de técnicas de mención, las alusiones constituyen recursos privilegiados para la inserción de elementos contextuales en el espacio narrativo. Funcionan entonces como shifters o embragues que conectan elementos nombrados en el relato con objetos del entorno. En este sentido, tienen un comportamiento semejante a los deícticos, si bien su inserción en el discurso no tiene que ver de modo directo con una operación de señalamiento, sino con una identificación referencial.

Sin entrar en cuestiones específicas de semántica, basta señalar que esta disciplina, en tanto ciencia general de los signos, estudia las relaciones entre estos y los objetos. Dentro de este dominio entran las nociones de “verdad, designación, cumplimiento de condiciones, definición, nominación, denotación, y significación” (Ferrater Mora, 1993: 318) de las que me ocupo en esta obra, en relación con la narrativa folklórica. Desde una perspectiva saussureana, el significado de un signo se establece de manera diferencial, no mediante la descripción completa del objeto que designa, sino a partir de su relación con los demás signos del sistema de la lengua. Es así como muchas propiedades del referente no aparecen en su significado. El lenguaje construye, de este modo, un “universo de discurso imaginario” que incorpora solo algunas de las características del referente que designa (Ducrot y Todorov, 1983: 287). Todas estas reflexiones pueden relacionarse con el mecanismo de alusión en los relatos, que consiste en un proceso poético de selección de ciertas propiedades del referente, para la construcción de un mundo posible ficcional.

Viene al caso recordar las consideraciones de Strawson (en Simpson, 1973: 57-86) uno de los llamados “filósofos del lenguaje”, quien reflexiona sobre la distinción entre sentido

y referencia. Afirma que un signo tiene valor referencial de acuerdo con el empleo que de él hace un enunciador en cierto contexto. Es así como, por ejemplo, el sentido del pronombre “yo” varía de acuerdo con cada enunciador que lo utiliza. Por su parte, también Frege (en Simpson, 1973: 3-27) se ocupa de la relación entre sentido y referente y distingue el referente, que se relaciona con el objeto que el signo designa, de su sentido, que es la manera en la que el signo designa a su objeto. Tal distinción es explicada mediante el conocido ejemplo en el que un mismo referente, como “Napoleón”, puede ser designado como “el vencedor en Austria” o “el vencido en Waterloo”.⁷

La diferencia entre sentido y referente resulta pertinente en este capítulo, dedicado a examinar los procedimientos de alusión vinculados con un referente contextual, y a los efectos de sentido con los que los narradores utilizan las alusiones para convencer a su auditorio de la verosimilitud de los relatos. Me ocuparé entonces de las alusiones como recursos de mención empleados en los relatos para la construcción discursiva de una “retórica de lo real”. A los efectos del análisis, consideraré dos clases de alusiones al contexto, estrechamente relacionadas: las que se refieren al ámbito físico, y las que remiten al universo cultural de usos, costumbres y creencias locales. Estas dos categorías se interconectan mutuamente, ya que la referencia al ámbito físico está vinculada con la referencia al paisaje cultural del contexto. En este último, los elementos del ámbito físico cobran sentido dentro de un universo de representaciones sociales relacionadas con la articulación referencial del discurso.

7 Para una reflexión sobre este problema, ver “La filosofía del lenguaje” (Palleiro *et al.*, 2008: 97-104).

“El trato con el diablo”: representaciones de lo demoníaco e ilusión de realidad

En el grupo de relatos “El trato con el diablo”, el narrador Corso tiene como eje la construcción referencial del universo demoníaco, basado en una representación antropomorfa del diablo. Su discurso incluye una alusión a la mula como cabalgadura del demonio, vinculada con el contexto –“... llega el diablo, en una mula ... en una mula neegra, todo de plaata, las riendas ... con un traje de gaucho, y sombrero aludo ...”–. Como anticipé en un capítulo anterior, en algunas zonas montañosas de La Rioja, la mula es utilizada como transporte cuando algunos caminos se encuentran bloqueados. Este animal resulta especialmente apto como cabalgadura para ascender por senderos escarpados y por atajos que permiten la comunicación con regiones inhóspitas, situadas en altura. Según expliqué anteriormente, a la mula se la identifica también con “la mulánima” a la que, de acuerdo con las creencias locales, se le atribuyen poderes sobrenaturales, en virtud de una asociación metafórica con el diablo.⁸ Puede advertirse en los relatos la ya mencionada conjunción sincrética de elementos de la cosmovisión hispanocatólica, con su división entre lo diabólico y lo celeste, y otros de la mitología indígena, relacionados con creencias en representaciones zoomorfas de lo sobrenatural demoníaco (*cf.* Agüero Vera, 1972). El mismo narrador incluye referencias a la representación zoomorfa del diablo como un paisano lugareño, “con traje de gaucho” y “sombbrero aludo”. Del mismo modo que la referencia a la mula, dicha alusión se integra en una

8 En mi archivo inédito de narrativa tradicional riojana, recogí gran cantidad de versiones vinculadas con la mulánima. La colección de Vidal de Battini registra también versiones sobre la mulánima, muchas de las cuales pertenecen a la provincia de La Rioja.

construcción discursiva más compleja, que forma parte de procesos descriptivos que estudiaré en un capítulo siguiente. La atribución de la propiedad cromática del negro a la mula, enfatizada por la reiteración, remite al universo de las creencias locales. Es así como Córdoba, en su relación del rito de la Salamanca, alude al color negro asociado con el diablo y sus representaciones zoomorfas –“... ya sale el diablo, en forma de chivo negro ... representado en forma de chivo negro ...”–. También en el texto de Marino, la reiteración del lexema “negro” agrega a esta referencia un sema de énfasis. Incluye, asimismo, una mención concreta al acto de representar, al aludir al diablo “representado en forma [figurativa] de chivo negro”. Se trata de una reflexión metadiscursiva sobre el acto de referir. Como analizaré en un capítulo dedicado a esta entrevista, el discurso de Marino se caracteriza por una aguda conciencia de los procesos de construcción discursiva, dentro de los cuales la representación tiene especial relevancia. Toda representación referencial lleva implicado, como ya dije, un proceso de selección de características del objeto referido, del cual da cuenta Marino al considerar al “chivo negro” como representación del demonio.

Las alusiones al demonio en la tradición medieval y en tratados de demonología: el Malleus Maleficarum

Esta representación antropomorfa del diablo como “caballero negro” mencionada por Córdoba aparece también en relatos del folklore de Estonia, analizados por Valk (2001). Este eminente folklorista presenta un interesante estudio de las representaciones del diablo en archivos de ese país, que entroncan con la tradición medieval. En el *Malleus Maleficarum* de Kramer y Sprenger (2004 [1574]), una suerte de tratado de demonología utilizado en los procesos

inquisitoriales sobre caza de brujas, pueden encontrarse referencias a representaciones zoomorfas y antropomorfas del demonio.⁹ Esta obra asigna una especial relevancia a los tratos con el diablo, que son el eje tanto de este conjunto de relatos riojanos como del discurso de Marino. Esto revela la existencia de una línea de continuidad de estas creencias en seres demoníacos en el contexto europeo y americano, con sus matices diferenciales.

El repertorio de Corso resignifica, de este modo, tópicos del folklore universal a la luz de las creencias locales.¹⁰ La alusión al demonio en una figuración antropomorfa conjuga figuraciones de origen medieval con aspectos de la mitología indígena, en una combinación sincrética. Corso recrea tales representaciones con una retórica propia, que relaciona las alusiones y personificaciones aquí estudiadas, con descripciones, identificaciones metafóricas y juegos metonímicos que analizaré en capítulos siguientes. Todos estos aspectos imprimen al discurso la marca de su autoría, que tiene como uno de sus rasgos distintivos el uso de estrategias vinculadas con la “retórica de lo real”, entre las que se cuentan las alusiones al paisaje y a las creencias riojanas.

Las alusiones y el paisaje cultural

La noción de “paisaje”, trabajada en la primera mitad del siglo XX por la geografía en relación con el concepto de “territorio”, se abrió en las últimas décadas hacia un enfoque culturalista. Es así como esta misma disciplina llegó a

9 Esta obra, escrita en el período renacentista por estos dos inquisidores, constituye una suerte de compendio sobre las creencias de la época vinculadas con brujas y demonios, en el contexto europeo. La obra, escrita bajo la forma de preguntas y respuestas, consta de tres partes. La primera intenta probar que la brujería existe, la segunda describe las formas de la brujería y la tercera describe métodos para detectar y enjuiciar a las brujas en procesos inquisitoriales.

10 Para un estudio del estilo de este narrador en su repertorio, ver Palleiro (2002, 2008).

vincular dicho concepto con el de espacio cultural (Lopo, 2007). Tal apertura subraya la dimensión significativa del paisaje, enfatizada por enfoques comunicativos que llegan a considerar el paisaje como texto (Venturoli, 2004). Esta noción fue estudiada recientemente por F. V. Civila Orellana en relación con procesos discursivos de configuración de identidades colectivas (Civila Orellana, F. V., 2009; Civila Orellana, F. V. en Palleiro, 2011). Este es también el enfoque que planteo para el estudio de mi archivo. En esta línea, las alusiones a elementos del ámbito físico y de las costumbres locales constituyen recursos retóricos de textualización del paisaje riojano y son utilizadas por los narradores como estrategias que apuntan a construir un enunciado verosímil, anclado en el entorno contextual.

Entre estas últimas se cuenta la alusión a la costumbre local de “golpear las manos” para anunciar la llegada de una persona a la casa, común en las viviendas rurales riojanas en las que no hay timbre. Esta costumbre está mencionada por Corso en la secuencia del encuentro del protagonista con el diablo, quien golpea las manos para anunciar su presencia –“... llega el diablo... y golpea las manos a Pedro, en la puerta de la casa ...”–. Dicha alusión favorece la ambientación en la atmósfera cotidiana, en la cual el demonio aparece integrado con total naturalidad. Esta conjunción de lo sobrenatural y lo cotidiano responde al principio de adición de núcleos sémicos heterogéneos de la obra folklórica (Mukarovsky, *op. cit.*). Las referencias de este y otros narradores al entorno son realizadas a partir de sus propios marcos de representaciones culturales, recreados estéticamente a través de un lenguaje figurado. En este lenguaje, las alusiones constituyen estrategias de mención aptas para incorporar el referente contextual en la textura narrativa. Por otra parte, la referencia a las costumbres locales favorece el desarrollo de procesos de identificación con el auditorio.

En el relato de Castaño, la incorporación del ámbito físico se advierte en la alusión a la “planta de nueces”, que es un objeto mágico utilizado para atrapar al diablo:

(...) Y pidió: que el que suba a la planta de nueces –(...) icoman de esa planta, las nueces (...)! –que le dice el hombre al diablo (...). Y ahí nomás, se han subíu los tres [diablos] arriba ‘e la planta (...). Y estaban deéle comer nueces (...). Y (...) han queríu empezar a bajar del árbol, de la planta (...).

Como anticipé en los primeros capítulos, el nogal constituye un elemento de gran importancia para la agricultura de la provincia, en la cual la cosecha y recolección de nueces es uno de los recursos económicos básicos de las zonas rurales. En muchas de las zonas en las que recogí los relatos, esta actividad, vinculada con la agricultura, era una de las ocupaciones principales de algunos narradores y de sus familias. Del mismo modo que la alusión a la “mula” del “cuento” de Corso, la mención de la “planta de nueces” del de Castaño produce un efecto de realidad, que aproxima el referente ficcional al universo de referencia real compartido por el narrador y su auditorio.

Llama la atención la mención del nogal como “planta”, mediante una expansión apositiva de la referencia al “árbol de nueces” –“... bajar del árbol, de la planta ...”–. Tal posición apositiva pone de manifiesto que, en el esquema de organización de la realidad de la narradora, el “árbol” del nogal está ubicado, dentro del reino vegetal, en el mismo nivel categorial que otros vegetales más pequeños, como las “plantas”. El agregado de la especificación “de nueces” en el sintagma “planta de nueces” evidencia que la nominación del objeto se concentra en su fruto, relevante para la economía local. La alusión a la “planta de nueces” tiene especial

repercusión en la organización secuencial. En efecto, el móvil de los diablos para acercarse al nogal es obtener las nueces, para lo cual se suben a él y quedan atrapados. La relevancia de este sintagma está subrayada por su tematización, evidente en la disposición de la totalidad del sintagma (“coman de esa planta, las nueces”). En dicho sintagma, “las nueces” aparecen en una posición remática, como un aspecto predicable. El deseo de comer nueces es el móvil que lleva a los diablos a subirse a “la planta” que es el tema del discurso. Tal construcción discursiva revela un juego de selección en la nominación del objeto, dado por la tensión planta/árbol. Dicha tensión duplicante puede vincularse con la dinámica entre los estereotipos del relato folklórico, vinculados con la alusión al “árbol” propia del tipo genérico de los índices universales¹¹ y las variaciones contextuales de “la planta de nueces”. Un procedimiento similar de duplicación se encuentra en otro relato de mi archivo, “El cuento de la shulca”, también titulado “Las tres maravillas”, que recogí en La Rioja en la misma época, de boca de la narradora Fortunata de Fuente.¹² En dicho relato, analizado en Palleiro (2006), la narradora incluye una reflexión metanarrativa en la que hace referencia explícita a la tensión entre la modalidad expresiva cristalizada por la tradición oral y el uso lingüístico común –“... le tira una bola Una pelot’, habrá síu; una bola, decía el cuento...”–. Es así como el uso común “pelota” es reemplazado en el código narrativo tradicional por “bola”, en una tensión duplicante propia del discurso ficcional. Tal juego duplicante es similar a aquel producido entre “planta” y “árbol” de nueces del que ahora me ocupa. Estos y otros desdoblamientos generados por las

11 Ciertamente, la descripción de este tipo temático del Índice Universal de Aarne-Thompson (el número 330 A) hace referencia a un árbol (tree) al que se suben “los diablos” (*the devils*).

12 El texto de este y otros relatos que integran el *Archivo de Narrativa Folklórica Riojana* se incluye en un CD adjunto.

alusiones al contexto forman parte de las duplicaciones referenciales del discurso ficcional.

Entre las alusiones al paisaje cultural, Castaño recurre a la mención de las fuerzas demoníacas a través de distintos nombres propios –“... Y ... han veníu ya toodos los diablos: Lucifer, Mandinga, toodos ...”–. Entre ellos, llama la atención el nombre de “Mandinga”, relacionado con el folklore local. Vienen al caso aquí las reflexiones sobre la denotación desarrolladas a partir de los estudios de Frege (1973) sobre procesos de producción del sentido. Desde esta perspectiva, las denominaciones “Mandinga” y “Zupay”, más allá de la identificación denotativa de un referente relacionado con el diablo, adquiere un sentido particular que excede la mera significación del lexema “demonio” de la cultura judeocristiana, para agregar elementos de las creencias locales. En efecto, mientras que el nombre propio “Lucifer” –que en latín significa “el que lleva la luz”– hunde sus raíces en la cultura europea, la designación “Mandinga” se vincula con el universo de la cultura amerindiana, en una hibridación con elementos afro. También Marino Córdoba, en su discurso sobre la Salamanca, recurre a esta y otras denominaciones relacionadas con culturas indígenas para designar al diablo en sus representaciones zoomorfas –“... Después ... sale el Mandinga ... el Zupay, el diablo mayor ... que introduce la Salamanca ...”–. Del mismo modo que en el texto de Castaño, puede advertirse en el de Marino el uso de distintas denominaciones para designar a lo diabólico, asociadas con una relación jerárquica que remite a una concepción plural de las fuerzas demoníacas, propia de la cultura local. El mismo Marino menciona la conexión de la Salamanca con rituales de origen africano vigentes en Brasil y en ciertas zonas de la Argentina, y la asocia, literalmente, con el “vudú”. Destaca, asimismo, en una

conversación posterior, los ecos africanos del vocablo “Mandinga”, al que vincula también con ciertos aspectos del rito “vudú”. Alude, además, en una reflexión metalingüística, a la raíz quechua del término “Zupay” y aclara que en estas culturas existen representaciones zoomorfas y antropomorfas del demonio, ligadas con creencias en la corporización zoomorfa y antropomorfa de fuerzas destructivas. En el sistema de creencias desplegado en la entrevista, según Marino, lo demoníaco está organizado en el mencionado sistema jerárquico, en el cual el Mandinga constituye “el diablo mayor” que condensa una pluralidad de representaciones, en un sincretismo metafórico. Tal referencia plural guarda una conexión intertextual con la alusión de Castaño a “todos los diablos”. Este mecanismo de alusión utilizado por la narradora para referirse al universo demoníaco evidencia un sincretismo de la tradición europea con culturas amerindianas, que resemantiza el patrón narrativo de “El trato con el diablo” para convertirlo en vehículo de expresión de identidades locales.

Las alusiones al paisaje y la irrupción de lo sobrenatural en la experiencia cotidiana

En el relato de Chacoma, clasificado como “sucedido”, la alusión al entorno paisajístico sirve para ubicarlo en el espacio y el tiempo de la experiencia cotidiana –“... arriba de un ciruelo ... allá en la güelta de la quebrada ... cuando han ido encerrar las gallinas...”–. Las referencias al “ciruelo” y a la “güelta de la quebrada” remiten a un lugar cercano al contexto de narración, utilizado como gallinero. El narrador alude, además, al momento en el que “han ido encerrar las gallinas”. Esta referencia al entorno contribuye a presentar el relato bajo la forma narrativa de una experiencia personal, que produce un efecto de realidad y predispone al

auditorio a una escucha distendida, propia de una anécdota cotidiana. Esto acentúa el efecto de sorpresa por la irrupción de lo sobrenatural en ese ámbito, en el que de repente aparece “... uno toodo vestido de neegro ... vestido de gauchó ... que ha sabido ser el diablo ...”. La alusión al “diablo” como una figura antropomorfa, con el atuendo de un gauchó, vestido de negro, presenta una gran similitud con el mismo procedimiento retórico del relato de Corso. Tal semejanza de recursos, utilizados para crear un mismo efecto, pone de manifiesto la presencia de un stock de recursos retóricos que forma parte del patrimonio de saberes narrativos del grupo.

Al igual que el relato de Corso, también este revela una interconexión entre las referencias al ámbito físico y al entorno sociocultural, expresadas a través de las alusiones, como estrategias de mención. En el relato de Chacoma, el uso del indefinido “un”, para referirse al “ciruelo” y a “uno” “vestido”, está en tensión con el empleo de descripciones definidas, que refieren a “la quebrada” y a “el diablo”. Tal contraposición entre indefinición y referencia concreta apunta a la construcción de un verosímil. Es así como ciertos elementos del contexto cotidiano, como un hombre “vestido de negro” y un “ciruelo”, son incorporados, mediante desdoblamientos referenciales generados por las alusiones, en el espacio ficcional del relato. En este espacio, irrumpe el personaje de “el” diablo, presentado como un ser concreto en el escenario “real” de “la” quebrada. Tal construcción discursiva contribuye a situar el discurso en una zona intermedia entre realidad y convención social, propia de la creencia. Dicho espacio intermedio se construye a partir de la mencionada tensión entre alusiones a la dimensión histórica y recursos de elaboración ficcional, que agregan un matiz de indefinición. La misma tensión entre ficción y realidad de este “suceso” está presente

en cuentos como el de Corso, que recurren a alusiones similares para la identificación denotativa de un referente contextual.

Esta alusión se conecta además con la creencia local en el peligro de realizar ciertas tareas en horas nocturnas, propiciatorias para una aparición demoníaca. El narrador incluye una referencia directa a esta creencia, en un discurso directo atribuido a la voz colectiva

–(...) Y dice también que (...) la señorita Justina con la tía (...). Se han ido encerrar las gallinas, a l'oración cerrada. (...) Y (...) la madre de la señorita, que le dice: –¡Noo, no vayan encerrar las gallinas, porque es malo ir encerrar las gallinas de nooche!–.

La referencia a tal costumbre local, enraizada en una creencia que vincula lo “malo” con lo demoníaco, está mediada por el uso del enunciado referido que permite al narrador establecer una cierta distancia enunciativa. La alusión a “la madre de la señorita Justina”, de existencia real, constituye un aval testimonial de esta creencia. Es así como el narrador pone en boca de “la madre de la señorita” la referencia al peligro de salir a encerrar las gallinas por la noche. Este miembro del grupo, desdoblado en personaje, presenta esta acción como algo “malo”. En las comunidades rurales de La Rioja, el “Malo” es una de las denominaciones del demonio. De acuerdo con tal denominación, una cualidad predicable como la de “malo” es llevada a la categoría de nombre propio. Tal proceso de nominación remite a la ya mencionada representación antropomorfa de las fuerzas del mal en las creencias grupales.

Las alusiones al diablo en el gallinero no solo producen un efecto de realidad, sino que también despliegan asociaciones connotativas. Esas asociaciones conectan este relato

particular con una serie general de casos y sucedidos locales que tienen como eje la aparición nocturna del diablo bajo la apariencia zoomorfa de una gallina negra. Estos relatos, que forman parte de mi archivo sonoro de narrativa tradicional riojana, dan cuenta de la circulación de esta creencia en el seno del grupo. La aparición del demonio de este relato está relacionada con la mención “(...) a la oración cerrada (...)”, que combina una referencia temporal con la alusión a la práctica religiosa de rezar a la caída de la tarde, en una atmósfera propicia para la irrupción de lo sobrenatural.

En el relato de Ruarte, hay también una alusión al ámbito espacial concreto en el que tiene lugar el “trato con el diablo” –“... un señor ... ha hecho un trato con el diablo ... en San Juan ...”–. Esta clase de alusiones, incorporadas en la cláusula inicial, se encuentran con mayor frecuencia en los casos, sucedidos e historias. Tal localización concreta aumenta, al igual que en los relatos precedentes, la sorpresa por la irrupción de lo sobrenatural en el ámbito cotidiano. Constituye, al mismo tiempo, un recurso retórico de persuasión, orientado a construir un mensaje creíble. El operador de modalidad dubitativa “creo” sitúa el relato en la dimensión relativizante de las creencias. Tal dimensión se hace evidente también en la referencia implícita a la creencia local en que los niños, cuando permanecen al pie de una parra, son llevados por el diablo y no retornan jamás a sus hogares. La alusión a esta creencia, oída de boca de varios pobladores riojanos residentes en zonas cercanas al límite con San Juan, está difundida también en el área cuyana.¹³ La economía agrícola de esta zona se relaciona, en efecto, con la cosecha de la uva de parrales y de vides, para

13 Esta creencia se encuentra también documentada en los legajos de la provincia de La Rioja (cajas 1 a 5) y de San Juan de la Encuesta folklórica de 1921, catalogada no solamente en la sección referida a los relatos sino también en la de las respuestas de los maestros a la sección del cuestionario relativa a “Creencias y supersticiones”.

la posterior elaboración de vinos y confituras. Tal creencia combina estos elementos contextuales con aspectos de la cultura indígena relativos a divinidades de plantas y bosques. Estos aspectos se entretajan con elementos de la cosmovisión católica relativos a los principios del bien y del mal, identificados con Dios y el demonio. El procedimiento de mención incluye una alusión implicada a esta creencia, a través de la referencia a una decisión del protagonista de mandar a la hija a cortar uvas –“... dice que un día la mandó a la hija a cortar uvas ... y ... no volvió más. ... Y que dicen que se la ha llevado el diablo, a la hija, pero nadie sabe...”-. En esta alusión, el narrador toma, una vez más, una distancia enunciativa que relativiza el valor de verdad de su discurso. Para esto, recurre a los enunciados referidos y a la adverbación, que establece una distinción semántica entre decir y saber. Tal distinción remite, a la vez, a la diferencia entre discurso y verdad (Foucault, 2004), de especial relevancia en la teoría de la referencia. El juego de distancias se relaciona con la duplicación referencial entre texto y contexto, instaurada a partir de la diferencia entre el suceso narrado y la significación que este adquiere en una comunidad. Por medio de este trabajo retórico, establece una separación entre el hecho concreto de la desaparición de la hija del protagonista y su interpretación a la luz de creencias locales.

También Barros recurre al mecanismo de alusión para anclar la irrupción de lo sobrenatural demoníaco en el contexto local. De este modo, sitúa el encuentro con el diablo en un “bañado”, y presenta al protagonista como un personaje de existencia real –“... Que este es otro de una mujer que tenía hijos, y al marido no le alcanzaba la plata ... y se va, el hombre. Y llega a la esquina de un bañado ... y ahí, en el bañado, lo ve al diablo...”-. La localidad de Patquía, en la que recogí este relato, es una zona relativamente cercana a

la de “Bañado de los Pantanos” en la que el narrador ubica la acción. Dicha zona se caracteriza por la presencia de bañados o zonas de tierra anegadiza, alrededor de las cuales se tejen casos, leyendas y anécdotas sobre la desaparición misteriosa de objetos y personas. En mis viajes de campo, recopilé gran cantidad de versiones que desarrollan estos tópicos, relacionados con la leyenda de una “ciudad perdida” en la zona de lo que es hoy Bañado de los Pantanos. Tales tópicos se encuentran en versiones independientes e intercaladas, o como término de comparación. Este es el caso del relato de Susana Mercado, “El cuento de la hija del pescador”, publicado en Palleiro (1990: 56-58). En él, la narradora compara la desaparición de la hija de un pescador en una ciudad sumergida en el fondo del mar, con objetos y personas desaparecidos en la “ciudad perdida” de Bañado de los Pantanos. En dicho relato, la narradora refiere que la hija de un pescador es entregada por su padre a un “jabalí”, quien la lleva a una ciudad en el fondo del mar. Compara de tal modo esta ciudad “perdida” en el fondo del mar con la de Bañado de los Pantanos:

(...) al fondo del mar, que estaba una ciudad perdida, como ha sido aquí, en La Rioja, la ciudad de los Bañados de los Pantanos. Que cuentan (...) que en los Bañados, que ha habido una ciudad perdida, y que había palacios, con príncipes y mujeres hermosas (...). Y que cuentan que por las noches, por allá cerca ‘el puente viejo, a la entrada de los Bañados, que de noche... que aparece una mujer muy hermosa, de vestido platiado. Que dicen aquí que se le ha aparecido a un comerciante, y a una pareja (...). Y que dicen que esa mujer, que simboliza las riquezas de la ciudad perdida (...) de los Bañados (...). (Palleiro, 2011)

Puede advertirse en este fragmento de Mercado la conexión de la línea episódica de base del cuento de “La hija del pescador y el jabalí” con un suceso local, a través del nexo comparativo “como”. El eje de comparación es la alusión a la “ciudad perdida”.¹⁴ La narradora intercala en la trama del cuento el suceso referido a la aparición misteriosa de una mujer en Bañado de los Pantanos. La mujer es presentada como un emblema de la “ciudad perdida” y la alusión a testigos oculares como un “comerciante” y una “pareja” sirve para sostener la verosimilitud del hecho narrado. La estructura narrativa se articula en un sistema de cajas chinas, que incorpora el relato dentro del relato. Esta estructura le permite insertar un suceso local que guarda una conexión intertextual con el relato de Barros. Tal conexión, pone de manifiesto la gravitación de las creencias grupales en la serie narrativa de las apariciones misteriosas en Bañado de los Pantanos.

En el relato de Barros, el bañado es presentado como un ámbito propicio para la aparición del diablo. La referencia a dicha aparición está asociada con esta zona liminar, rodeada por los terrenos cenagosos de los bañados, en los que desaparecen personas y objetos. La creencia aquí aludida está relacionada con “espantos” a los que se atribuye el poder de asustar, propio de los espíritus malignos. En esta creencia convergen elementos demoníacos del universo hispanocatólico con personificaciones y representaciones zoomorfas de raigambre indígena. Están presentes también elementos afectivos relacionados con el miedo a lo desconocido y su modo de conjurarlo.

La conexión con los “espantos” es mencionada por uno de los miembros del auditorio, Caliba, en el contexto polifónico

¹⁴ Esta versión tiene algunos núcleos temáticos en común con el tipo ATU No. 315, *The faithless sister*.

del diálogo –“Francisco Caliba –Sí, dicen que por ahí cerc’ el bañado, que de noche sale el diablo, y espanta a los que andan por ahí soolos ...”–. Mientras que Barros focaliza su relato en la aparición del diablo en un pantano, Caliba presenta una nueva perspectiva, vinculada con la creencia colectiva en “espantos”, y brinda una cualificación evaluativa del relato, como narración capaz de producir pánico. El relato incorpora alusiones al contexto socioeconómico de la comunidad, caracterizado por la escasez de recursos. El narrador hace referencia, de este modo, a la mujer y a los hijos del protagonista, y menciona sus problemas económicos, que constituyen el móvil del trato con el diablo. La alusión a un grupo familiar constituido por “una mujer que tenía hijos” y un “marido” y la citada mención a la escasez de recursos de subsistencia (“no le alcanzaba la plaata”) constituyen elementos de vinculación con el contexto. También el intertexto de Susana Mercado, protagonizado por la hija de “un matrimonio” pobre, incluye alusiones al contexto económico. La narradora hace referencia también a las dificultades económicas de los padres de “la chica”, que actúan como móvil para entregarla a “el jabalí” que la sumerge en la “ciudad perdida” de “los Bañados”. La localización en un contexto real crea una tensión entre ficción y realidad propia de una “retórica del creer” (Palleiro *et al.*, 2008), que encuentra en la narrativa folklórica un vehículo propicio para expresar identidades sociales.

También en el relato del “Tata” Duarte, la acción transcurre en un lugar fácilmente identificable por el auditorio –“... ahí, en el paso a nivel, en el camino a Catamarca [El narrador señala con su índice derecho ... al camino que une La Rioja con Catamarca]”–. Las alusiones son empleadas como técnicas de mención selectiva de ciertas características del entorno, para producir un efecto de sentido. La alusión al paso a nivel, situado en una zona suburbana de

la ciudad de La Rioja, sobre una ruta que une esta localidad con Catamarca, remite a una zona liminar de tránsito, semejante a la del “Bañado de los Pantanos”. Esta zona limítrofe entre dos provincias, unidas entre sí por un camino, adquiere el valor simbólico de un espacio fronterizo entre ficción y realidad, donde tiene lugar la aparición de un “bulto neegro”, vinculado con la esfera de lo demoníaco. La acumulación de deícticos lingüísticos y mímico-gestuales funciona, en un nivel figurativo, como estrategia de conexión entre esferas ontológicas diferentes: la de la realidad histórica y la de las creencias en lo sobrenatural. Las alusiones a lo cotidiano facilitan el acercamiento del auditorio al universo del relato, en el que los oyentes pueden reconocer personas, lugares y objetos familiares. La irrupción de lo sobrenatural en el contexto cotidiano, sin una solución de continuidad precisa entre ficción y realidad, y en un espacio liminar, se vincula con el dominio de lo fantástico. Es oportuno recordar al respecto las categorías de Todorov (1980), quien realiza una distinción entre “lo extraño”, que no llega a quebrar los límites de lo real; “lo maravilloso”, situado definitivamente en el terreno de lo fictivo, y la categoría evanescente de “lo fantástico”, que pone en tensión ficción y realidad. Los relatos orales de mi archivo, clasificados como casos, sucedidos e historias, presentan esta tensión propia de lo fantástico, con un anclaje evanescente en lo real, considerada por Todorov como categoría del discurso literario. Hay, evidentemente, en los narradores orales un uso intuitivo de los mismos recursos empleados por los autores literarios.

La referencia al ámbito físico está relacionada, una vez más, con el universo cultural de creencias grupales. Es así como el narrador, en su elaboración retórica, incluye también alusiones a la creencia en la aparición nocturna de una “persona” que sale por las noches a los caminos a

golpear viajeros –“... Y ... había ... una persona que salía ... una persona que ya había golpeado a un viejo ... a otro ...”–. La referencia a “Una aparición” demoníaca constituye el eje central del relato, que le da su título. Tal referencia a apariciones diabólicas, presente en gran cantidad de versiones de mi archivo (cfr. Palleiro 1992, 2004a),¹⁵ forma parte del stock de saberes narrativos del grupo. Esta alusión está conectada con otra del mismo tenor, que hace referencia a la aparición nocturna de “un bulto negro”, identificado con “el diablo” –“... sale un bulto negro, asíí, como del tamaño de una persona.... Que era el diablo ... que ... espantaaba ...”–. Mediante una comparación, que analizaré en otro capítulo, el narrador pone en conexión dos entidades: una “persona” y un “bulto”, y las identifica metafóricamente con el demonio. A través de dicha alusión, el narrador atribuye a tales entidades la propiedad de espantar a quienes las encuentran. Tal atribución adquiere, en el universo de creencias colectivo, un valor sustantivo, al punto que la comunidad designa estas apariciones como “espantos”. El narrador mismo, en una reflexión metanarrativa, clasifica el relato como “historia de espantos”, lo que remite a la creencia local en representaciones antropomorfas de lo diabólico.

La misma identificación está presente en distintas versiones del relato “Blancaflor” de Corso, cuya articulación retórica analicé en Palleiro (2008). Los relatos de distintos narradores presentan, de este modo, similitudes entre sí, que permiten identificar una matriz común (Palleiro, 2004a). En el relato “Blancaflor”, clasificado como cuento,

15 En dichas publicaciones, incluí versiones de narrativa oral, acompañadas de su análisis. Entre ellas se cuenta la versión de “Blancaflor” de José Nicasio Corso que incluye como episodio intercalado una referencia a “espantos” nocturnos (Palleiro 1992, 2008). También en Palleiro (2004), incluí numerosas versiones de apariciones asociadas con lo demoníaco, como “la viuda” y otras representaciones antropomorfas de fuerzas tanáticas.

Corso recrea una “historia de espantos” similar a la narrada por el “Tata” Duarte, procedente de la misma zona. Dicha historia, circulante en el grupo, es reelaborada en un discurso ficcional que conjuga distintos géneros en un trabajo poético sobre el mensaje, con su sello personal. La misma alusión a los “espantos” está presente en los relatos de Barros y del “Tata” Duarte, con un estilo diferenciado.

Las alusiones al ámbito físico de este grupo de relatos apuntan, en síntesis, a producir un efecto de realidad, capaz de presentar el encuentro con el diablo como un hecho verosímil. Tales alusiones son utilizadas con mayor frecuencia en los casos, sucedidos e historias, con un anclaje referencial directo en el contexto. En los cuentos, tales alusiones tienen una elaboración retórica más compleja. En todos ellos, la mención a elementos del entorno opera como instancia de desdoblamiento referencial del discurso. La alusión a “la mula negra” y al “gaucho” del relato de Corso; la de “la planta de nueces” y del “gallinero” ubicado a “la güelta de la quebraada”, de los de Castaño y Chacoma; la de la localidad de “San Juan” con sus “viñedos” del relato de Ruarte; la de un “bañado” de Barros, y la del “paso a nivel” del “Tata Duarte”, trazan una geografía narrativa de la zona. Esta configura un mapa cultural de las creencias locales en la presencia de fuerzas sobrenaturales en la vida cotidiana. Todas las alusiones tienen como rasgo común la ubicación en una zona fronteriza entre la vida histórica y lo sobrenatural, propensa a un borramiento de límites entre ficción y realidad.

En la economía narrativa, las alusiones sirven para incorporar el espacio simbólico de las costumbres y creencias locales, vinculadas con las referencias al ámbito físico y al paisaje cultural del entorno. Dentro de este se encuentran la mención a la costumbre rural de golpear las manos para anunciar la llegada de una persona y la creencia en la

aparición nocturna del demonio que espanta a los caminantes. Hay, asimismo, alusiones a tareas rurales como la de encerrar las gallinas al anochecer que atrae la presencia del diablo, y a elementos de la vegetación local como la parra, asociada con la presencia de fuerzas demoníacas. También se mencionan espantos nocturnos que aparecen en zonas fronterizas como el “paso a nivel”. El mecanismo de alusión funciona como recurso argumentativo, encaminado a persuadir al auditorio de la verosimilitud de los relatos. Tal como lo confirman los registros de recepción de algunos relatos, anotados en mis cuadernos de campo, este recurso crea un impacto efectivo sobre el receptor, a punto tal que algunos textos despiertan nuevas asociaciones en el auditorio y dan lugar a nuevos itinerarios narrativos articulados alrededor de estas mismas creencias.¹⁶

*“El encuentro con la Muerte”:
estereotipos referenciales y actualización contextual*

Los aspectos arriba analizados se advierten también en el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”. En él, los narradores incluyen alusiones al ámbito físico y al contexto de representaciones culturales colectivas, que actualizan estereotipos narrativos.

Es así como Carrizo incluye en su “cuento”, que tiene elementos del tipo ATU 332, alusiones referidas a un “campo”, a una “finca” “de todos los frutos del mundo”, y a las “astas de chivo”. Estas alusiones se vinculan con los dones otorgados por los santos al protagonista para auxiliarlo en su enfrentamiento con la Muerte:

¹⁶ Ver al respecto, por ejemplo, el relato de la aparición misteriosa de un tropel en el cielo, concatenado con estas versiones (Palleiro, 2004).

(...) le dicen San José y San Ramón: –(...) en este campo, te vamos hacer una finca de toodos lo' frutos del mundo. Y el que venga cortar un higo, se va quedar pegado en el higo. ¡Y te vamos poner una silla, y el que se sienta en la silla, no se va poder levantar (...)! Y le han dáu también a Pedro... unas astas de chivo, para espantar a los diablos (...).

Las menciones de “la finca” y del “campo” remiten al ámbito rural en el que tuvo lugar la situación narrativa. Como mencioné en el capítulo introductorio, en las zonas agrícolas de La Rioja, la tierra está dividida en parcelas cultivadas que reciben el nombre de “fincas”. En el momento de recolección de los relatos, en la década de 1980 a 1990, era frecuente que algunos propietarios de estas fincas tuvieran su lugar de residencia habitual fuera de la provincia. Dejaban entonces las tierras a cargo de arrendatarios que realizaban tareas de cultivo y cría de ganado en pequeña escala, obteniendo parte de lo producido por la tierra como un porcentaje de pago de sus servicios. La alusión a la finca da lugar a este anclaje contextual, que intensifica el efecto de realidad y favorece el desarrollo de procesos de identificación en el auditorio. Tal identificación se relaciona tanto con el ámbito físico como con el sistema de relaciones culturales generadas a partir de esta modalidad de subsistencia y de explotación de la tierra. Por su parte, la referencia a las “astas de chivo” es una estrategia de mención que remite al universo de creencias colectivo. En dicho universo, como ya anticipé, el chivo constituye una representación zoomorfa de las fuerzas del mal, y la posesión de una de sus partes constituye un amuleto o elemento protector, capaz de neutralizar las influencias negativas. Esta neutralización se logra, según dichas creencias, de acuerdo con una lógica sinecdótica de la que me ocuparé en un capítulo siguiente. Esta creencia

tiene su expresión ritual en la ceremonia de la Salamanca, en la cual hay una identificación metafórica del demonio con el chivo. En virtud de esta asociación, se le atribuye a su pata, ligada al principio de movimiento, el poder de un amuleto capaz de alejar las fuerzas del mal. Tales asociaciones están evocadas, a través de mecanismos de implicatura, en esta alusión a las “astas de chivo”.

Hay, además, en este relato un cruce semántico de especial relevancia entre la Muerte y el diablo. Dicho el relato desarrolla el mismo tópico de los de Corso y Castaño, relacionado con la entrega de tres objetos mágicos que los santos hacen al protagonista para ayudarlo a vencer al demonio. A diferencia del discurso de estos narradores, en los que había un enfrentamiento directo del protagonista con el diablo, en el de Carrizo, el Antagonista principal está representado por la Muerte personificada. El encuentro con las fuerzas demoníacas se produce en un espacio simbólico identificado con el “infierno”, como consecuencia de la intervención de la Muerte:

(...) Y que entonces, había íu la Muerte, y lo había traíu con silla y todo, a Pedro. Y que, cuando Pedro ha íu pa' 'l infierno, que los diablos venían, y que él les mostraba las astas de chivo, y que los diablos habían salíu disparaando (...).

Este fragmento alude en efecto a la función de las “astas de chivo” como amuleto para espantar a los diablos. La mediación de la Muerte proyecta la acción hacia una dimensión ultraterrena. La división ontológica entre la dimensión histórica y la ultraterrena es característica de la cosmovisión hispanocatólica, que postula la existencia de un Más Allá dividido en una esfera celeste y una demoníaca, con una instancia intermedia de tránsito. Tal cosmovisión está

mencionada en el relato, a través de las alusiones al “infierno”, la “gloria” y la “espera” del protagonista para entrar al cielo

–(...) Pedro se había disparáu con la silla (...) pa’ la gloria
(...) no ha podíu terminar de entrar (...) cuando muera-
mos (...) Pedro (...) va estar sentáu en (...) la puerta de la
gloria, esperando, a ver cuándo puede entrar (...) y (...)
no puede entrar al infierno (...)–.

Hay aquí una referencia a una representación materializada del ámbito ontológico del Más Allá, manifiesta en la alusión de “la silla” en “la puerta” de la gloria. La referencia a la silla estaba presente también en el relato de Corso, en el que funcionaba como objeto mágico que le permitía al héroe vencer al demonio. En el relato de Carrizo que ahora me ocupa, el mismo objeto es trasladado a otra esfera ontológica, en la que aparece conectado, a través de asociaciones connotativas, con el significante de la espera –“... sentáu ... esperaando ...”–. Esta red de asociaciones es una marca diferencial del estilo retórico de esta narradora, que maneja la alusión con singular complejidad poética. En este juego de alusiones, recrea aspectos de la cosmovisión grupal, con su sello personal. Es así como los objetos mágicos aludidos, presentes también en otros relatos, se integran aquí a una red de relaciones autorreferenciales, que incorporan al receptor primario en el universo textual, mediante el uso de la primera persona plural. Tal juego poético revela un trabajo sobre la estructura del mensaje, propio del cuento.

El relato de Ávila, clasificado como sucedido, se abre y cierra con una alusión al ámbito físico y al paisaje cultural de la zona:

(...) Una vez, había un hombre que estudiaba la magia negra, y el diablo le ha dicho que en diciembre lo iba a llevar, en las fiestas, aquí, en Udpinango (...). (...) Que eso ha sucedido aquí, en Udpinango (...).

Tales alusiones tienen, una vez más, el valor retórico de recursos de anclaje en el contexto, como la que introduce la referencia a la localidad riojana de Udpinango, reforzada por la señalación deíctica “aquí” y por la repetición en posición inicial y final, que agregan un matiz enfático. Esta alusión al ámbito físico está intensificada por la mención al paisaje cultural de las costumbres y creencias colectivas. Es así como el narrador alude a la celebración de las festividades de Navidad y Año Nuevo en la localidad de Udpinango, y ubica de este modo la acción en un lugar y momento que tienen como eje el ámbito contextual. Hay en esta alusión un mecanismo de implicatura, dado por el empleo de una descripción definida, compuesta por un artículo determinativo (“las”) y un nombre (“fiestas”). La decodificación de este sintagma remite al universo de competencias del auditorio, que debe reponer una especificación referida a las fiestas (de Navidad y Año Nuevo) a través de indicios como la ubicación cronológica en el mes de diciembre y el número plural. Tal referencia implicada establece un acuerdo tácito con el receptor, construido por medio de alusiones, que constituye una estrategia de identificación entre el narrador y sus oyentes.

Hay también una alusión a la creencia en el poder de la magia negra, asociada con lo demoníaco. La mención del diablo aparece vinculada con la práctica de este tipo de magia, que merece un castigo por su ejercicio. La alusión al castigo otorga al relato un valor ejemplarizante, similar al de los exempla medievales. El uso de tales alusiones, que anclan el relato en un contexto y le otorgan visos de

realidad, está en consonancia con su clasificación como sucedido real. La dimensión de la realidad histórica aparece, sin embargo, relativizada, como anticipé en un capítulo anterior, por la expresión formulística “una vez”, que remite a un *illo tempore* indeterminado. La oscilación entre espacio concreto y tiempo indeterminado remite a la tensión entre ficción y realidad propia de lo verosímil. De este modo, las alusiones funcionan como estrategias de construcción de un verosímil narrativo.

El relato de Herrera, clasificado como cuento, tiene una articulación compositiva y retórica similar a la del sucedido de Ávila. Tal semejanza se extiende desde el plano secuencial y actancial hasta el de composición y estilo. Del mismo modo que el anterior, incluye la alusión a “una fiesta” –“... Y una noche, había una fiesta, en el barrio de él. Que iba a haber loocro, y empanadas, y vino, y mucho baile Y ... que iba ir la Muerte ...”–. La diferencia consiste en que, de acuerdo con su clasificación del relato como cuento ficcional, Herrera sitúa la referencia en un plano de mayor indeterminación, marcada por el uso de la forma pronominal “una”, en lugar del determinativo “la” empleado por Ávila. Tal imprecisión se refleja también en la ausencia de marcas de señalación deíctica a elementos del contexto, que tiende a desdibujar toda localización precisa. Es así como la mención específica de la localidad de Udpinango del relato de Ávila es sustituida aquí por la alusión imprecisa al “barrio de él”.¹⁷ Al igual que Ávila, Herrera construye un verosímil narrativo a partir de referencias al paisaje cultural de las costumbres locales, relacionadas con modalidades de celebración. La alusión a la fiesta, situada en un plano de mayor

17 Para una consideración de las operaciones de sustitución de elementos de una matriz folklórica, ver Palleiro (2004). Tal procedimiento sustitutivo tiene que ver con la “vida en variantes” de la tradición oral (Menéndez Pidal, *op. cit.*).

ambigüedad que en el relato de Ávila, está subrayada por la mención acumulativa de bailes y comidas locales, como empanadas y vino. Hay, además, una referencia a la Muerte personificada, propia de las creencias grupales. A la luz de estas creencias, tal referencia adquiere una significación nueva, relacionada con representaciones zoomorfas y antropomorfas de principios vitales y de las esferas ontológicas del bien y el mal. En el relato precedente, la alusión a la Muerte estaba sustituida por la mención del diablo, vinculada con ritos locales como el de la Salamanca. En esta, clasificada como cuento, Herrera mantiene la alusión a la Muerte catalogada en el tipo narrativo ATU 332, Godfather Death. Las coincidencias entre relatos diferentes revelan una modalidad compositiva similar, basada en la incorporación del contexto a través de alusiones. Tales alusiones se articulan en una red de relaciones autorreferenciales propias del discurso ficcional que, en el cuento de Herrera, tienen una mayor trabazón estructural que en los casos y sucedidos. En estos últimos, puede advertirse de todos modos una elaboración poética del mensaje, realizada de modo más flexible.

En todos los relatos, las alusiones funcionan, en síntesis, como técnicas retóricas de incorporación del contexto. Esto da lugar a la transformación actualizadora de estereotipos narrativos de acuerdo con la cultura local. En tanto técnicas de mención de elementos del entorno, contribuyen, por un lado, a crear una ilusión de realidad. En este sentido, funcionan como recursos argumentativos capaces de convencer al receptor de la verosimilitud del discurso. Por otra parte, favorecen los desdoblamientos referenciales del discurso ficcional. La tensión entre ficción y realidad, propia de lo verosímil, es un rasgo distintivo de las alusiones al contexto en el discurso folklórico.

Las comparaciones y la retórica de la conexión

En un estudio sobre la poética del Siglo de Oro español, Lázaro Carreter (1966) caracteriza la comparación como uno de los procedimientos más primitivos de relación entre objetos, que pone en correspondencia dos esferas de significación diferentes. Este autor ubica tal figura dentro del esquema de la retórica clásica, como una técnica de la *amplificatio* o amplificación discursiva.

Si bien su sistematización como recurso retórico tiene sus raíces en la retórica grecolatina, esta técnica fue utilizada desde las primeras manifestaciones de la literatura oral de las más diversas culturas. Es así como la comparación está presente ya en el *Antiguo Testamento*¹⁸ y en la épica homérica. En la *Iliada*, Homero acude a la comparación para desplazar la atención del auditorio desde el universo de las batallas hacia otras esferas de discurso. De tal modo, en este poema dedicado al canto de proezas bélicas, es frecuente el uso de comparaciones que remiten a elementos de la naturaleza, a objetos suntuarios o al ámbito donde moran los dioses, como recurso de distensión del auditorio en medio de los episodios de lucha.¹⁹

La modalidad conectiva de la comparación se encuentra en un estadio intermedio entre la parataxis y la hipotaxis;

18 En el *Libro de los Proverbios* de la *Biblia*, cuya vinculación con la oralidad es evidente, se encuentran comparaciones como las siguientes, unidas al uso de la reiteración paralelística: "Como zarcillo de oro y joya de oro fino es el que reprende al sabio que tiene oído dócil. Como el frescor de la nieve en tiempo de siega es el mensajero fiel a los que lo envían, pues da refrigerio al alma de su señor". (*Prov.* 25:12 y13) Tales comparaciones ponen en relación esferas semánticas diferentes, como la de lo suntuario con la de la sabiduría, y la de la naturaleza con la del espíritu humano.

19 Así, por ejemplo, en el Canto IV de la *Iliada*, el aeda incluye comparaciones como la siguiente, cuyo término remite al mundo natural: "Como las olas impelidas por el Céfito se suceden en la ribera sonora, y primero se levantan en alta mar, braman después al romperse en la playa y en los promontorios, suben combándose a lo alto y escupen la espuma; así las falanges de los dánaos marchaban sucesivamente sin interrupción al combate".

esto es, entre la mera acumulación aditiva de elementos y su ordenamiento jerárquico en una relación de subordinación. La conexión establecida mediante la operación comparativa marca una diferencia de niveles entre ambos términos de comparación, sin que esta diferencia llegue a establecer una dependencia subordinativa. Tal procedimiento conectivo da margen para la asociación de campos semánticos diversos, unidos entre sí a través de un vínculo flexible, similar al mecanismo de combinación de núcleos sémicos heterogéneos que constituye el principio de composición folklórica (Mukarovsky, op. cit.). El vínculo comparativo reproduce de este modo la flexibilidad de conexiones asociativas del recuerdo (Assman, 1997) que, en la poesía oral, juega un papel preponderante. Es así como, por ejemplo, el bardo homérico se sirve de patrones estereotipados de organización narrativa para recrearlos de viva voz ante un auditorio. La raíz oral de la poesía homérica se pone de manifiesto en el uso de este y otros recursos, muy similares a los utilizados por los narradores orales en los relatos que ahora me ocupan.

Por su carácter de estrategia retórica de conexión, la comparación resulta especialmente adecuada para establecer un vínculo entre texto y contexto. Este vínculo con el contexto contribuye, por un lado, a producir un efecto de realidad y, por otro, a reforzar las duplicaciones del discurso ficcional, de las que me ocuparé más abajo.

“El trato con el diablo”: la comparación como eje compositivo

En el grupo de relatos “El trato con el diablo”, el de Corso es el que presenta un uso más marcado del procedimiento comparativo. La comparación entre texto y contexto es ciertamente uno de los ejes compositivos del relato, que está presente ya en la secuencia inicial:

(...) Que tenía carpintería, Pedro, ahí, en la casa, como ser en una casillita así, como esa que está ahí, al lado de la casa mía. [El narrador señala, con su dedo índice derecho, una casilla relativamente distante del lugar en donde transcurre la situación narrativa.]

Esta comparación está orientada a establecer una conexión explícita entre el entorno espacial de enunciación y el espacio verbal del enunciado. Tal conexión, tiene como base la “casilla”, que sirve como *shifter* de vinculación entre texto y contexto, ya que se comparan las características del lugar donde trabaja el protagonista con las de una casilla de las cercanías. Esta relación de analogía o semejanza está intensificada por el uso de deícticos mímicos y gestuales. La analogía funciona de tal modo como recurso didáctico que favorece el acercamiento del auditorio al mundo del relato, al establecer una relación directa con el universo de referencia cotidiano. Dentro del término de comparación, el uso del posesivo “mía”, referido al emisor primario, lo posiciona como eje de referencia deíctica y, al mismo tiempo, marca su desdoblamiento en sujeto productor de un enunciado ficcional. Tal desdoblamiento está reforzado por la duplicación referencial entre los sustantivos “casa” y “casillita” –que remiten, respectivamente, al referente textual y al del contexto–. De tal modo, a través de la comparación, el narrador construye una zona intermedia entre ficción y realidad, en un espacio verbal en el que se incorpora el referente real a partir de esta conexión analógica.

El uso del nexos “como” acompañado del verbo “ser” en infinitivo es una forma del habla coloquial que agrega a la comparación un nuevo matiz semántico, referido a una modalidad de esencia. Tal referencia propia del contexto se relaciona con los desdoblamientos ficcionales del discurso

(Reisz, 1979) y este desdoblamiento es característico del procedimiento comparativo.

Corso recurre también a la técnica comparativa como recurso de conexión con el contexto, en la secuencia del encuentro entre el protagonista y el diablo –“... Se ha puesto las botas ... Y se ha puesto ... como de aquí al corral aquel ... [El narrador señala con su índice derecho un corral cercano.] ...”–. También aquí la comparación está reforzada por la deixis lingüística y mímico-gestual. La tensión introducida por el procedimiento comparativo se focaliza en la dimensión del espacio, ya que el término de comparación se vincula con el ámbito físico de enunciación, donde está ubicado el “corral” que sirve como indicador de distancia. El deíctico “aquí”, que remite al eje de posicionamiento espacial del enunciador primario, refuerza tal conexión con el contexto, con el que establece una relación indicial de existencia. Esta relación indicial está presente también en la referencia comparativa a las “botas”, características del atuendo del campero riojano.

La conexión analógica entre texto y contexto se extiende desde el ámbito físico al espacio sociocultural de las costumbres y creencias locales. El espacio de las creencias es mencionado en la comparación que se refiere a “los fuegos de San Juan”, ya citada en relación con la deixis y las alusiones:

(...) Y Pedro ha puesto así unas rama' secas, basura (...) entremedio 'e la valija (...). [El narrador realiza el ademán de acumular un montículo de objetos, con ambos brazos y manos.] Ha hecho como hacen aquí los San Juanes, que hacen pa' 'l día de San Juan, lo' juegos esos. Que aquí saben prender juegos pa' 'l día de San Juan, así, en las esquinas. [El narrador apunta con su índice derecho hacia la esquina de una calle cerca-

na.] Y dicen que las ánimas en pena se espantan, con lo' juegos, y que por eso no salen, en la noche de San Juan (...). Y (...) le ha prendíu jueego, a la valija (...).

También en este caso, el procedimiento comparativo está reforzado, como analicé en un capítulo precedente, por el uso del código mímico y gestual. El eje de conexión con el contexto está dado por la alusión a las “esquinas” del ámbito enunciativo, que se incorporan al espacio verbal a partir de una asociación comparativa del narrador. La visión del espacio físico de una calle cercana evoca en la memoria del narrador un espacio simbólico, asociado con la costumbre local de encender fuegos en las esquinas para la festividad de San Juan. La referencia comparativa a esta costumbre está asociada con una acción desarrollada por Pedro Ordimán en el relato de base, que consiste en encender el fuego para quemar una valija, que funciona como objeto mágico. La acción de quemar la valija es uno de los puntos de riesgo principales de la secuencia, cuya relevancia está subrayada por la reiteración. La quema funciona así como pivote de conexión entre texto y contexto, que da pie para una elaboración retórica compleja y extensa. Tal complejidad y extensión ponen de manifiesto su carácter de recurso expansional de la comparación, relacionada con la *amplificatio* retórica. Se establece, de este modo, una conexión comparativa entre la costumbre local de encender fogatas en la noche de San Juan y la creencia en la aparición nocturna de ánimas en pena, a las que el fuego, vinculado con la quema de la valija, tiene el poder de espantar. Dicha comparación da lugar a una escenificación teatral de la acción narrada, lograda mediante el uso de gestos y ademanes tales como el de quemar objetos. Tal doble despliegue verbal y gestual realza el carácter amplificatorio de la comparación. Esta adquiere también el valor

de recurso argumentativo, orientado a producir un efecto de realidad. La conexión con el contexto se realiza a través de un procedimiento de coordinación, relacionado con el mecanismo de saltos semánticos propio de la obra folklórica (Mukarovsky, *op. cit.*). Es así como la mención del “fuego” para quemar una valija da lugar a un salto semántico hacia el dominio de creencias rituales en “los fuegos de San Juan”. La incorporación de elementos contextuales mediante el procedimiento comparativo favorece la transformación de estereotipos del discurso tradicional.

En el relato de Castaño, la comparación no aparece en el texto de manera explícita, sino implicada en la cadena de discurso –“ ... vino un diablo ... y se le apareció en forma de gaucho ...”–. No hay aquí nexos comparativos, sino una conexión asociativa entre la “forma” física del antagonista y la de un gaucho local. La misma referencia a la aparición del diablo bajo la forma de un gaucho está presente en el relato de Chacoma, en el que la comparación sí adquiere una forma explícita –“... que ha sido el diablo ... que les ha salido allá ... que el hombre ese, que estaba todo vestido de gaucho, así, como don Cirilo ...”–. Tal comparación relaciona la apariencia física del antagonista con la de un miembro de la comunidad, identificado como “don Cirilo”. El uso reiterado de comparaciones del diablo, en su figuración antropomorfa, con personas de existencia real remite a una “retórica del creer” (Palleiro, 2008) que utiliza recursos de anclaje referencial en el contexto para crear un verosímil narrativo. En el relato de Chacoma, el mecanismo de asociación mantiene la distancia entre las dos esferas de significación que asocia: la del mundo narrado y la del contexto de narración, separadas mediante el conector “como”. En otros, como el de Castaño, el universo de referencia del contexto se inserta como valor semántico agregado, a través de mecanismos de implicatura que producen transformaciones en la matriz

narrativa. Al borrarse la distinción explícita entre esferas de significación diversas, se genera un mecanismo referencial mediante el cual el contexto ingresa de modo directo en el discurso.

También el discurso del “Tata” Duarte incluye una comparación cuyo segundo término alude a la representación antropomorfa del diablo, ubicada en el *point* del relato:

(...) sale un bulto negro, así, como del tamaño de una persona (...) [El narrador, que se encontraba hasta el momento sentado, se levanta y extiende la palma de su mano derecha hacia arriba, para indicar la altura de una persona de pie.] (...) Que era el diablo (...).

La comparación está acompañada, del mismo modo que en otros relatos, por un ademán gestual. Este es un recurso teatral, que incorpora el discurso del cuerpo significativo. El uso del código corporal es también una estrategia del discurso didáctico, que proporciona una mostración *ad oculos* tendiente a explicar los alcances semánticos de la comparación. El texto explicita, de este modo, las distintas fases del proceso de asociación referencial entre distintas esferas de discurso. Hay una comparación explícita, cuyo primer término presenta un elemento indiferenciado (“un bulto”) y cuyo segundo término remite al universo semántico de lo humano (“una persona”). Esta asociación corresponde a un proceso duplicante, mediante el cual el nexos comparativo conecta dos universos ontológicos diferentes: el de los seres humanos y el de los objetos. Este es el proceso constructivo de la creencia, que elabora universos alternativos a partir de comparaciones con el mundo real, estudiadas por Mannoni (1973) en relación con la esfera del imaginario. Mannoni se refiere al mecanismo del “como si” como eje articulador de la creencia, vinculado con la creación de un mundo posible

que duplica el universo real, a través de relaciones de analogía, abiertas a la dimensión de lo imaginario. La conexión con el universo real desencadena, en efecto, redes asociativas, generadoras de procesos autorreferenciales. De este modo, a partir de una asociación suscitada por una relación de tamaño, el narrador logra conectar un objeto construido en el discurso, el “bulto”, con el otro de su propio universo de referencia, y recrearlo luego mediante la mímica y el gesto –“... como del tamaño de una persona ... [El narrador ... se levanta y extiende la palma ... para indicar la altura de una persona ...]”–. Se trata de un recurso actualizador, que produce un efecto de realidad y funciona, al mismo tiempo, como estrategia argumentativa para convencer al receptor de la verosimilitud del mensaje. El uso del presente “sale” contribuye a borrar la distancia entre el tiempo de narración y el de lo narrado, en un proceso comparativo que incluye una operación interpretativa. En ella, el narrador identifica el “bulto” que sirve de base para la comparación con la representación antropomorfa de una aparición demoníaca –“... un bulto ...Que era el diablo ...”– Tal identificación tiene que ver con la adjudicación de un sentido a la totalidad del relato, relacionado con el universo de creencias del grupo. Hay aquí una conexión intertextual con el rito de la Salamanca, que constituye una praxis sustentada por la creencia colectiva en la posibilidad de contacto con lo sobrenatural demoníaco a través de un rito ceremonial. La identificación del “bulto” con el diablo se establece a través de una relación de equivalencia metafórica que estudiaré en un capítulo siguiente. Tal equivalencia está marcada por el uso del verbo “ser” en pretérito imperfecto. Esta forma temporal tiene un efecto desrealizante, que relativiza esta afirmación, vinculada con el dominio de lo verosímil. En esta zona intermedia, que equidista tanto de la realidad empírica como de lo puramente fictivo, se filtra la dimensión

de las creencias sociales, incorporada al texto a partir de una comparación.

En los relatos de Barros y Ruarte, clasificados como casos, no hay un uso explícito del procedimiento comparativo. Esta ausencia de comparaciones se corresponde con una ausencia de división entre el mundo narrado y el universo de referencia del contexto. Es así como la apariencia sobrenatural del demonio es presentada en estos relatos en una línea de continuidad con la esfera de la experiencia cotidiana, en consonancia con su clasificación como “sucedido” de ocurrencia real.

En gran parte de los relatos, la comparación constituye el eje de la articulación retórica, orientada a la expansión discursiva de ciertos esquemas conceptuales. A través del mecanismo comparativo, los oyentes son estimulados a establecer relaciones de analogía con el contexto. Tal mecanismo tiene, asimismo, una orientación argumentativa, que forma parte de la “retórica del creer” propia de un contexto social.

“El encuentro con la Muerte”: comparación y desdoblamiento

En el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, el uso de la comparación cobra especial relevancia como estrategia de desdoblamiento entre texto y contexto. Es así como, en el relato de Ávila, clasificado como sucedido, el narrador recurre a la comparación como técnica de conexión analógica con el ámbito espacial de narración:

(...) Y (...) los han rastreado, y aquí han visto rastros de uno que lo habían arrastrado por las lomas, como ser por ahí ¿no? [El narrador señala, con su dedo índice derecho, unas lomas cercanas.]

El nexa comparativo establece un vínculo entre el referente textual y el universo de referencia del contexto, que da lugar a una tensión duplicante. Dicho vínculo asociativo tiene como base aquí la referencia a “las lomas”, que el narrador conecta, a través de un ademán deíctico, con una zona de elevaciones de la precordillera andina, próxima al lugar de narración. Dicho ademán constituye un recurso de apropiación simbólica del paisaje, que refuerza la deixis lingüística incorporada en el procedimiento comparativo. Por medio de tal procedimiento, el espacio de narración ingresa en la temporalidad del relato.

El procedimiento comparativo y el tópico del rastreador: el intertexto del Facundo de Sarmiento

Este relato introduce el motivo del rastreador, que constituye un tópico tradicional, recreado en la literatura argentina. Dicho tópico está presente en el *Facundo* de Sarmiento, centrado en la figura del caudillo riojano Facundo Quiroga. En esta obra literaria, el caudillo es elevado a la categoría de figura emblemática, consustanciada con el mismo ámbito geográfico y cultural del que proceden los relatos orales que ahora me ocupan.

En el relato oral, la referencia a este tópico está subrayada en el plano fónico por un procedimiento aliterativo, con una repetición de la vibrante múltiple /rr/, que reproduce el sonido propio de quien se arrastra por tierra para seguir una huella. Esta aliteración fónica está enfatizada por la derivación, que consiste en reiterar distintas formas derivadas de una misma raíz semántica, tales como el verbo conjugado y el sustantivo –“... han rastreado ...rastros...”–. Tal recurso fónico crea un efecto de sentido particular, orientado a subrayar la relevancia de la habilidad de rastrear. Tanto en la obra de Sarmiento como en los relatos orales, el personaje

del rastreador constituye un emblema de la identidad local, cuyo rasgo distintivo es, como el del caudillo, su vínculo con el terruño. En el relato que me ocupa, la habilidad del rastreador se relaciona con su capacidad de identificar indicios de la irrupción de lo sobrenatural. El rastreador busca huellas de una presencia demoníaca, y esta búsqueda da lugar a un contraste entre lo real y lo sobrenatural, acentuado por el mecanismo comparativo. Las similitudes con la obra de Sarmiento ponen de manifiesto el vínculo intertextual entre el relato oral y la producción literaria, que se alimenta de las tradiciones locales para recrearlas estéticamente.

Conexiones comparativas y desdoblamientos ficcionales

La relación comparativa explícita con el contexto, presente en este sucedido de Ávila, remite a la tensión duplicante entre lo real y lo fictivo propia del verosímil narrativo. En el cuento de Corso, la comparación tenía el mismo efecto de anclaje contextual.

En los relatos de Carrizo y de Herrera, también clasificados como cuentos, no hay un empleo explícito de las comparaciones. Esta ausencia da cuenta de un proceso de construcción referencial que elimina toda marca de conexión analógica directa con el contexto. Tal conexión aparece incorporada a la estructura discursiva, a través de mecanismos de implicatura. En el discurso de Castaño, el contexto se inserta en el relato como valor semántico agregado en la cadena textual. Esta modalidad de inserción reemplaza la duplicación explícita del procedimiento comparativo por el desdoblamiento reflexivo del discurso.

El estudio de todos los relatos evidencia la eficacia del procedimiento comparativo para el desarrollo extensional de conexiones entre texto y contexto. Tal desarrollo extensional confirma su carácter de técnica retórica de

amplificación, encaminada a persuadir al auditorio de la verosimilitud de los relatos. La comparación tiene, de este modo, una fuerza argumentativa particular, en la medida en que conecta el discurso del emisor con las referencias contextuales del receptor. El uso de este recurso otorga al enunciado un énfasis asertivo, que tiene como base el anclaje en el contexto. Dicho contexto comprende tanto el ámbito físico como el paisaje cultural de la región.

En tanto técnica de conexión duplicante, la comparación genera un desdoblamiento referencial entre texto y contexto, vinculado con el principio compositivo del “como si”, característico del discurso ficcional.

Las descripciones y su función retórica: despliegue explicativo, ornamental y simbólico

En su clásico estudio “Fronteras del relato”, Génette (1974) destaca la relevancia de la descripción como estrategia de representación simultánea de objetos en el espacio, en la sucesión doblemente temporal del discurso y de los hechos narrados. Esta representación de lo simultáneo genera lo que este autor llama “procesos de espectáculo”, que dan lugar a una escenificación visual de las acciones.

Las descripciones en la épica homérica

Al igual que las comparaciones, también las descripciones fueron utilizadas en la épica. El bardo épico empleaba este recurso para deleitar al auditorio mediante representaciones visuales que permitían una distensión con respecto a la trama narrativa. La misma proporcionaba una pausa en la atención de la escucha que requerían las proezas épicas, para gozar de la representación simultánea de un espectáculo verbal. Así, por ejemplo, la *Ilíada* incluye descripciones tales como la del escudo de Aquiles, con un alto grado de

elaboración ornamental, que proporcionaban a los oyentes un descanso en la escucha de la sucesión de acciones bélicas.²⁰ Para lograr esta distensión, el bardo épico recurrió a la reconstrucción verbal de un objeto situado en la simultaneidad del espacio. Tal reconstrucción se caracteriza, a la vez, por su belleza suntuaria y por su valor simbólico, que condensa un universo de valores defendido por el poseedor del objeto descrito que, en este caso, es el héroe épico. Sobresale en dicha descripción la referencia a elementos paisajísticos, cuya presencia es prácticamente nula en el resto de la obra, a excepción de la ya citada incorporación de elementos de la naturaleza en las comparaciones. Esto confirma la raigambre folklórica de la épica, en tanto género de poesía narrativa ligado con la oralidad, cuyo texto ha sido fijado en un proceso diacrónico de transmisión tradicional (Parry, 1954; Lord, 1960; Foley, 1990).

La descripción en el relato folklórico

El empleo de la descripción para incorporar elementos de la naturaleza es también un rasgo distintivo del relato folklórico, en el que las descripciones sirven como estrategias de distensión con respecto a la acumulación de acciones. Esta distensión tiene que ver con el despliegue del espacio contextual en la sucesión episódica, que da lugar a una escenificación visual ante los ojos del auditorio. Para lograr tal escenificación visual propia de los ya mencionados “procesos de espectáculo”, los narradores se valen no solo de palabras sino también de gestos y ademanes, en una *performance* narrativa. Cabe recordar una vez más que Schechner (2000) define la *performance* como

20 Utilizo aquí el tiempo presente para referirme al texto épico, que tiene una perduración temporal, y el pretérito para la acción puntual del canto del bardo épico, con el objeto de recordar el carácter repentista de los poemas épicos que, en sus orígenes, eran cantados en un lugar y un momento puntuales, ante un auditorio.

representación espectacularizada de la vida social, que encuentra en la descripción un recurso privilegiado.

En su estudio sobre el cuento folklórico, Pinon (1965), como anticipé en los capítulos iniciales, caracteriza este género de discurso como un relato sin localización precisa ni en el tiempo ni en el espacio, con una “ausencia casi total de descripciones”, que “hace olvidar completamente la experiencia real por el poder de las palabras”. En esta afirmación, el autor se basa en una lectura *ad literam* del clásico de Stith Thompson, *The folktale* (1946), que fue en su momento pionero en los estudios de narratología folklórica. Así, es a partir de dicha lectura que Pinon considera el relato folklórico como un universo ficticio situado fuera del espacio y el tiempo concretos, sin descripciones que contribuyan a contextualizarlo en un devenir histórico. La recopilación de versiones de narrativa folklórica *in situ* me ha permitido documentar, sin embargo, una alta frecuencia en el empleo de descripciones entre los distintos narradores, que contribuyen a su contextualización en una circunstancia histórica, anclada en un espacio y tiempo concretos. Los narradores recurren a la descripción para ambientar los relatos en un entorno espacial.²¹ Esta observación, basada en un trabajo etnográfico de meses de permanencia en el campo registrando relatos y otras manifestaciones folklóricas,²² me ha llevado a pensar hasta qué punto la ausencia de descripciones señalada por Pinon tiene que ver más con criterios de trasposición escrituraria de versiones orales de acuerdo con un canon literario adoptado por compiladores de relatos, que con una realidad narrativa concreta. Dicho canon postula que el cuento folklórico es un relato ficticio, situado

21 Pude corroborar esta tendencia al uso de descripciones en relatos recopilados en investigaciones de campo posteriores, transcritos y analizados en Palleiro (2008, 2011).

22 Para una referencia a la diversidad de manifestaciones recopiladas en el trabajo de campo, ver los relatos incluidos en el CD adjunto.

en una atmósfera utópica y acrónica, fuera del espacio y tiempo reales. Las versiones riojanas dan cuenta, por el contrario, de la gravitación del contexto en la construcción ficcional del relato folklórico.

En tanto recurso de espacialización, la descripción favorece el anclaje contextual, que produce transformaciones en los estereotipos discursivos del discurso folklórico. Consideraré entonces las descripciones como procedimientos figurados de la *amplificatio* retórica, encaminados a insertar el espacio contextual en la sucesión de acciones, y como técnicas argumentativas para persuadir al auditorio de la verosimilitud del enunciado. Tendré en cuenta, asimismo, el valor retórico de toda descripción como estrategia “explicativa, ornamental y simbólica” (Génette, *op. cit.*). La función explicativa está vinculada con el mencionado despliegue extensional de la simultaneidad del espacio en la sucesión de acciones, que en los relatos de mi archivo se presenta como una enumeración acumulativa de elementos del entorno. La función ornamental se relaciona con el trabajo poético propio de la *ornatio* retórica, que recrea estéticamente elementos del espacio, en un juego de selecciones y combinaciones (Jakobson, *op. cit.*). La función simbólica tiene que ver con procedimientos de asociación connotativa, que agregan valores semánticos segundos a ciertos elementos de la cadena significante, otorgándoles un sentido particular. En los relatos que me ocupan, tales valores semánticos agregados a las descripciones se vinculan con el universo cultural del contexto. Por su carácter de recursos de mención basados en la acumulación de elementos del espacio, los elementos que integran las descripciones llegan a potenciar este valor simbólico, en el citado juego poético sobre la textura del mensaje. Analizaré entonces este valor poético de las descripciones, como estrategias de despliegue explicativo,

ornamental y simbólico de elementos contextuales, en los relatos de mi archivo.

“El trato con el diablo”: las descripciones y el trabajo poético

En este grupo de relatos, las descripciones evidencian un trabajo poético, relacionado con la función ornamental y con la incorporación de aspectos simbólicos de la cultura del grupo, a partir del despliegue explicativo. Esto se advierte en especial en las descripciones del “diablo”. Los relatos de Corso y Castaño, y los de Chacoma y del “Tata” Duarte, clasificados respectivamente como cuentos los dos primeros, y comocaso e historia los siguientes, presentan una descripción similar de su apariencia física. Tal descripción está, acompañada, en los discursos de Corso, Castaño y Chacoma, de su identificación simbólica con un “gaucho”:

(...) Que (...) llega el diablo, en una mula, en una mula negra, todo de plaata, las riendas (...) traje de gaucho, y sombrero aludo (...). (Corso)

(...) uno toodo vestido de neegro (...) que el hombre ese, que estaba todo vestido de gaucho (...) que ha sido el diablo (...). (Chacoma)

(...) vino un diablo ¿no?, y se le apareció en forma de gaucho (...). (Castaño)

(...) sale un bulto negro, así, como del tamaño de una persona (...). Que era el diablo (...). (Duarte)

En el cuento de Corso, la función ornamental de la descripción focaliza el interés en el carácter suntuario de los accesorios de la cabalgadura del diablo –“... todo de plaata, las riendas ...”–. El alargamiento vocálico de la “a” agrega

un sema de énfasis a la mención descriptiva de la plata que adorna los aperos del diablo. Este carácter está enfatizado por una generalización hiperbólica, manifiesta en el uso del sustantivo “todo” que remite al universo semántico de la totalidad, y establece un contrapunto entre el efecto totalizador y la fragmentación metonímica, dada por la división en partes, tales como “las riendas” que integran los aperos del diablo. El narrador agrega, además, la descripción definida “de plaata”, que introduce una especificación amplificatoria- Tal especificación se extiende a los distintos elementos desplegados: mula, traje y sombrero, en un desarrollo expansional de los distintos elementos de la cabalgadura y atuendo del gaucho. Lázaro Carreter (1966), en sus estudios sobre literatura, se ocupa de este recurso descriptivo, que presenta una primera fase de despliegue fragmentario y una segunda de integración totalizadora, y denomina a esta estrategia “técnica diseminativo-recolectiva”. En esta descripción, los elementos desplegados en primer lugar y reunidos luego tienen una relación directa con el contexto. El empleo eficaz de esta técnica evidencia el talento poético del narrador, plasmado en su trabajo sobre el mensaje.

Un aspecto recurrente, vinculado con la función ornamental, tiene que ver con el esmero de los distintos narradores en la presentación de los espacios exteriores y en la descripción de signos culturales, en contraste con las escasas referencias a los ámbitos interiores de espacios habitacionales. El predominio de las descripciones de espacios exteriores está en correspondencia con el entorno rural en el que fueron narrados los relatos. Hay también referencias descriptivas a la actividad agrícola-ganadera, la industria vitivinícola y al sistema de minifundio vigente en esas comunidades rurales en el momento de recolección de los relatos. Esto se advierte en la siguiente descripción de Ruarte:

Que este es de un señor (...) que (...) hizo un trato con el diablo, yy (...) dijo que le daba el alma de la hija si es que lo hacía rico: (...) con bodeegas, viñedos, así, todo (...). Y tiene, el señor, todavía, en San Juan (...) viñedos, bodeegas (...) tiene una bodega muy grande (...).

Esta descripción incorpora el espacio físico del entorno, en un despliegue extensional que remite a la función explicativa. La mención de un ámbito geográfico está acompañada por la enumeración extensional de las características del contexto. Esto intensifica el efecto de realidad, realzado, en el nivel morfológico, por la reiteración de sustantivos y, en el plano sintáctico, a través de una construcción quiástica –“bodeegas, viñedos ... viñedos, bodeegas ...”–. El agregado de una especificación de tamaño da lugar a una nueva reiteración enfática –“... una bodega muy grande ...”–. Tal expansión cumple también una función ornamental, que agrega el colorido y la belleza del ambiente a la sucesión de acciones. Hay, asimismo, una expansión explicativa que despliega aspectos característicos del contexto local. La provincia de San Juan se distingue, en efecto, por la importancia de la vitivinicultura, que dio lugar al surgimiento de grandes extensiones de viñedos y de bodegas para la industrialización de estos cultivos. Aquellos aparecen así como símbolo de la riqueza del protagonista, y tienen, al mismo tiempo, la función de símbolos de identificación cultural. La elaboración estilística de Ruarte combina de tal modo las funciones explicativa, ornamental y simbólica, en un trabajo poético que imprime al discurso el sello de autoría.

En el relato de Corso, la presentación del diablo a través de su cabalgadura y de su apariencia física da lugar a una expansión propia de la función explicativa, cuyo eje es el despliegue enumerativo de las propiedades de distintos

elementos. Es así como, en primera instancia, el narrador enumera una particularidad cromática de la mula, asociada con el diablo; y agrega luego una especificación referida a la materia con la cual están hechos sus aperos y arneses. Al referirme a las alusiones, me ocupé ya de la relación de la mula con la cultura local. Me interesa retomar aquí lo referido al atributo cromático “negra” desplegado en la descripción, y a su conexión con el universo demoníaco. Chacoma utiliza en su relato el mismo atributo cromático de Corso, para describir al diablo como un gaucho “vestido de negro”, y también el “Tata” Duarte se refiere a “(...) un bulto negro (...)”. La misma asociación del color negro con el universo semántico de lo demoníaco se encuentra en la relación del rito de la Salamanca efectuada por Córdoba –“... ya, cuando están iniciados, viene el diablo, en forma de chivo negro ...”–. La semejanza de estas descripciones con el discurso ritual vinculado con creencias locales revela una vez más la gravitación de las representaciones culturales del contexto, y el valor simbólico de los elementos desplegados, que funcionan como signos de identificación grupal. La función explicativa de la descripción se advierte también en la enumeración aclaratoria de las características físicas del antagonista, presente en los distintos relatos.

En el relato de Corso, esta expansión explicita ciertos aspectos de la identificación metafórica del diablo con un gaucho local, propia de la función simbólica, que está presente también, aunque en menor medida, en el de Chacoma. El despliegue descriptivo está unido, de tal modo, al juego metafórico, que el cual analizaré en unaproxíma sección. La apariencia física del diablo, descrita a través de un despliegue explicativo en los discursos de Corso, Castaño y Chacoma, permite identificarlo con un tipo humano propio del ámbito rural, convertido en símbolo del contexto.

Es así como Corso incluye en su descripción la referencia al “sombrero aludo”, elemento característico del atuendo del gaucho del Noroeste argentino, que es un indicio de su procedencia regional. Por su parte, Chacoma, en su relato, clasificado como sucedido, incluye también una descripción de la vestimenta del diablo asociada con la de un gaucho, para producir un efecto de realidad. Subraya, asimismo, el elemento cromático, al presentar a un personaje “vestido de negro ... vestido de gaucho”, con un valor simbólico, asociado con lo demoníaco. La misma identificación propia de la función simbólica está presente en el relato de Castaño, esta vez, sin expansión descriptiva alguna –“vino un diablo ... en forma de gaucho ...”–. El estilo de esta narradora se caracteriza por una recreación visual de la acción narrada, unida a una tendencia a la síntesis narrativa. Esto la lleva a presentar una descripción en potencia, con gran economía de recursos, capaz de evocar en el receptor la representación de un personaje característico del contexto. El uso de estrategias retóricas similares en relatos diferentes pone de manifiesto la presencia de una matriz común, articulada a partir de tópicos y estrategias compositivas y retóricas comunes, que cada narrador recrea con la impronta de su autoría.

En el relato del “Tata” Duarte, hay también una representación antropomorfa del diablo unida a un procedimiento comparativo, que tiene como base una descripción visual. El narrador establece una relación de semejanza entre la estatura del diablo y la de una “persona”, a partir de una relación de tamaño, de la que me ocupé en el estudio de las comparaciones. Me interesa destacar en este apartado su representación visualizable propia de la descripción con fuertes connotaciones simbólicas. Tal representación cuenta con el refuerzo de la mímica y el gesto, lo que favorece la recreación visual de la acción narrativa.

En los relatos de Barros y Castaño, la incorporación explicativa del espacio físico está dada mediante descripciones definidas, sin enumeración extensional alguna –“... Y ... el hombre ... llega a la esquina de un bañado ... y ahí, en el bañado, lo ve al diablo ...” Barros. “... Y pidió: que el que suba a la planta de nueces, que no salga ...” Castaño–En todas estas descripciones, la mención de elementos del entorno paisajístico, como las “bodegas” y “viñedos” de San Juan del relato de Ruarte, y los “nogales” y “bañados” del paisaje riojano crea un efecto de realidad. La función simbólica adquiere en estas versiones una relevancia especial, vinculada con la identificación del diablo con una figuración antropomorfa que remite al espacio cultural de las creencias locales, recreado a través de un procedimiento de condensación simbólica. Dicha relevancia de la función simbólica se advierte a partir de su confrontación intertextual con la relación del rito de la Salamanca de Marino Córdoba, quien no solo se refiere a la figura antropomorfa del diablo en el mencionado despliegue explicativo del discurso verbal sino que plasma además la descripción en imágenes en la elaboración simbólica de las estatuillas cerámicas. Esta recreación icónica materializa los “procesos de espectáculo” de la descripción en objetos materiales que representan al diablo personificado, con un valor simbólico. En un capítulo siguiente, me referiré con mayor detenimiento al valor del espacio en la obra de Córdoba, analizado también en Palleiro (en Fischman y Hartmann, 2007). Me interesa destacar aquí su relación con el carácter visual de las descripciones, que contribuyen a la escenificación espacial del discurso.

A diferencia de otros apartados en los que analicé el funcionamiento de los recursos retóricos en cada relato, en este organicé la exposición a partir de un examen conjunto del grupo de relatos en su totalidad, para remarcar

las similitudes y diferencias en el uso de la misma estrategia descriptiva, con sus funciones explicativa, ornamental y simbólica. Los relatos de este grupo evidencian, en síntesis, una tendencia de los narradores a contextualizar la acción narrada en un ámbito de características similares a las de la situación narrativa, con un uso asiduo de descripciones. Las similitudes en el proceso descriptivo de los cuentos, sucesos e historias se relacionan con una “retórica del creer” (Palleiro, 2008) orientada a persuadir al auditorio de la verosimilitud del discurso. Dicha orientación argumentativa apunta a sostener la validez del espacio simbólico de la cultura local, recreado en las descripciones mediante procesos de espectáculo. La inserción del espacio produce una detención momentánea en el flujo de acciones, que favorece la contextualización de los relatos. Es así como la descripción de la apariencia física del diablo retarda el momento culminante de su enfrentamiento con el protagonista. Semejante retraso genera un aumento de la tensión narrativa, que crea en los receptores un estado de suspenso, denominado por el ya citado Weinrich (op. cit.) “grado de alerta uno”. Este grado de alerta discursivo se logra mediante el impacto visual de la descripción.

Por su carácter de técnicas de espacialización, las descripciones constituyen entonces recursos retóricos de localización contextual, con una función explicativa, ornamental y simbólica. Su valor de técnicas de escenificación visual favorece el despliegue de la acción en el entorno enunciativo, acompañado en ocasiones de mímica y de gestos que teatralizan el conflicto narrativo. En tal despliegue, el narrador hace uso de su propio cuerpo como un discurso signifiicante, capaz de producir ciertos efectos de sentido (Verón, 1987, 1988). Este uso retórico del código corporal en las descripciones muestra el carácter somático de la memoria oral (Ong, *op. cit.*).

“El encuentro con la Muerte”: expansión descriptiva y espectáculo visual

En el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, las descripciones se caracterizan también por la expansión explicativa de elementos del contexto, en una suerte de espectáculo verbal. Tales elementos se refieren, al igual que en el grupo anterior, tanto al ámbito físico como al espacio cultural de las creencias colectivas.

El relato de Carrizo presenta una descripción espacial del mundo narrado, que es una “finca” de características similares a las del ámbito en el que tiene lugar la narración –“... una finca de toodos lo’ frutos del mundo ... higo ... todos lo’ frutos ...–. El contenido semántico del lexema “finca” remite, en el español de La Rioja, a una forma de división de la tierra en grandes parcelas de cultivo y, en escala mucho menor, de cría del ganado mencionado en el capítulo dedicado a la geografía de la provincia. Cuando realicé mi investigación de campo, la explotación de estas parcelas estaba con frecuencia a cargo de un intermediario o “mediero” contratado por un propietario que residía en zonas urbanas, fuera de la localidad. También reciben la denominación de “finca” otros terrenos más pequeños, cultivados y atendidos por lugareños, propietarios o arrendatarios de una pequeña parcela. Gran parte de los narradores riojanos y sus familiares se dedicaban a la atención y el cuidado de fincas, propias o ajenas. Otro medio de subsistencia de la región era la cosecha de higos, utilizados para la elaboración artesanal de dulces y conservas, comercializados por los habitantes de la zona de manera directa o a través de intermediarios. La mención de los higos, incorporados al proceso descriptivo como un elemento más de la acumulación enumerativa, remite al entorno contextual. En el momento en el que recogí los relatos, predominaba en la región una economía primaria, que tenía como

base una actividad agrícola organizada en un sistema de minifundio. Dicha modalidad de subsistencia se ve reflejada en la descripción del espacio presente en el discurso de los narradores. En el relato que ahora me ocupa, el lexema “toodos” es una marca textual del alcance de la descripción enumerativa, que engloba una serie de elementos en esta referencia generalizante, con una tendencia a la ampliación hiperbólica. La narradora recurre a la mencionada técnica diseminativo-recolectiva, al realizar un despliegue inicial de elementos, que reúne luego en una síntesis final. En este relato, dicha técnica tiene como rasgo distintivo el agregado inicial de una referencia totalizadora. Por otra parte, la descripción crea un efecto visual, generado a partir de una expansión enumerativa que introduce, al mismo tiempo, una pausa en el desarrollo sucesivo de acciones, al introducir elementos contextuales. Semejante introducción da lugar a un entramado de relaciones entre texto y contexto, que revela el trabajo poético de la narradora, cuyo estilo se caracteriza por el colorido visual. Esta tendencia a la expansión descriptiva relativiza la mencionada afirmación de Pinon (*op. cit.*) acerca de la ausencia de descripciones en el discurso folklórico, que favorece el olvido de la experiencia real. El examen del procedimiento descriptivo en distintos narradores revela, por el contrario, su uso frecuente para un anclaje contextual.

En el relato de Herrera, hay una descripción de las costumbres locales, intercalada antes del *point* del relato, correspondiente a la secuencia del encuentro entre el protagonista y la Muerte. Tal descripción incorpora menciones a comidas regionales, como locro, empanadas y vino, y a modalidades de celebración local, como los bailes festivos:

(...) una noche, había una fiesta, en el barrio de él. Que iba a haber locro, y empanadas, y vino, y mucho bai-

le (...) iba ir la Muerte, [y Pedro] se peló, se sacó los bigotes, todo (...) llegó la Muerte (...). Y (...) Pedro (...) estaba todo pelaado (...).

Sobresale aquí la referencia al “barrio”, como una forma de división territorial y de interacción social de un grupo que habita en un mismo lugar. Tal referencia al espacio físico y cultural constituye una forma de incorporación del contexto que favorece la escenificación visual del relato, intensificada por la focalización en la apariencia física del protagonista, que despliega detalles como la ausencia de su cabello. Esto tiene un impacto en la organización compositiva de la secuencia. La descripción provoca un efecto de suspenso, que dilata el enfrentamiento con la Muerte personificada, al interrumpir la sucesión de acciones. El eje secuencial es, de este modo, el contraste entre realidad y apariencia, que remite a un universo de creencias colectivo. Es así como Pedro intenta confundir a la Muerte que lo persigue, valiéndose de un cambio de apariencia. Las descripciones contribuyen al despliegue verbal de esta y otras creencias sociales vinculadas con transformaciones relativas a la esfera de la muerte o de lo demoníaco.

En el relato de Ávila, clasificada como sucedido, la descripción no es una estrategia retórica predominante. El narrador recurre a ella únicamente en el segmento relacionado con la presentación del diablo, para subrayar la belleza de su apariencia física –“... entra un hombre lindo, uno alto ... el diablo ... y que le dice al que se había hecho pelar ...”–. Esta presentación descriptiva guarda similitud con la de Herrera, en la cual también el protagonista se hace pelar para encubrir su apariencia. Este empleo de estrategias discursivas similares en relatos diferentes pone de manifiesto, una vez más, la existencia de un patrón retórico común, unido a rasgos temáticos y compositivos que configuran

una matriz narrativa (Palleiro, 2004a). Estos elementos comunes se relacionan con la mencionada antítesis entre esencia y apariencia, intensificada por el procedimiento descriptivo.

A la luz de las creencias grupales, la matriz general adquiere entonces un sentido particular, relacionado con la esfera semántica de lo demoníaco y con los engaños del diablo. Este sentido se hace evidente en la confrontación con el texto de Córdoba sobre la Salamanca, en donde el diablo sufre distintos cambios de apariencia, zoomorfa y antropomorfa. Las semejanzas entre el discurso de los relatos y el de Córdoba, que hace referencia a un rito local, revela la incidencia del universo simbólico de las creencias sociales en la articulación del enunciado. Además de la función simbólica, la intercalación de este segmento descriptivo introduce un elemento visual propio de la función ornamental que tiene, sin embargo, en este sucedido, un grado de elaboración menor que en los cuentos. Lo mismo ocurre con la función explicativa, cuyo despliegue está reducido casi al mínimo, ya que se limita a destacar la belleza del diablo a través de los adjetivos “lindo” y “alto”. Como ya anticipé en un capítulo anterior, el narrador emplea descripciones definidas, que contienen en germen el desarrollo de procesos descriptivos. Recurre, además, a mecanismos de implicatura y a la reducción sintética, para lograr una concisión que contrasta con la expansión descriptiva.

Las descripciones funcionan, en síntesis, como estrategias de despliegue visual de elementos del espacio en el desarrollo temporal del relato, que interrumpen el avance de la narración y crean un efecto de suspenso. Son utilizadas a la vez como recursos argumentativos orientados a producir un discurso creíble, y como recursos ornamentales para producir un efecto estético. Su despliegue extensional tiene que ver con la función explicativa, cercana al discurso

didáctico, que facilita a la audiencia la comprensión del mensaje. Esta función se relaciona, en los relatos que me ocupan, con la enumeración de propiedades de objetos del contexto. En algunos de ellos, tal enumeración incluye la mención de elementos suntuarios, propios de la *ornatio* discursiva. La elaboración estética se registra con mayor frecuencia e intensidad en los relatos clasificados como cuentos. De todos modos, conviene señalar que no existe una frontera precisa entre la modalidad de elaboración estética del cuento, el sucedido y la historia, sino una diferencia de grado. Es así como, en los relatos presentados como cuentos, los narradores evidencian un manejo consciente y más complejo de las mismas técnicas y recursos utilizados en otros géneros narrativos como el caso y el sucedido, que ponen un mayor énfasis en afirmar el valor de verdad del enunciado.

Estas observaciones, que sostuve por primera vez a partir del análisis de un archivo de relatos en 1992, guardan cierta similitud con observaciones de un artículo publicado por Briggs y Bauman en el mismo año, al que tuve acceso recién en 1996, cuando lo traduje al español para su circulación en nuestro medio. Estos autores sostienen la existencia de una fisura o brecha intertextual entre patrones genéricos y manifestaciones discursivas concretas (Briggs y Bauman, 1996 [1992]). A partir de una relectura de los planteos de Bajtín sobre los géneros de discurso, estos autores se refieren a “procedimientos de entextualización” y de “recontextualización” de las distintas formas de discurso que tienen que ver con la resignificación de los estereotipos discursivos del relato tradicional en nuevos contextos discursivos. Las descripciones contribuyen a tales procesos y favorecen también, la introducción del espacio de representaciones y creencias colectivas, propia de la función simbólica, mediante procedimientos de

condensación metafórica, que estudiaré en un capítulo siguiente.

La presencia frecuente de descripciones en los relatos estudiados me ha llevado a repensar la caracterización del relato folklórico como mensaje descontextualizado, para sostener su carácter de discurso situado, cuyo resorte compositivo y retórico tiene como eje la duplicación ficcional entre texto y contexto. Por su condición de estrategias de espacialización, las descripciones son recursos de anclaje situacional en el entorno y de expresión de culturas locales. En virtud de este carácter, tienen el poder de transformar los patrones temáticos, compositivos y retóricos de las matrices folklóricas en vehículos de expresión de identidades en contexto.

La metáfora y la metonimia: condensaciones y desplazamientos

El trabajo retórico imprime las huellas de ciertas operaciones de pensamiento en la textura del discurso. Esto resulta especialmente pertinente en el caso de la metáfora, a la que Aristóteles, en su *Poética*, caracteriza como recurso poético vinculado con las relaciones de semejanza. El filósofo afirma que concebir las metáforas significa saber contemplar las relaciones de semejanza.

El procedimiento metafórico consiste en la condensación de una multiplicidad de significados en un significante de la cadena de discurso, a partir de relaciones asociativas de semejanza. La metáfora se relaciona, también, con mecanismos de sustitución de un elemento por otro dentro de dicha cadena.

En sus consideraciones sobre la metáfora, Le Guern (1985) reflexiona sobre la definición clásica del retórico

francés Du Marsais, quien afirma que la metáfora es una figura por medio de la cual se transporta el significado propio de una palabra a otra, en virtud de una comparación que reside en la mente. La metáfora remite entonces a una comparación implícita, que da lugar a una traslación de significados, generadora de condensaciones de significados en ciertos segmentos del discurso. En este proceso de condensación, no hay una anulación de valores semánticos primeros, sino una sustitución de la relación de dominancia de unas significaciones por otras. En virtud de esta sustitución, los valores semánticos agregados pasan a ser los más relevantes para la decodificación del mensaje, mientras que la significación primera funciona como nexo entre la cadena semántica primera y el conjunto de significaciones segundas, condensadas en un mismo significante a través del procedimiento metafórico. Dicho de otro modo, por medio de tal procedimiento, las significaciones agregadas pasan a tener un valor semántico predominante, que llega incluso a sustituir al de las significaciones primeras en la producción de un efecto de sentido global del discurso. En la medida en que la significación primera permanece, el significante metafórico mantiene, por un lado, el vínculo sintagmático de simultaneidad con los demás significantes de la cadena discursiva; y por otro, permite la introducción de significaciones agregadas como valores semánticos condensados, a través de un vínculo paradigmático o asociativo.²³ Así, por ejemplo, en la clásica metáfora petrarquista “las perlas de tu boca”, hay un reemplazo, basado en una operación sustitutiva del significante “dientes” de la boca femenina por el elemento ornamental “perlas”. Esta metáfora parte, a su vez,

23 Para una aproximación al simbolismo de la metáfora desde una perspectiva hermenéutica, ver Ricœur (1977).

de una comparación que toma como base la cualidad de la blancura, que está presente, en el plano sintagmático, tanto en los dientes como en las perlas. Dicha comparación lleva implicada una selección previa de los términos a comparar y genera, a su vez, un mecanismo sustitutivo, que tiene como base la asociación, y que lleva al productor del mensaje a reemplazar “dientes” por “perlas” dentro de un paradigma de significaciones, sobre la base de una equivalencia poética. La significación referencial de las “perlas”, vinculada con el dominio ornamental de los elementos suntuarios, agrega un nuevo valor semántico que sustituye, sin anularla, la relevancia del referente “dientes”. Este proceso está presente en los relatos del archivo, en relación con las creencias sociales del contexto.

La teoría psicoanalítica asocia los mecanismos de sustitución propios del procedimiento metafórico con mecanismos de represión del deseo. Se interesa de tal modo por el origen de esta sustitución, que se relaciona con la irrupción de “la cadena inconsciente” en “la cadena manifiesta del discurso” (Le Galliot, 1981). En la sustitución metafórica, la cadena inconsciente no desaparece, sino que se mantiene en estado de latencia. Desde esta perspectiva, la metáfora y la metonimia tienen que ver con una tensión entre la completud y la falta, generadora del deseo.²⁴ La metáfora funciona como marca discursiva de operaciones de condensación; y la metonimia, como manifestación de un desplazamiento significante de “la cadena inconsciente”.

Desde una óptica cognitiva, Lakoff y Johnson (1987) llaman la atención sobre el vínculo de las operaciones metafóricas con el pensamiento y la acción. Sostienen que la mayor parte de nuestro sistema conceptual es de

24 Le Galliot retoma, desde una perspectiva literaria, las reflexiones de Lacan (1970) acerca de la estructuración del inconsciente como discurso, planteadas desde una perspectiva psicoanalítica.

naturaleza metafórica, y que las metáforas impregnan nuestra vida cotidiana. En los relatos de mi archivo, puede advertirse ciertamente que la dimensión metafórica forma parte del sistema conceptual de cada narrador, indisolublemente unido con el sistema de creencias del grupo. A partir de sus reflexiones sobre los procesos cognitivos, Lakoff y Johnson caracterizan la metáfora como una intersección de realidades disyuntas. Tal operación guarda semejanza con el principio compositivo de la obra folklórica, caracterizado por Mukarovsky como una combinación yuxtapuesta de núcleos sémicos heterogéneos (Mukarovsky, *op. cit.*).

En los relatos riojanos, los narradores recurren con frecuencia al procedimiento de condensación metafórica, que reúne una pluralidad de significaciones en ciertos significantes y que reproduce, al mismo tiempo, una modalidad de pensamiento simbólico característica del universo de creencias del grupo. Dichos significantes llegan a adquirir un valor emblemático, de signos de identidad cultural. En virtud de este procedimiento, se conjugan elementos en apariencia dispares, que se combinan para crear un efecto de sentido global. Esto ocurre, por ejemplo, con el término “gaucho”, que reúne significaciones vinculadas a la vez con una pertenencia étnica y cultural y con representaciones antropomorfas del diablo, en una condensación propia de la metáfora. En lo que respecta al mecanismo de sustitución, los narradores suelen reemplazar con frecuencia ciertos elementos de la matriz narrativa por otros relacionados con símbolos culturales del contexto. Analizaré entonces, en los relatos, las operaciones metafóricas de sustitución paradigmática de valores semánticos tipificados por el uso tradicional, por otros vinculados con el contexto cultural riojano. Me interesa especialmente considerar la asociación metafórica entre

áreas de significaciones diferentes, que sirve a los narradores como dimensión estructurante de la experiencia cotidiana. Esto me permitirá advertir cómo la experiencia del grupo es recreada por cada narrador, con su estilo personal, en expresiones metafóricas y operaciones metonímicas. Examinaré cómo tales recursos son utilizados para introducir elementos contextuales, mediante procesos de condensación y desplazamiento capaces de resignificar los estereotipos del discurso folklórico.

La etimología del término “metonimia” remite al griego *meta*: “en lugar de” y *onoma*: “nombre”. El lexema alude, de este modo, a un juego discursivo “más allá del nombre”, y a una operación de desplazamiento. Estos, a su vez, remiten a una dinámica de fragmentación, en una tensión entre el todo y la parte. Dicha tensión es característica de “un tipo particular de metonimia” constituido por la sinécdoque (Le Guern, *op. cit.*). En su lectura de Jakobson, Le Guern advierte que todos los ejemplos de metonimia propuestos por este autor en sus estudios sobre los trastornos afásicos remiten a sinécdoques, referidas a una dinámica de desplazamientos entre el todo y la parte. Considera entonces poco productiva la distinción tajante que algunos autores establecen entre metonimia y sinécdoque, dado que ambas tienen como base una fragmentación metonímica.

La mencionada relación de la metonimia con un “deseo de lo que falta” (Le Galliot, *op. cit.*) tiene su marca en ciertas supresiones en la cadena de discurso que, en la teoría psicoanalítica, se vinculan con el tópico de la castración. Desde esta óptica, el desplazamiento metonímico, motivado por una “censura del deseo”, da lugar a la supresión de ciertos significantes que son desplazados hacia otro punto de la cadena de discurso.²⁵ El significante desplazado evidencia,

25 En este sentido, Le Galliot (*op. cit.*) afirma que “en la medida en que la metonimia consiste en un

desde esta perspectiva, una falta de completud vinculada con el deseo de totalidad. Ejemplos clásicos de estas operaciones son expresiones figuradas como “diez cabezas” en lugar de “diez personas”, relacionadas con un juego sinecdótico entre el todo y la parte.

Muchos de estos aspectos tienen como base los estudios de Jakobson y Halle (1974 [1956]) sobre los trastornos afásicos, que revelan aspectos de la metáfora y la metonimia. Estos autores vinculan la metáfora y la metonimia con modalidades cognitivas relativas a procesos de selección y combinación, que remiten, respectivamente, a los ejes lingüísticos de las asociaciones y de las contigüidades. Afirman al respecto que

Dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad. Lo más adecuado sería hablar de desarrollo metafórico para el primer tipo de discurso y desarrollo metonímico para el segundo, dado que la expresión más concisa de cada uno de ellos se contiene en la metáfora y en la metonimia, respectivamente. (Jakobson y Halle, op. cit.: 96)

Jakobson y Halle destacan la conexión de la metáfora con los procedimientos de semejanza, señalados ya por Aristóteles. Relacionan, asimismo, la metáfora y la metonimia con un juego semántico de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Conviene recordar en este punto la

desplazamiento de significantes que culmina en la supresión de algunos segmentos de la cadena discursiva, puede suponerse que el inconsciente se manifiesta por la censura a la que somete el segmento que desaparece”. Esta afirmación da pie para la indagación acerca de las causas de la censura del deseo en el uso metonímico, cuyo origen puede ser desentrañado en el proceso terapéutico.

distinción saussureana entre sintagma y paradigma. El sintagma remite a las operaciones de combinación *in praesentia* del eje de las contigüidades, que es característico de la metonimia. El paradigma, por su parte, se vincula con una selección asociativa *in absentia*, que remite al eje de las sucesiones propio de la metáfora. Los desplazamientos metonímicos tienen lugar entonces *in praesentia*, dentro de la misma cadena de discurso, en la cual se gestan relaciones de contigüidad, mientras que las operaciones metafóricas consisten en reemplazos de unos elementos por otros, dentro de un paradigma de opciones sustitutivas. Sustituciones y desplazamientos son característicos de la “función poética”, a la que el mismo Jakobson (1964) caracteriza como un trabajo sobre el mensaje basado en la proyección del principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación. Desde esta perspectiva, la metáfora se basa en un juego de selecciones y asociaciones poéticas, y la metonimia en un juego de combinaciones dentro de la cadena discursiva.

En los relatos de mi archivo, estudiaré el desplazamiento metonímico de un elemento a otro de significaciones relacionadas con el contexto de la cultura local dentro de la cadena significante de cada relato. Analizaré las transformaciones producidas a partir de tal desplazamiento en los estereotipos del relato tradicional. Centraré la atención, en este sentido, en las modificaciones combinatorias relacionadas con la inclusión de valores semánticos de la cultura del grupo en el plano sintagmático del discurso.

Consideraré entonces las metáforas y metonimias como principios cognitivos de condensación y desplazamiento que sirven a los narradores individuales para plasmar un universo de creencias colectivas a través del lenguaje figurado.

“El trato con el diablo”: la experiencia de lo demoníaco en metáforas y metonimias

En el grupo de relatos “El trato con el diablo”, el procedimiento metafórico se manifiesta en la identificación de lo demoníaco con ciertos aspectos de la vida cotidiana de un grupo. Esto concuerda con las observaciones de los citados Lakoff y Johnson sobre el uso de metáforas en la vida cotidiana, que remiten a una modalidad de pensamiento metafórico. En los relatos de Corso, Castaño y Chacoma, la construcción metafórica del diablo se caracteriza por una presentación antropomorfa, con la apariencia física de un gaucho campero:

(...) llega el diablo (...) con un traje de gaucho, y sombrero aludo (...) (Corso).

(...) Y (...) vino un diablo (...) en forma de gaucho (...) (Castaño).

(...) estaba uno toodo vestido de neegro (...) vestido de gaucho (...) que ha sabido ser el diablo (...) (Chacoma).

En particular, el relato de Chacoma presenta una asociación explícita del diablo con un vecino de la comunidad, el gaucho “don Cirilo”. En el discurso de Corso, la identificación metafórica del diablo con un gaucho campero se combina con una descripción, analizada en el capítulo anterior. En el de Castaño, hay una explicitación del mecanismo de conexión asociativa, establecida a partir de una relación de identidad formal entre el gaucho y el diablo. Esta relación de identidad remite al universo cultural del grupo, que sostiene la creencia en la aparición de manifestaciones antropomorfas de las fuerzas del mal. Tal

creencia social, reveladora de un pensamiento metafórico, incide en la articulación retórica del discurso. De acuerdo con esta creencia, hay en los textos una condensación de significaciones relacionadas con lo demoníaco en el significante “negro”, basada en una relación de equivalencia, a partir de una propiedad cromática. Tal equivalencia, que asocia el dominio de la apariencia visual con la esencia demoníaca, está explicitada en los relatos del “Tata” Duarte –“... un bulto... que era el diablo ...”) y de Chacoma (“... uno ... de neegro ... que ha sabido ser el diablo...”–.²⁶ En ambos enunciados, el uso del verbo “ser” establece una relación de equivalencia entre dos sintagmas. En estos, las funciones sintácticas de sujeto y predicado son intercambiables, en consonancia con la identidad semántica entre los constituyentes oracionales. Hay además una sustitución del valor semántico atributivo contingente del color “negro” por una propiedad esencial, constitutiva de la índole misma de lo demoníaco. Tal sustitución consiste en el reemplazo de una forma verbal vinculada con la esfera semántica de la apariencia contingente por una vinculada con la esencia. Es así como el narrador, en lugar de utilizar los verbos *aparecer o *manifestarse,²⁷ emplea la forma “ser”, que remite a la esfera semántica de la identidad. Tal identificación del negro con lo demoníaco, asociada con el universo de creencias del grupo, está desplegada también en la explicación del rito de la Salamanca de Marino Córdoba. En ella, Córdoba asocia esta identificación con la referencia al poder del diablo para encubrir su apariencia bajo la forma de diversos animales:

26 El empleo del verbo “saber” por “soler”, como parte de una frase verbal con verbo “ser” en infinitivo, es un uso dialectal del español de La Rioja, más frecuente en las zonas rurales que en los centros urbanos.

27 El asterisco * está usado aquí como diacrítico para señalar una forma hipotética no utilizada.

(...) la Salamanca, que es el encuentro con el demonio (...) viene el diablo, en forma de chivo negro (...) o de pájaro, o de chanco, o de perro, de cualquier animal (...).

Marino menciona explícitamente en su discurso la celebración de un pacto, asociada con una praxis ritual por medio de la cual alguien entrega su alma al diablo luego de una serie de “pruebas” o “pasos”, a cambio de ciertos beneficios. Conviene recordar que el rito consiste en una acción o praxis, que tiene como base una repetición de elementos, ordenados en forma secuencial en una combinación estable (Rappaport, 1992). La estructura estable del rito, al que me referiré en un capítulo posterior, favorece su actualización en el espacio y en el tiempo. En el cuento de Corso, la celebración del pacto aparece como elemento implicado en la macrosecuencia de las transformaciones zoomorfas.

La referencia al pacto está presente también en el relato de Castaño, en el episodio del enfrentamiento entre el protagonista y el diablo que adquiere una significación particular a la luz de las creencias colectivas:

(...) Y (...) han veníu ya toodos los diablos (...). Y (...) el hombre los ve, y les dice: –¡Si es cierto que toodos ustedes son diablos, conviertasén toodos en hormigas, para demostrarlo, y metasén adentru ‘e mi tabaquera! Y entonces, los diablo’ se han convertíu toodos en hormigas (...).

En el discurso de Castaño, al igual que en el de Corso y en el de Córdoba, hay una condensación metafórica de atributos demoníacos en distintos significantes vinculados con el reino animal, asociada con procesos de transformación sustitutiva propios de la metáfora, que remiten al sistema

de creencias local. En dicho sistema, el t3pico de las metamorfosis se vincula con la creencia en la interrelaci3n din3mica entre seres humanos y animales. En este sistema de creencias, hay tambi3n una tensi3n entre los principios del bien y del mal, identificados con lo celeste y lo demoni3co, respectivamente. Estas creencias combinan elementos de universos culturales diferentes. Uno de estos universos es el de la mitolog3a diaguita, con sus divinidades que encarnan representaciones zoomorfas y antropomorfas de las fuerzas naturales. Un ejemplo de esta combinaci3n de representaciones zoomorfas y antropomorfas de fuerzas naturales es la de la *Yacumama* o Madre del Agua, representada a la vez por una serpiente, por el agua de vertiente y por una mujer de larga cabellera.²⁸ Este universo cultural ind3gena se entrelaza con otras influencias, como las del mundo cat3lico y del Islam. Tales universos culturales, de fuerte influencia en el Noroeste argentino, confluyen en una cosmovisi3n plural, que tiene como rasgo distintivo su 3ndole multicultural y pluri3tnica. Esta y otras representaciones metaf3ricas constituyen, en efecto, modalidades de organizaci3n de la experiencia cotidiana, que tienen como base la condensaci3n metaf3rica de universos culturales diferentes.

El relato de Corso es el que presenta una mayor cercan3a con el tipo narrativo universal ATU 330 A, *The Smith and the Devil*, que hace referencia a los dones sobrenaturales otorgados a un herrero por Dios o los santos. Uno de estos dones es un saco en el que puede encerrarse a una persona

28 Marino C3rdoba, en una estatuilla exhibida en el Museo Folkl3rico de La Rioja, representa esta divinidad como una mujer de larga cabellera con una v3bora a sus pies, que corresponde a la ondulaci3n serpenteante del agua de una vertiente. Esta estatuilla plasma el sincretismo de este universo de creencias en una representaci3n visual de una mujer que re3ne principios opuestos. Para una referencia a las divinidades diaguitas, ver Ag3ero Vera (*op. cit.*).

The Lord or St. Peter (...) grants [the Smith] a knapsack that forces persons into it (...) The devil is (...) pounded on the anvil by the smith, until he gives up his power over him (...). [El subrayado es mío.]

Este relato alude, en efecto, al encierro del demonio en una “valija más grande que una persona”. El de Castaño, por el contrario, presenta un recorrido alternativo, relacionado con la ya citada metamorfosis de los diablos en hormigas.

Tal recorrido es retomado en la elaboración literaria del motivo de “El herrero y el diablo”, en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, ambientado en la pampa húmeda de la provincia de Buenos Aires. En 1989, tuve la oportunidad de registrar en la localidad de Atalaya de dicha provincia, diversas versiones referidas a la aparición del demonio bajo la forma de una gallina, un perro negro, una araña o una víbora de gran tamaño, en horas del atardecer. Las versiones bonaerenses se vinculan con la misma creencia en la representación zoomorfa de las fuerzas demoníacas presentes en los relatos riojanos. Todas estas consideraciones revelan la incidencia del contexto de las creencias locales en la articulación referencial de distintos enunciados.

Un corrolato del proceso de condensaciones metafóricas es el desplazamiento metonímico del poder de determinados actantes del relato a otras personas u objetos. Tal proceso metonímico se advierte en los relatos de Corso y de Castaño:

(...) Que iban San Vicente, San Pedro yy (...) Manuel Jesús (...). Y (...) que le dice Manuel Jesús a Pedro: –¡Mirá! –le dice –en pago por hacer este trabajo (...) yo te vuá dar (...) tres virtú–

(...) le dice Pedro –¡Me va dar una silla, y el que se siente (...), que se pegue diez años ahí! (...). Y le ha dado la silla, Manuel Jesús. Y le ha pedíu también unas botas. Que (...) poniéndose, iba a volar por el aire más jueerte que el viento, Pedro, y iba llevar los bolsos con comida (...). Los bolsos eran de poder, que le ha dáu Dios, no le iba faltar naada. Bueno, y se las ha dáu, a las botas (...). Manuel Jesús. Y diái, le ha pedido también una valija (...) más grande que una persona, y que el que entre en esa valija, que no salga más, de la valija. Bueh, y se ha ido, Pedro, con la valija, la silla y las botas, pa'la casa (...). (Corso)

(...) Entonces, fueron Jesús y San Pedro, y le dijeron que pida tres deseos. Y pidió: que el que suba a la planta de nueces, que no salga hasta que él no le ordene, que el que se meta a la tabaquera, que no salga hasta que él no le ordene, y el que se siente en su silla, que se quede pegado, y que no salga hasta que él no le ordene (...). (Castaño).

Hay en estos relatos un desplazamiento metonímico del poder de la divinidad, representada por Dios y los santos, hacia el universo de los objetos. Tal desplazamiento está mencionado ya en la descripción temática de este tipo narrativo incluida en el Índice de Aarne-Thompson-Uther (ATU). El tipo narrativo hace referencia a la visita de Dios y san Pedro a un herrero a quien, en recompensa por un servicio realizado, le dan tres dones, materializados en tres elementos dotados de un poder divino. De acuerdo con una dinámica metonímica, tal poder es desplazado, en términos de Greimas (1976), de los Donantes o Destinadores al Objeto donado. Corso aclara, de este modo, que el protagonista posee "(...) Los bolsos (...) de poder, que le ha dáu Dios".

Este “poder” divino, detentado por “Manuel Jesús”, es desplazado hacia otros personajes del mismo panteón católico, como san Vicente y san Pedro, y a ciertos objetos. Estos personajes entregan a su vez tales objetos –una silla, unas botas, unos bolsos y una valija– a un ser humano, Pedro Ordimán, para ayudarlo a destruir a su antagonista demoníaco.

En el relato de Castaño, un herrero recibe también de “Jesús y san Pedro” el don de una “planta de nueces”, una “tabaquera” y una “silla” con el poder de retener a quien se le aproxime. Tales objetos tienen también el poder de sujetar a la persona a cada uno de estos objetos, de modo de quedar “pegada” a ellos.

En los otros relatos de este grupo, el desplazamiento metonímico del poder sobrenatural de unos actantes a otros personajes u objetos está relacionado con lo demoníaco. Esta esfera semántica reemplaza a la de las fuerzas celestiales, mencionada en los dos primeros. Es así como, mientras que en los relatos de Corso y Castaño los Destinadores son Jesús y los santos, en otros, como el del “Tata” Duarte, el Destinador está relacionado con las fuerzas del mal –“... un bulto negro ... que ... espantaaba...”–. Tal desplazamiento metonímico del demonio a un “bulto negro” tiene como correlato su identificación metafórica de ese objeto con el diablo. Esta dinámica metonímica de desplazamiento del poder de entidades sobrenaturales a objetos puede relacionarse con la mencionada creencia grupal en la interrelación entre los dominios de lo objetal, las fuerzas naturales, lo humano y lo sobrenatural –tanto divino como demoníaco–. Dicha interrelación favorece el desplazamiento de un dominio hacia el otro. Como ya anticipé, este universo de creencias reúne elementos del universo hispanocatólico con otros de la cultura indígena. Es así como las divinidades católicas, como “Manuel Jesús”, san Vicente y san Pedro conviven con creencias en elementos potentes, de las

cosmovisiones quichua y diaguita. Hay, de este modo, un sincretismo cultural, que resulta evidente en la confrontación intertextual del relato de Duarte con la relación del rito de la Salamanca en boca de Marino Córdoba. También Marino hace referencia al desplazamiento metonímico de un poder sobrenatural del diablo a seres humanos, presentados o convertidos en brujas y brujos, a quienes el demonio les transfiere la capacidad de transformarse en pájaros, serpientes u otros animales:

(...) una mujer desnuda en el campo, sin cabeza, que es la bruja, que... se desprendió del cuerpo la cabeza... se convierte en pájaro (...). Todas las brujas, cuando son muy viejas, ya tienen que pasarle el poder a una más joven (...) [en] la Salamanca, que es el encuentro con el demonio (...) representado (...) por la serpiente (...) y le venden el alma al diablo, y después, el diablo les concede lo que ellas quieren (...). Pero antes, las somete a muchas pruebas...Y le concede poder para hacer el “gualicho”, para hacer mal (...). Y ahí tienen que clavar un alfiler en un muñeco de trapo, donde va ser el dolor de la persona que le van hacer el daño (...).

El texto alude al desplazamiento del poder del diablo a la mujer convertida en bruja luego de un acto ritual. En él, tienen lugar tanto una serie de pruebas, como el pasaje del poder de la bruja más vieja a otra más joven, que supone un desplazamiento. Tal movimiento metonímico tiene como correlato la ya citada condensación metafórica de las fuerzas demoníacas en distintos animales, como el pájaro y la serpiente. Hay también una identificación metafórica de un objeto lacerado, el “muñeco de trapo”, con la persona a la “que le van a hacer el daño”. Tanto los desplazamientos metonímicos como las identificaciones metafóricas se

vinculan con una cosmovisión animista, que sostiene la creencia en el poder de los objetos para vehiculizar poderes sobrenaturales.

Así, la metáfora y la metonimia se relacionan con la personificación simbólica de entidades como las fuerzas del bien y del mal, generadoras de condensaciones y desplazamientos en la cadena del discurso. Evidencian un trabajo poético sobre el mensaje, en el cual cada narrador recrea una cosmovisión colectiva con su estilo personal. La incorporación de creencias sociales da lugar a la transformación de estereotipos fijados por el uso tradicional en un contexto local. Es así como el desplazamiento del poder del demonio a distintos objetos, común a los relatos de las más variadas latitudes, se transforma aquí en expresión viva de la unión de elementos del panteón católico con el rito de la Salamanca, característico del Norte y Noroeste argentinos. Tal desplazamiento tiene su anclaje en una dimensión corporal. El pasaje del poder del demonio en la Salamanca tiene, en efecto, un simbolismo ritual asociado con la corporalidad. En tal sentido, el juego metonímico se relaciona con la fragmentación del “cuerpo en pedazos” (Le Breton, 1995) que remite a la cosmovisión del grupo. Esta cosmovisión deja sus huellas en los relatos, en los cuales los distintos protagonistas se mueven de acuerdo con una lógica metonímica de pasajes de poder del mundo de los objetos al de la corporalidad humana, con sus distintas extensiones. Desde esta perspectiva, tanto las botas de Pedro Ordimán como los “bolsos” del relato de Corso, la “tabaquera” y otros objetos del de Castaño, y el mismo “bulto” del relato de Duarte, constituyen extensiones de estos desplazamientos metonímicos de poder. Esta dinámica entre desplazamientos y condensaciones anclada en el cuerpo da cuenta de la dimensión simbólica de la corporalidad (Le Breton, 2002).

Estos recursos retóricos, propios de la *ornatio* discursiva, constituyen también operaciones cognitivas de organización conceptual de creencias grupales. En la metáfora, tales operaciones tienen que ver con representaciones culturales del contexto, que dan lugar a mecanismos de identificación, condensación y asociación de elementos pertenecientes a esferas de significación heterogéneas. Estas esferas de significación se extienden desde el universo hispanocatólico a la mitología indígena, combinada con elementos de otras procedencias, afrobrasileña y del mundo árabe. Los narradores encuentran en la metáfora un instrumento privilegiado para expresar este sincretismo cultural, que sostiene la interacción entre lo objetal, lo natural, lo humano y lo sobrenatural, en virtud de un consenso generalizado. Tal consenso se relaciona con los procesos constructivos de las creencias, en las cuales el valor de verdad de un enunciado depende de un acuerdo colectivo (Greimas y Courtés, *op. cit.*). Este universo cultural se refleja también en los desplazamientos metonímicos, que dan cuenta de la mencionada interacción entre los dominios de lo animal, lo objetal y lo humano. La metáfora y la metonimia resignifican, en síntesis, patrones temáticos y compositivos del discurso folklórico a la luz de creencias locales, articuladas mediante procesos de desplazamiento y condensación emblemática.

*“El encuentro con la Muerte”:
condensaciones, desplazamientos y creencias colectivas*

También en el grupo de relatos “El encuentro con la Muerte”, la metáfora y la metonimia contribuyen a recrear una visión del mundo en clave ficcional, con el estilo de cada narrador. Puede advertirse aquí, en ejemplos concretos, la sustitución de la relación de dominancia de ciertos

valores semánticos por otros dentro de la cadena significativa, relacionada con personificaciones de principios vitales o fuerzas sobrenaturales. Se trata de un mecanismo de condensación de acuerdo con el cual dos o más valores semánticos convergen en un significante, con una modificación del ordenamiento jerárquico entre núcleos sémicos entre cualidades humanas, naturales o sobrenaturales. Tal condensación adquiere, en este conjunto de relatos, características particulares que analizaré a continuación.

Metáforas y personificaciones

Al igual que en el grupo anterior, la operación metafórica se relaciona con la animización antropomorfa de fuerzas o principios, que en este conjunto de relatos son siempre destructivos. Tales fuerzas se identifican con la Muerte, en los relatos de Carrizo y de Herrera, y con el demonio, en el de Ávila. Los narradores trasladan cualidades humanas a la muerte, en tanto principio de destrucción vital, y a entidades sobrenaturales como el demonio, convirtiéndolos en valores semánticos agregados a la identificación referencial primera. Esta asociación metafórica, que lleva a una traslación de significados de un dominio a otro, tiene como base una comparación implícita entre el dominio de lo humano y el de lo sobrenatural, reveladora de una cosmovisión sincrética. El uso metafórico refleja tal cosmovisión, basada en una polarización entre el Bien y el Mal:

(...) Y que un día, San José la manda a la Muerte, que lo venga llevar a Pedro por toodas las cosas malas que había hecho (...) Pedro (...) Se estaba sentáu en la silla, y no se ha queríu venir (...). Y que entonces, había íu la Muerte, y lo había traíu con silla y todo, a Pedro(...) (Carrizo).

(...) había un hombre que estudiaba la magia negra, y el diablo le ha dicho que (...) lo iba a llevar (...). Y que está en la fiesta, y que entra un hombre lindo, uno alto, y que le dice (...) que vayan (...). Y que (...) no los han visto más. (...) Y eso ha sido que se lo ha lleváu, nomás, el diablo, al hombre (...) (Ávila).

(...) Una vez, a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte (...). Y (...) había una fiesta (...). Y (...) llegó la Muerte (...). Y la Muerte lo eligió justo a él (...). Y que se lo ha lleváu, nomás, la Muerte (Herrera).

En los relatos de Carrizo y de Herrera, hay una personificación metafórica de la muerte, que agrega a este principio destructor cualidades humanas, mediante la sustitución de relaciones de dominancia semántica. Es así como la relevancia de la significación primera, relacionada con la interrupción de la vida, es sustituida por la significación segunda de una figura femenina a la que se le atribuyen cualidades humanas tales como el don del habla. Dotar de habla y de movimiento a elementos inanimados es un rasgo distintivo de la obra folklórica, vinculado con el procedimiento de yuxtaposición de dominios semánticos diversos (Mukarovsky, *op. cit.*). Bajtín (1987) considera tal procedimiento retórico como uno de los rasgos distintivos de la cultura popular y lo vincula con operaciones de inversión carnavalesca de un orden establecido. Tales operaciones de carnavalización manifiestan, según Bajtín, la libertad creadora de un pueblo, lo que le permite configurar un modelo de mundo a partir de la transformación dinámica de cánones estereotipados, como el de la personificación de la muerte.

En los relatos que ahora me ocupan, la yuxtaposición de elementos de esferas semánticas diversas que forma parte

de la personificación tiene como base una condensación metafórica de significaciones alrededor del significante “Muerte”. Dichas significaciones se relacionan, por una parte, con el mencionado principio de anulación de la fuerza vital y, por la otra, con el citado don de habla

–“la Muerte (...) le dice (...)”–, unido a la capacidad de elección y discernimiento –“(...) la Muerte lo eligió (...)”– y al poder de movilidad –“(...) y que va la Muerte (...)”–,

característicos del dominio semántico de lo humano. Tal condensación da lugar a un reacomodamiento de las relaciones sémicas entre elementos. Dotar a la muerte de movilidad y poder de elección lleva implicada, en efecto, una sustitución del rasgo dominante del principio destructor carente de toda materialización corpórea, por la de una entidad material concreta, revestida de atributos humanos. Tal sustitución no anula su significado de principio destructor, sino que reacomoda este rasgo dentro de una constelación semántica, y le agrega valores nuevos.

El mismo procedimiento se advierte en la representación antropomorfa del demonio del relato de Ávila. En él, hay una identificación metafórica del diablo con un hombre bien parecido –“(...) un hombre lindo, uno alto (...) [que] ha sido (...) el diablo (...)”–. El uso del verbo “ser”, que establece una relación de equivalencia entre lo humano y lo sobrenatural, es una marca discursiva de la identificación metafórica del diablo con una persona. Esta representación antropomorfa tiene como rasgo distintivo la contraposición entre la cualificación positiva de su apariencia –“lindo (...) alto”– y el carácter negativo de su esencia demoníaca, que remite a una conjunción de opuestos. Este juego de opuestos se relaciona con la estructura agonística propia de las

psicodinámicas de la oralidad (Ong, op. cit.) y con la “ley de la antítesis”, considerada por el ya citado Olrik como rasgo distintivo del estilo folklórico.

Metáforas, identificaciones y creencias colectivas

La gravitación del universo de creencias del grupo se advierte en especial en los relatos de Herrera y de Ávila, presentados como “sucesidos” de ocurrencia real. En el cuento de Carrizo, presentado como un discurso ficcional, acciones y personajes tienen una vinculación explícita con la cosmovisión católica. Aparecen de este modo “san José” y “san Ramón”, vinculados con el ámbito celestial de “la gloria” y el paraíso ultraterreno, en contraposición con “los diablos” que moran en el “infierno”. La conexión con la mitología católica es aquí mucho más evidente que en los demás relatos. La narradora manifiesta una conciencia del carácter ficticio de su relato, en cláusulas metanarrativas como “y dice el cuento que (...)”, que marcan su distanciamiento con respecto al valor de verdad del enunciado. En los otros dos relatos, se advierte un compromiso mayor del narrador con respecto a su discurso, manifiesto en la identificación de la muerte y el diablo con representaciones antropomorfas, en términos de creencia, avalada por el consenso del auditorio, cuya incorporación en el enunciado analicé en un capítulo anterior.

El uso metafórico está ligado, de este modo, con el contexto de creencias colectivas, como lo evidencia su vinculación con el mencionado rito local de la Salamanca. En su relación del rito, el ya citado Córdoba menciona la representación antropomorfa de las fuerzas del mal encarnadas en el demonio, como así también otras materializaciones de principios vitales y fuerzas naturales que conjugan creencias de la cultura indígena con elementos canónicos del universo hispanocatólico. En su estudio sobre la mitología

diaguaita, Agüero Vera (*op. cit.*) hace referencia, en efecto, a tales representaciones zoomorfas y antropomorfas, vinculadas con esta cultura. Destaca la relevancia de la identificación del mal con figuraciones humanas, que tienen su correlato en el reino animal. Estos elementos están presentes en el discurso de Córdoba, quien hace referencia a “la bruja”, presentada como una “mujer desnuda” que “se convierte en pájaro”. Alude, asimismo, al demonio en sus distintas representaciones zoomorfas, como una “serpiente”, un “chivo negro”, un “pájaro”, un “chanchito”, un “perro”, “cualquier animal” o “un viejo con cara de sapo”. Establece de este modo relaciones de equivalencia entre la esferas de significación de lo humano (una mujer, un viejo), lo animal (pájaro, serpiente, chivo, chanchito o perro), los ciclos vitales (joven, viejo) y las fuerzas del mal (bruja, demonio). El verbo “ser” es, una vez más, la marca discursiva de esta identificación analógica, que condensa este abanico de significados en el significante “diablo”. Esta condensación favorece el surgimiento de redes paradigmáticas de conexión asociativa, relacionadas con la cosmovisión grupal. La misma condensación está presente en los relatos de mi archivo, que evidencian una asociación paradigmática de la destrucción con la muerte y con lo sobrenatural demoníaco, en figuraciones antropomorfas femeninas y masculinas. De tal modo, la Muerte está representada bajo la forma de una mujer, y el diablo, como un joven elegante, que usa su poder de seducción para destruir a sus adversarios. La apariencia bella y erótica, relacionada con la vitalidad y la atracción sexual, se contrapone de este modo con la esencia tanática, que lleva a la destrucción y a la muerte. Tal contraposición agonística, propia del pensamiento oral, remite además al principio de adición de contrarios de la obra folklórica. Esta construcción metafórica, unida a una dinámica antitética y a la personificación de principios demoníacos y fuerzas

de anulación vital, forma parte de la “retórica del creer” (Palleiro, 2008) de estas comunidades riojanas, que transforman los estereotipos folklóricos en expresión de la cultura local.

Todas estas observaciones, que coinciden en gran parte con las realizadas en relación con el grupo anterior, ponen de manifiesto una modalidad de construcción retórica similar en los distintos grupos de relatos.

Metonimia y desplazamientos contextuales

Al igual que el uso de la metáfora, el de la metonimia también evidencia, en este grupo de relatos, una conexión con el contexto de la cultura local, que se establece mediante el desplazamiento de ciertos significantes hacia otros contiguos en la cadena discursiva. El empleo de este recurso se advierte en el enunciado de Carrizo. En el discurso de esta narradora, la construcción retórica de la metonimia es similar a la de la de Corso del grupo anterior. Corso hacía referencia, en efecto, al desplazamiento del poder de ciertos personajes identificados con fuerzas sobrenaturales hacia otros actantes u objetos. Tal desplazamiento correspondía a una vinculación entre campos semánticos contiguos, conectados entre sí por una relación de pertenencia a un mismo universo de discurso. El relato de Carrizo presenta una operación semejante, que combina el desplazamiento metonímico con un proceso de condensación metafórica:

(...) Y le han dáu también a Pedro, los santos, unas astas de chivo, para espantar a los diablos (...). Y entonces, Pedro Ordimán, cuando los diablos venían a pillarlo, él, con las astas de chivo, los corría (...). Y que, cuando Pedro ha íu pa' 'l infierno, que los diablos venían, y que él les mostraba las astas de chivo, y que los diablos habían salíu disparaando (Carrizo).

Al igual que en el relato de Corso, hay un desplazamiento del poder sobrenatural de los santos hacia un objeto fragmentario, las astas de chivo, que poseen un valor simbólico en el universo de creencias del grupo. Este objeto funciona como auxiliar mágico (Propp, 1972) entregado al protagonista Pedro Ordimán para que logre vencer a su adversario demoníaco con su ayuda.

Como ya anticipé, el chivo constituye, en el folklore local, una representación zoomorfa del demonio, como lo aclara el ya citado Córdoba a propósito del rito de la Salamanca:

(...) viene el diablo, en forma de chivo negro (...) sale el diablo, en forma de chivo negro (...) maligno (...) un chivo en celo (...) sale el Zupay, el diablo mayor, el maestro (...) que introduce la Salamanca (...). Alas de murciélago (...) cabeza de chivo, patas de pájaro (...).

Esta identificación del diablo con el chivo tiene como eje la condensación metafórica de lo demoníaco con la de la animalidad. Tal condensación se conjuga, del mismo modo que en el relato de Carrizo, con un juego de fragmentación metonímica de las partes del cuerpo de distintos animales, cuya suma configura la representación zoomorfa de las fuerzas del mal. Puede advertirse una gran similitud entre la fragmentación de la “cabeza de chivo”, unida al desplazamiento de atributos del demonio al cuerpo de distintos animales, del texto de Córdoba y el pasaje del poder a las “astas de chivo” del cuento de Carrizo. En virtud de esta identificación metafórica del diablo con un chivo, según Córdoba, cada una de las partes del animal tiene el valor de amuleto o talismán que concentra el poder demoníaco, en virtud de una lógica sinecdótica de pasaje del todo a la parte (Briggs, 2002). Este juego sinecdótico, que se relaciona con una fragmentación metonímica, está presente también en

el relato de Carrizo, que atribuye a las astas de chivo un valor potente. De tal modo, las astas son presentadas también como amuleto, dotado del poder de ahuyentar a las fuerzas del mal y ese poder tiene que ver con esta dinámica metonímica, por medio de la cual la posesión de una fracción del chivo, como las astas, funciona como un talismán que asegura la victoria sobre estas mismas fuerzas. Es así como la vinculación entre el “chivo” y las “astas” se establece por una relación de contigüidad propia de la metonimia (Jakobson y Halle, *op. cit.*), que responde a un principio de remedio de la falta por lo semejante. La capacidad de ahuyentar al “chivo” demoníaco a través de la muestra de una de sus partes tiene como fundamento una relación de proximidad sintagmática *in praesentia* (Saussure, 1975), que establece un vínculo indicial de existencia entre ambos elementos (Peirce, 1987).²⁹ De tal modo, la entrega de este poder otorgado por “los santos” al protagonista está basada en un doble juego, que consiste, por un lado, en el desplazamiento metonímico de las propiedades de la totalidad del objeto a una de sus partes y, por la otra, en la facultad de contrarrestar la influencia del demonio, identificado metafóricamente con un “chivo”.

La fragmentación metonímica remite al mismo tiempo a una representación de la corporalidad vinculada con la disgregación. Tal disgregación, característica de la cosmovisión local, instaura una ruptura con respecto a una estética

29 Este principio metonímico de desplazamiento *in praesentia*, basado en el eje sintagmático de la contigüidad, establece una relación indicial de existencia entre dos o más elementos. Tal principio está regido a su vez por una lógica sinecdótica en virtud de la cual una parte sirve como representación de un todo. Este es el mismo principio que rige en las modalidades de curación de la medicina homeopática, basadas en la cura por lo semejante, que suministra al paciente dosis atenuadas del mismo elemento que es causa de la enfermedad. Para un análisis de esta dinámica metonímica en relación con la retórica de la salud y la enfermedad en el relato folklórico, ver Palleiro (2001).

de la armonía corporal. Esta ruptura da lugar a una dinámica de lo fragmentario, que se distancia de una estética de la completud, vinculada con operaciones de disciplinamiento corporal (Citro, 2010) propias de la cultura hispanocatólica.

La metonimia y la dinámica antitética

En el relato de Herrera, la metonimia está relacionada con una dinámica antitética de contraposiciones entre esencia y apariencia. Es así como, para encubrir su identidad y evitar ser reconocido por la Muerte personificada que viene a buscarlo, el protagonista Pedro Ordimán decide quitarse el pelo. Para esto, recurre a un juego de fragmentación relacionado con su apariencia física –“... Pedro ... se peló, se sacó los bigotes ...”–. Dicha eliminación se vincula con la lógica sinecdótica de la fragmentación, que remite al tópico del disfraz encubridor, arriba analizado. Gracias a un ejercicio metonímico de reconocimiento del elemento faltante, la Muerte logra así descubrir la identidad encubierta del protagonista:

(...) Y la Muerte lo eligió justo a él, y le dijo: –¡Aquel peladito, que venga par' acá! (...) Y que se lo ha lleváu (...) la Muerte, que lo había conocido a Pedro, que estaba todo pelaado.

Como ya anticipé, la crítica psicoanalítica relaciona la metonimia con el tópico de la castración (Le Galliot, *op. cit.*), vinculado con la misma pulsión de muerte que menciona el narrador en este relato. De esta manera, la carencia de un elemento físico como el cabello, destacada por el narrador en una doble mención, conduce a la Muerte a acercarse al personaje. Esta doble mención corresponde, por una parte, al discurso directo de la Muerte –“La Muerte dijo: –¡Aquel peladito ...!”– y, por otra, a la

interpretación explicativa en tercera persona del narrador general –“... la Muerte ... lo había conocido a Pedro ...”–. Tal mención duplicada introduce un juego perspectivista, que enfatiza la relevancia semántica del discurso.

La fragmentación metonímica del cabello tiene resonancias bíblicas, que remiten al episodio de Sansón y Dalila del *Antiguo Testamento*.³⁰ En efecto, ya en la Biblia está presente esta lógica sinecdótica de acuerdo con la cual el corte del cabello realizado por la figura femenina de Dalila provoca la destrucción física del gigante Sansón. Este corte quita al personaje la fuerza, concentrada en sus cabellos, y lo deja indefenso frente al ataque de los filisteos. El relato oral que ahora me ocupa comparte con el texto bíblico no solo un tópico temático asociado con un motivo folklórico, sino también una construcción retórica similar, basada en el juego sinecdótico del todo y la parte.³¹

La vinculación de la metonimia con la contraposición entre esencia y apariencia está ligada con el universo de creencias colectivo. Hay, por tanto, una conexión intertextual entre el relato de Herrera y el discurso ritual de la Salamanca. Su dinámica, basada en los cambios de apariencia del demonio, tiene que ver también con la tensión metonímica de la falta y con la lógica sinecdótica del todo y la parte. Es así como, en el rito, el diablo adopta la ya mencionada apariencia zoomorfa, basada en la combinación de partes del cuerpo de distintos animales. Esta similitud con el rito revela la gravitación de las creencias locales en la construcción retórica de los relatos.

En el discurso de Ávila, hay también una referencia a la operación metonímica de fragmentación del cabello. Es

30 Para un estudio sobre el cuento folklórico en el Antiguo Testamento, ver Gunkel (2007).

31 Este juego sinecdótico del corte de cabellos del gigante está presente en gran cantidad de relatos orales riojanos, reunidos en el CD adjunto, bajo el título de “El hombre forzado”, que constituye un subgrupo de la matriz “El mundo de abajo”.

así como el protagonista, que “estudiaba la magia negra”, a quien “el diablo le ha dicho que (...) lo iba a llevar”, “se hace pelar bien” para “que no lo conozcan” y “no lo lleven (...)”. Esta alusión a la apariencia encubridora, que aparece en la primera unidad episódica, es retomada en el *point* del relato, correspondiente al encuentro del protagonista con el diablo –“(...) que entra un hombre lindo, uno alto, y que le dice al que se había hecho pelar que vayan a conversar (...)”–. Al igual que en el relato de Herrera, también aquí la ausencia del cabello, que es el elemento fragmentado, no logra evitar el enfrentamiento con una entidad destructora. Tal entidad está asociada con el diablo personificado, quien, al igual que la Muerte en el relato anterior, reconoce la identidad del protagonista tras su cambio de apariencia. Este juego metonímico tiene como correlato el citado procedimiento metafórico de condensación de significaciones vinculadas con lo demoníaco en el significante “hombre lindo”. Dicho significante reúne elementos opuestos como la esencia diabólica y la apariencia seductora, concentrados en una figuración antropomorfa. La metáfora y la metonimia están unidas también, en este caso, a una tensión antitética entre el bien y el mal, propia de la cosmovisión grupal.

El diablo y su retórica en el folklore de otras latitudes

La vinculación del demonio con el chivo, basada en estos procesos de condensación metafórica y desplazamiento metonímico, se encuentra en las culturas más diversas. Así, por ejemplo, en distintas regiones de España, el diablo es asociado con un macho cabrío. Este animal es considerado una representación zoomorfa del demonio, al que se puede espantar con una “higa”, asociada con una parte de la higuera (Espinosa, 1946). Tal figuración zoomorfa del

diablo como macho cabrío, producto de una condensación metafórica, tiene su expresión plástica en la obra de artistas españoles como Goya, en cuya obra pictórica *Aquelarre* presenta una reunión de brujas y brujos presidida por un macho cabrío que simboliza al demonio. Esta representación tiene algunas similitudes con la obra artística de Marino, en cuya producción puede rastrearse la impronta de la cultura hispanocatólica, en una conjunción sincrética con la mitología indígena. En las culturas afrobrasileñas, el mismo objeto sirve también como amuleto contra las fuerzas del mal, en virtud de un desplazamiento metonímico.³²

Por su parte, el folklorista Valk, que dedicó su tesis doctoral a las representaciones del diablo en la cultura estonia, documenta también esta identificación metafórica del demonio con distintos animales, entre los que se cuenta un chivo negro al que suele espantarse con distintos amuletos, de acuerdo con la misma lógica sinecdótica entre el todo y la parte (Valk, 2001). Este autor Asocia esta identificación de la cultura estonia con el universo de creencias del cristianismo medieval.

Como dato curioso, merece destacarse que una estatuita de Marino que representa al diablo como macho cabrío se encuentra en el Museo del Diablo de Kaunas, Lituania.³³ En el mismo museo, que visité en 2013, hay también piezas cerámicas de culturas bálticas con figuraciones zoomorfas y antropomorfas del diablo como serpientes y otros animales salvajes. Tales figuraciones recurren al mismo principio de identificación metafórica del diablo con distintos animales.

32 El uso de este amuleto es frecuente en las celebraciones rituales del *candomblé* de estas culturas.

33 Este Museo tiene una sala dedicada a las representaciones figurativas del diablo en distintas partes del mundo, y otras especialmente dedicadas a las culturas bálticas. La estatuita de Marino estaba ubicada, como analizaré en un capítulo siguiente, en una vitrina dedicada a los diablos en la cultura latinoamericana.

La representación zoomorfa y antropomorfa del demonio a partir de la adición de elementos fragmentarios es, en efecto, un tópico frecuente en la tradición medieval hispánica que, de esta forma, está presente, por ejemplo, en el texto del *Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, vv. 1454-1484, bajo la forma de un *exemplum* medieval. Se trata del “Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima”, que recrea literariamente el tópico del trato con el diablo. Este “trato” está materializado en una “carta”, en la cual el ladrón convierte al diablo personificado en dueño de su alma, a cambio de oro y riquezas:

(...) Vino a él [a un ladrón] el diablo, porque non le perdiese/ Dixon’ que de su alma la carta le faciese/ e furtase syn miedo quanto furtar quisiese/ Otorgóle su alma, Fisole dende carta/ Prometióle el diablo que dél nunca se parta: /Desta guisa el malo sus amigos enarta/ Fue el ladrón a un cambio, fruto de oro grand sarta (...). (vv. 1456-1457)

Fablóle luego el diablo: “Amigo, dize, otea, e dime lo que vieres (...) /El ladrón paró mientes, diz: “Veo cosa fea:/ tus pies descalabrados... muchos viejos zapatos, /suelas rrotas é panios rotos é viejos hatos,/e veo las tus manos llenas de garabatos, /Dellas están colgados muchas gatas é gatos”. (v. 1472) (Ruiz J. (1970, II, pp. 213-214)

Puede advertirse en el texto la personificación metafórica del diablo, dotado de habla, que le dice al ladrón que escriba una “carta”. La narración está seguida de una reflexión moralizante –“Desta guisa el malo sus amigos enarta”–, propia del discurso ejemplar. En él el relato está al servicio de la intención didáctica. El estilo indirecto de

los primeros versos da paso al diálogo directo entre el diablo y el ladrón. En este contrapunto polifónico, de claro tono apelativo, la voz del “ladrón” intercala una secuencia descriptiva. En ella, hace uso de la metonimia para presentar una imagen visual del diablo, en la que predomina la misma representación fragmentaria del texto oral de Córdoba. El diablo es descrito de tal modo a partir de una fragmentación corporal, con los pies “descalabrados” y las manos “llenas de garabatos”. La desintegración se extiende a su atuendo, compuesto por “paños rotos”, zapatos viejos con suelas también “rotas”. Hay también una asociación del diablo con el mundo animal, ya que su representación visual está asociada con “muchas gatas y gatos” que cuelgan de sus manos. La conjunción de imágenes fragmentarias da por resultado una “cosa fea”, condensada en el diablo personificado. Estas imágenes fragmentarias que entremezclan elementos del mundo animal con representaciones humanas y objetos desintegrados asociados con lo demoníaco, tienen gran similitud con las del discurso oral de Córdoba, referido al rito del pacto con el diablo. Al mismo tiempo, su representación figurativa como símbolo de destrucción y desorden evidencia un trabajo metafórico de condensación de elementos negativos en torno a su figura, similar al de los relatos riojanos.

El motivo del pacto, con su anclaje en el mundo hispano-medieval en esta y otras recreaciones literarias, adquiere en la tradición oral argentina connotaciones diferentes, como puede advertirse en mi archivo de relatos. Es así como, en el contexto riojano, este motivo se despoja de toda intención moralizante, y entreteje elementos de la tradición hispano-católica con otros de la mitología indígena, que dan cuenta de una cultura plural, con una retórica propia. Esta retórica del creer conjuga elementos de tradiciones diversas, que hallan su expresión en cuentos, casos, sucedidos y ritos, con

una diferencia vinculada con el valor de verdad atribuido al pacto en cada género de discurso. La metáfora favorece la condensación de estos elementos heterogéneos en significantes tales como “el diablo”. La metonimia, por su parte, da lugar al despliegue fragmentario de signos culturales relacionados con el desorden y la falta, que encuentra su expresión ritual en la Salamanca, y su elaboración poética tanto en los cuentos, presentados directamente como un discurso ficticio, como en casos, sucedidos e historias, que apelan a la dimensión de la creencia.

El motivo del trato con el diablo funciona, de este modo, como pretexto para su recreación en contextos diferentes, con una retórica basada en personificaciones, condensaciones metafóricas y fragmentaciones metonímicas que sirve para expresar creencias sociales de las más diversas culturas, a partir de la resignificación de patrones discursivos similares.

Retóricas del creer y modalidades del pensamiento oral

Los recursos retóricos utilizados por los narradores conservan las huellas de la oralidad en la que surgieron. Tanto las alusiones, como las comparaciones, descripciones, personificaciones, metáforas y metonimias, organizadas muchas veces alrededor de una polarización antitética, son marcas de la oralidad folklórica.

En su ya citado estudio sobre *Oralidad y escritura*, Ong sostiene la existencia de un pensamiento oral con una psicodinámica propia, acumulativa, redundante y empática. Uno de sus rasgos distintivos es el estilo polisindético, caracterizado por la acumulación de coordinantes. Dicha tendencia acumulativa tiene que ver con la adición de elementos heterogéneos, considerado por el citado Mukarovsky como un principio compositivo básico de la

obra folklórica, que reemplaza la jerarquización subordinativa o hipotaxis por la coordinación aditiva o parataxis. Algunos narradores, como José Corso, revelan la ya mencionada tendencia a la acumulación de secuencias, que sustituye la estructura subordinativa de acciones propia del ordenamiento analítico por la combinación lineal de la estructura episódica. Corso organiza ciertamente su relato a partir de la combinación de episodios, como el del pedido del protagonista a los santos de distintos objetos mágicos para vencer a “los diablos”. Recurre para esto al estilo polisindético de la oralidad, con un uso acumulativo del coordinante “y”, que da mayor vivacidad al discurso. Tal coordinante en posición inicial funciona como nexo de cohesión entre secuencias y favorece así la adición acumulativa de acciones. Esta adición de unidades secuenciales da lugar además a la repetición:

–(...) Y han corrido diez años (...). Ha corrío diez años y no lo ha podío alcanzar, el diablo (...). Y (...) se ha ido a decir al diablo mayor (...) Yy (...) se ha ido, el otro diablo, el tercer diablo (...)–.

Tal modalidad compositiva y retórica basada en la reiteración sirve al narrador como estrategia mnemotécnica. Este estilo reiterativo, que favorece la retención en la memoria, lleva al emisor a repetir la alusión a los “diez años” que el protagonista pasa volando por los aires, perseguido por los diablos. Tal repetición agrega al discurso un matiz enfático, que subraya el lapso prolongado de la persecución y su falta de éxito. Todos estos recursos dan cuenta de una modalidad de pensamiento oral, reflejada en el discurso.

Ong caracteriza, asimismo, las formas de la oralidad como situacionales, agonísticas y conservadoras, con un

equilibrio homeostático entre presente y pasado.³⁴ La tendencia “agonística” del pensamiento oral se relaciona con la “ley de la antítesis” considerada por Olrik (*op. cit.*) como una de las regularidades del estilo folklórico. La disputa entre Pedro Ordimán y los diablos del relato de Corso, la de “el herrero y el diablo” en el de Castaño, la de “el señor” y el diablo en el discurso de Ruarte, y la de Pedro Ordimán y la Muerte, en el de Carrizo, dan cuenta de esta antítesis con matices agonísticos. En el relato de Ávila, la estructura agonística del discurso verbal se vincula con la referencia a cambios corporales, propios de lo que Ong denomina “el componente somático” o corporal de la oralidad. Es así como el protagonista cambia su apariencia física al cortarse el pelo, para enfrentarse con el diablo, en una confrontación agonística. Este relato se caracteriza también por la presencia de repeticiones –“que no lo ... que no”– que forman parte de la estructura formulística propia del pensamiento oral. Hay, asimismo, un equilibrio entre pasado y presente, en un vaivén temporal que dinamiza el *tempo* del relato.³⁵ Por un lado, el narrador ubica en el presente ciertas acciones del protagonista, como la de entrar en un recinto –“entra ...”–, para su puesta en relieve. Por otro, sitúa en el pasado hechos puntuales, como el de irse con el diablo –“... Y ...se han ido”–. Así, se crea un equilibrio temporal que agiliza el ritmo narrativo. Este equilibrio situacional del pasado en el que se ubica la línea episódica

34 Los atributos utilizados por Ong para caracterizar las modalidades del pensamiento oral tienen como base una contraposición con respecto a las modalidades cognitivas de la cultura escrituraria. Caracteriza las psicodinámicas de la oralidad, específicamente, como acumulativas antes que subordinadas; acumulativas antes que analíticas; redundantes o copiosas, conservadoras y tradicionalistas, cercanas al mundo humano vital, de matices agonísticos, empáticas y participativas antes que objetivamente apartadas: homeostáticas y situacionales antes que abstractas.

35 Para un análisis del contrapunto temporal, ver la sección dedicada al contrapunto de actitudes locutivas.

con el presente de enunciación es un rasgo distintivo de las “psicodinámicas de la oralidad”, que toman como eje el aquí y el ahora de la situación enunciativa.

La contextualización de los relatos en el ámbito riojano revela su cercanía a lo que Ong denomina el “mundo humano vital” de la oralidad. Así, por ejemplo, en la citada comparación de la fogata armada por uno de los personajes del relato con la celebración ritual de “los fuegos de San Juan”, Corso pone de manifiesto la cercanía con el mundo vital de las tradiciones riojanas, que intenta a la vez conservar y actualizar

–(...) Y Pedro (...) ha puesto así unas rama’ secas (...) [El narrador realiza el ademán de acumular un montículo de objetos, con ambos brazos y manos] (...) Ha hecho como hacen aquí los San Juanes (...) lo’ juegos esos. Que aquí saben prender juegos (...) ¡Qué mierda, si casi lo ha quemáu, al diablo (...)!–.

Tal como señalé en el análisis de las comparaciones, esta inclusión de tradiciones locales revitaliza ciertamente los estereotipos del relato folklórico y los transforma en expresión viva del contexto. De este modo, la tendencia “conservadora” del ajuste a estereotipos convive con la tendencia actualizadora de la tradición local, en una dinámica entre estereotipo y variación.

El carácter empático y situacional de la memoria oral se evidencia en el uso de interjecciones y giros característicos del habla coloquial, como “¡Qué mierda!” del fragmento recién citado. Los gestos y ademanes con brazos y manos, como el de acumular un montículo de objetos, indicados en notas intercaladas en este y otros relatos, dan cuenta del carácter “somático” de la oralidad. La dimensión de lo corporal crea una empatía especial, que acerca el mundo narrado

al universo de experiencias del auditorio, e instauro, de esa manera, un “equilibrio homeostático” con la situación enunciativa compartida por el narrador y sus oyentes, para decirlo en términos de Ong. Este anclaje situacional en el presente con un despliegue de signos corporales muestra la habilidad del emisor para la *performance* narrativa, a la que el ya citado Schechner (2000) caracteriza como una representación espectacularizada de la vida social. Tal despliegue corporal del narrador, anclado en el espacio riojano y en un tiempo compartido con su auditorio, da lugar a una representación de la acción narrada similar a la de la situación teatral.

Las psicodinámicas de la oralidad contribuyen al logro de un verosímil narrativo, enraizado en el contexto local. Las alusiones, comparaciones y descripciones enumerativas funcionan como estrategias de anclaje contextual, tendientes a crear un efecto de realidad. También las metáforas y metonimias activan procesos de sustitución y desplazamiento de significaciones vinculadas con elementos contextuales, relacionados con operaciones de asociación paradigmática y de combinación sintagmática en la cadena de discurso. Todos estos recursos configuran una “retórica del creer” (Palleiro, 2008), que resignifica estereotipos del relato tradicional para expresar identidades locales.

Capítulo 10

A modo de conclusión: el relato folklórico, un mixto genérico

En esta obra, analicé los procedimientos de ficcionalización en un archivo de relatos folklóricos compuesto por cuentos, casos, sucedidos, leyendas e historias. Mientras que los cuentos se ubican dentro de la categoría de lo fictivo, los casos y sucedidos tienen una relación más directa con la dimensión histórica. Por su parte, las leyendas se vinculan con la dimensión de las creencias.

Estas delimitaciones iniciales, vinculadas con la identificación de géneros discursivos diferentes, resultaron, en el curso del análisis, extremadamente flexibles ya que, como se ha visto, las dimensiones de la historia y de las creencias gravitan en la construcción textual de todos los relatos. El estudio de los relatos riojanos reveló, en efecto, la incidencia del contexto en la articulación referencial del enunciado folklórico, que permite repensar el concepto de “relato folklórico” desde la perspectiva de su articulación discursiva. Para esto, diseñé un método de análisis orientado al estudio sistemático de las transformaciones contextuales de la narración folklórica, basado en los desdoblamientos ficcionales entre texto y contexto, en las tres instancias

básicas de la situación comunicativa: el emisor, el receptor y el referente.

Los desdoblamientos del emisor: despliegues y repliegues

El punto de partida de todo proceso de ficcionalización del discurso es la duplicación de la fuente emisora, que consiste en el desdoblamiento de un enunciador vivo, situado en una circunstancia histórica, en sujeto productor de un espacio verbal. Tal desdoblamiento da lugar a una dinámica de despliegues y repliegues que retomo aquí a modo de conclusión.

Las fórmulas de apertura y de cierre

La delimitación de este espacio verbal está señalada por fórmulas de apertura y cierre que enmarcan el relato dentro de un sistema textual secundario, relativamente autónomo del coloquio en el que surge. Los límites textuales no constituyen divisiones rígidas, sino que establecen una continuidad dinámica con los tópicos de conversación que anteceden y siguen al hecho narrativo. Cada relato constituye, de este modo, un sistema coherente en sí mismo, que se inserta en el recorrido conversacional. El uso formulaico característico del estilo oral, presente ya en la épica homérica, constituye un recurso mnemotécnico que ayuda a los narradores a retener en la memoria formas estereotipadas de organización narrativa. Las fórmulas constituyen dispositivos estereotipadores que funcionan como protocolos pragmáticos, con un valor modelizante. Estos protocolos de apertura y cierre condensan modelos textuales para articular un sistema verbal autónomo, abierto a transformaciones

múltiples. Revelan, al mismo tiempo, una dinámica entre estereotipo y variación, que crea una tensión entre un *illo tempore* al margen de todo devenir histórico, y la localización contextual precisa. Esta tensión de opuestos forma parte del sistema de contraposiciones de la obra folklórica.

Las fórmulas de apertura y de cierre proporcionan, asimismo, en ocasiones, una orientación espaciotemporal que contextualiza los hechos narrados. En tal sentido, guardan similitud con las cláusulas de inicio y final de la narrativa personal. Pueden incluir también la mención concreta a actos de narración anteriores, lo que da lugar a la inserción polifónica de distintas voces en el universo textual. Muchas veces, la remisión a estos hechos enunciativos precedentes produce una relación de filiación discursiva, y así los convierte en expresión viva del patrimonio de cultura tradicional de un grupo. A veces, las fórmulas incluyen indicios de inserción subjetiva del enunciador que remiten a los dobleamientos del emisor primario en una figura textual. También funcionan como recursos de focalización, que apuntan a dirigir la atención de los receptores hacia un eje de interés. Esto confirma su carácter de protocolos de organización narrativa, encaminados a proponer una modalidad de recepción de los relatos.

El despliegue del espacio verbal y los mecanismos de deixis

El procedimiento de señalación o deixis es otro aspecto del despliegue textual de la fuente emisora. La deixis marca el posicionamiento del sujeto como eje de organización referencial del mundo narrado, y se vincula tanto con la señalación de espacio y tiempo como con el sistema personal. En este sentido, constituye una marca de subjetividad,

relacionada con el desdoblamiento del emisor primario en sujeto textual. El sistema de deixis incorpora no solo ejes de referencia espacial y temporal, sino también el marco sociocultural del emisor. Los deícticos funcionan como *shifters* o embragues de conexión del enunciado con el acto de enunciación. Se trata de dispositivos de vinculación con el contexto, que dan lugar a desdoblamientos ficcionales.

La deixis lingüística está acompañada con frecuencia por recursos mímicos y gestuales, cercanos al discurso teatral. Esta combinación da lugar a un despliegue visual de las relaciones entre texto y contexto ante los ojos del auditorio que intensifica la ilusión de realidad. De esta manera, las duplicaciones producidas por el mecanismo de deixis favorecen el despliegue del universo textual en el contexto y el repliegue de los ejes de referencia espacial y temporal del entorno en el universo verbal.

La conexión que establecen los deícticos con el contexto se establece de manera directa, analógica o implicada, y los narradores recurren a este procedimiento para dar a sus relatos una verosimilitud mayor. Es así como, en algunos relatos, la deixis está asociada con mecanismos de anclaje directo del relato en la circunstancia de narración. La vinculación de la deixis con el contexto se produce también a través de implicaturas textuales. En este caso, los relatos presentan un eje de ubicación deíctica ubicado en el espacio intratextual, sin que exista un despliegue explícito de tales conexiones con el entorno. A veces, dichas conexiones se extienden al cotexto precedente o siguiente. De este modo, los deícticos llegan a funcionar como nexos de cohesión textual, que favorecen la gestación de relaciones reflexivas sobre el discurso. Esta última clase de vinculación es más frecuente en las narraciones clasificadas como “cuentos”, en las cuales el emisor tiene una conciencia más clara del carácter ficcional del discurso. En los casos o sucesidos, hay

una marca explícita del anclaje referencial de la acción narrada en un contexto a través de la deixis, que a veces recurre al uso de sobreentendidos. Los deícticos funcionan, asimismo, como recursos argumentativos, para persuadir al receptor de la verosimilitud del relato. La deixis, en el discurso folklórico, se relaciona con la dinámica entre estereotipo y variación, en la medida en que estos elementos propician el anclaje de patrones compositivos cristalizados a lo largo del curso de la tradición oral en cada nuevo contexto de actuación narrativa.

La modalización y el despliegue de la subjetividad

Además de los deícticos, también los subjetivemas y modalizadores marcan la inscripción del enunciador primario en el sistema secundario del relato. Los subjetivemas constituyen partículas léxicas que expresan juicios de valor o interpretaciones evaluativas del emisor. Conservan entonces huellas de la subjetividad del enunciador, que generan duplicaciones ficcionales entre los emisores real y textual. Kerbrat-Orecchioni divide los subjetivemas en axiológicos y evaluativos, según expresen juicios de valor o actitudes evaluativas del productor del enunciado. Su empleo se registra entonces con mayor frecuencia en sintagmas interjectivos o en cláusulas evaluativas. En algunos relatos, hay una acumulación de subjetivemas axiológicos, relacionada con la gravitación de los valores que configuran el universo de creencias del contexto. En otros, la utilización de partículas subjetivas contribuye a presentar a los personajes del relato desde la óptica subjetiva del enunciador.

Las operaciones de modalización imprimen al discurso una fuerza locutiva particular, relacionada con la subjetividad del emisor. El dominio de aplicación de esta fuerza no

se limita al universo referencial del relato, sino que incluye también al hablante y a los oyentes del acto comunicativo primario. Esta fuerza puede ser afirmativa, asertiva o bien directiva, e incluso comisiva, encaminada a persuadir al receptor. Esta última revela la orientación argumentativa del discurso.

En algunos relatos, las operaciones modalizadoras suelen hallarse en secuencias aclaratorias, interpretativas o explicativas, similares a las de las narraciones de experiencia personal. En otros, se encuentran en la coda del relato y modalizan la totalidad del enunciado narrativo. Las cláusulas finales presentan, en ocasiones, una fuerza asertiva particular, mediante la cual el enunciador intenta destacar el valor de verdad de un enunciado, convalidado por la voz colectiva del contexto. Tal énfasis asertivo se advierte en especial en los relatos clasificados como casos, sucedidos o historia”, en los que hay un marcado interés por la construcción de un enunciado verosímil. La incorporación de estrategias de la narrativa personal, a través de operaciones modalizadoras, revela el carácter de mixto genérico del relato folklórico, abierto a la combinación con distintas esferas de discurso. En algunos relatos, los operadores de modalidad marcan una actitud dubitativa. A través de esta modalidad, el enunciador establece una distancia delocutiva con respecto a su enunciado. En otros, por el contrario, la posición delocutiva se relaciona con la ausencia de marcas explícitas de subjetividad, en un afán de crear la ilusión de un discurso transparente. El borrado de las opacidades enunciativas tiende a producir un efecto de objetividad del discurso y a presentar el relato como un texto no marcado.

Las duplicaciones generadas por esta inserción subjetiva del emisor ponen de manifiesto el carácter de discurso opaco del relato tradicional, anclado en un contexto, que contrasta con la transparencia esquemática de un discurso

descontextualizado, atribuida a la narración folklórica, en una etapa coleccionista de los estudios folklóricos, por autores como Pinon (1965), inspirado en el trabajo señero de Stith Thompson (1946). Este investigador, pionero de la reflexión sistemática sobre la narración folklórica, se ocupó en una etapa inicial de identificar las regularidades del relato, y dejó el estudio de las variaciones para una etapa siguiente, que es la que nos toca afrontar a los estudiosos actuales con las herramientas metodológicas de la investigación lingüística.

Despliegues y repliegues del emisor en el contrapunto de actitudes locutivas

El contrapunto entre las actitudes locutivas de comentario y narración favorece también el desdoblamiento del enunciador primario en sujeto productor del universo secundario del relato. Tal contrapunto tiene como eje el uso del tiempo verbal presente para el comentario y las secuencias dialogadas, y del pretérito para la narración acumulativa de puntos de riesgo. Hay en los relatos una alternancia entre segmentos narrativos jalonados por puntos de riesgo, y segmentos comentativos, que proyectan la acción narrada sobre el contexto de enunciación. En las secuencias de diálogo, el comentario favorece la representación escenificada del conflicto narrado, con el consecuente borrado de la mediación del narrador general. Esto crea un efecto actualizador que acerca el relato a la dimensión temporal del auditorio.

La alternancia de actitudes locutivas dinamiza el ritmo narrativo, que oscila entre la aceleración sintética dada por la acumulación de acciones y la deceleración expansiva producida por la representación comentada de algunas

secuencias. Tal deceleración se advierte especialmente en las cláusulas explicativas, en las que el pasaje a la actitud de comentario produce una detención momentánea de la sucesión episódica. Estas cláusulas sirven para realizar remisiones al contexto, a través de aclaraciones del narrador acerca de los alcances semánticos de algunos lexemas dialectales, o de otros relacionados con usos y costumbres locales.

El contrapunto de actitudes locutivas está reforzado por el juego de planos y perspectivas narrativas. Dentro de la actitud de narración, puede advertirse, en efecto, un juego de planos dado por la alternancia entre el pretérito perfecto compuesto, en variación libre con el pretérito perfecto simple, propios del primer plano, y el pretérito imperfecto propio del segundo plano. El pretérito perfecto compuesto como tiempo-eje de narración, con un valor puntual equivalente al pretérito perfecto simple del español rioplatense, es un uso dialectal del español de La Rioja y de otras zonas del Noroeste argentino. Tal contrapunto de planos quiebra la linealidad esquemática del relato y da pie a un juego de perspectivas. Es así como el imperfecto propio del segundo plano proporciona un marco general a la línea episódica de base dentro de la cual se insertan los distintos puntos de riesgo, narrados en pretérito perfecto simple o compuesto. Este marco contribuye a la puesta en relieve de tales puntos de riesgo, que sobresalen dentro de la secuencia de acciones. El contrapunto se vincula con el vaivén entre texto y contexto, que es uno de los ejes compositivos de los relatos. Este vaivén está en consonancia con la tensión entre ficción y realidad propia de la categoría de lo verosímil. El pretérito imperfecto tiene un efecto desrealizante, que sitúa la acción en una atmósfera difusa. Dicho efecto se contrapone con el carácter actualizador del pretérito perfecto, que otorga a la acción narrada un relieve particular, y destaca su carácter

puntual. En los relatos clasificados como cuentos, hay una mayor complejidad en el juego de actitudes locutivas, que en aquellos clasificados como casos o sucedidos. Esto revela una vez más el uso de técnicas similares en los distintos géneros narrativos, con una diferencia de grado que se traduce en una mayor riqueza de matices en aquellos relatos en los que los narradores producen su discurso con una conciencia de su carácter ficcional. A través del contrapunto de actitudes de locución, el contexto ingresa en la articulación textual de los relatos y se convierte en un resorte del desdoblamiento ficcional del emisor. Esto favorece la transformación de los estereotipos de la narración folklórica, que se actualizan en un vaivén entre presente y pretérito. Dicho vaivén se vincula con una resignificación de la experiencia pasada a la luz del presente, propia de la “invención de tradiciones” (Hobsbawm, 1983).

Los enunciados referidos: despliegues y repliegues de voces narrativas

El uso de enunciados referidos da lugar a la incorporación de la voz coral del grupo en el texto narrativo y pone de manifiesto la estructura polifónica del discurso, que incorpora en el espacio textual “un mundo de voces de otros” (Bauman, 2004). De este modo, la voz de la comunidad toda ingresa en el universo del relato y conjuga el discurso de cada nuevo enunciadore, situado en el aquí y el ahora de una circunstancia contextual sincrónica, con la de enunciadore anteriores, acumulada en la diacronía de la tradición. El emisor individual recrea un discurso colectivo con la marca de su autoría y lo inscribe en una red discursiva. Esta red configura una genealogía de enunciados, que funciona como fuente de legitimación del relato. Se establecen así

vínculos de filiación discursiva, que otorgan al enunciado un sello identitario.

Las voces introducidas por los enunciados referidos constituyen la duplicación textual de la voz viva de distintos miembros del grupo o de la de una red de enunciados colectivos, que son incorporados al relato a través del discurso directo, del discurso indirecto o del discurso indirecto libre. El primero favorece la dramatización teatral del discurso en el contexto de narración. Por tanto, hay una doble interacción entre texto y contexto: por una parte, las voces de la comunidad enunciativa ingresan en el mundo narrado a través del estilo directo y, por otra, el mundo narrado se despliega en el ámbito de narración, por medio de la recreación teatralizada, sin la intervención mediatizada de la voz del narrador general. El estilo indirecto segundo permite al narrador introducir una interpretación subjetiva del discurso citado. En el estilo indirecto libre hay una oscilación entre la tendencia a incorporar la perspectiva del enunciador individual del estilo indirecto y la tendencia al borrado de dicha mediación propia del estilo directo, en una tensión entre subjetividad e intersubjetividad característica del juego de contrastes de la obra folklórica. Este juego de contrastes fue descrito por Mukarovsky como un mosaico de elementos heterogéneos, en una visión estática propia de un corte sincrónico. Más que de un mosaico estático, se trata de un conjunto dinámico de elementos en continua transformación. Tal dinamismo tiene que ver con la inserción sincrónica del contexto histórico, que modifica estereotipos cristalizados en el curso diacrónico de la tradición.

Los enunciados referidos constituyen estrategias argumentativas de autoridad testimonial, que convalidan el discurso actual con la fuerza discursiva de enunciados anteriores. De tal manera, el emisor recurre a la voz comunitaria

como prueba testimonial de consenso, orientada a legitimar su punto de vista. La fuerza argumentativa de los enunciados referidos se vincula con su ya mencionado carácter de prueba testimonial de consenso, el que es también un rasgo característico del discurso histórico.

En efecto, una de las fuentes de convalidación del discurso de la historia es la tradición oral. Esto revela una vez más la existencia de procesos de construcción similares en los distintos géneros narrativos. La voz colectiva se convierte en ocasiones en enunciado impersonal, en fórmulas tales como “Dice el cuento”, que ponen el acento en el acto mismo del decir y tienen el valor de reflexiones metapragmáticas acerca de la modalidad de transmisión del discurso. Por medio del discurso referido, los narradores inscriben sus relatos en el contexto de saberes discursivos del grupo, que le otorgan su identidad diferencial.

El empleo del discurso referido es una estrategia de dialogización, que reemplaza la univocidad monológica del narrador único por una voz plural. La remisión a la voz comunitaria constituye un recurso de reemplazo de la subjetividad individual por la voz intersubjetiva del grupo. Esta voz plural remite a un universo de creencias y representaciones sociales. Las creencias se ubican en esta dimensión intersubjetiva, sostenida por la interacción polifónica de voces pasadas y presentes, proyectadas hacia el futuro de nuevas situaciones narrativas. Las formas introductorias del discurso referido tienen también una función cohesiva, que favorece la ilación entre unidades episódicas. Esto contribuye al logro de la coherencia narrativa, que tiende a producir un efecto de sentido global del discurso, articulado a partir de conexiones flexibles, de acuerdo con el principio de combinación de núcleos sémicos heterogéneos. Los enunciados referidos son entonces recursos de alcances múltiples, que sirven, a la vez, como estrategias

argumentativas de consenso, como conectores discursivos y como instancias de duplicación ficcional del emisor.

Las formas introductorias del discurso indirecto incluyen en ocasiones cláusulas reflexivas sobre la instancia misma del discurso, en las que se afirma el carácter ficcional del relato, en sintagmas tales como “Dice el cuento” o “Dice la historia”. Dichas fórmulas incorporan reflexiones metapragmáticas sobre el discurso. Es así como el enunciado mismo sirve como eje de reflexión, que focaliza el interés sobre la actividad lingüística, y da lugar a procesos autorreferenciales. Los enunciados referidos y sus modalidades introductorias poseen también el valor modelizante, de estrategias de enmarcado textual, que delimitan el contorno del espacio verbal del relato.

La presencia subjetiva del emisor se introduce en el espacio textual a través del uso formulaico y del empleo de deícticos, subjetivemas y modalizadores; del contrapunto de actitudes locutivas y de enunciados referidos. Todas estas estrategias incorporan el contexto en el universo textual, en una dinámica de despliegues y repliegues.

Los desdoblamientos del receptor

El estudio de los relatos reveló también la incorporación del receptor en el espacio verbal, y el empleo de una fuerza ilocucionaria dirigida a producir un efecto sobre el auditorio. Algunos tramos narrativos evidencian un énfasis asertivo, orientado a persuadir a los oyentes de la verosimilitud del enunciado. Tal énfasis asertivo está reforzado en ocasiones por la acumulación de deícticos, unida al uso de gestos y ademanes. La fuerza ilocucionaria del discurso se relaciona, a la vez, con los procedimientos de incorporación del receptor primario en el sistema secundario del relato,

y con las duplicaciones del enunciado ficcional. El emisor direcciona hacia el receptor primario la mencionada fuerza asertiva, o bien una fuerza conmisiva encaminada a la persuasión, o incluso una fuerza directiva, vinculada con una orden implícita o explícita, tendiente a generar en el auditorio determinadas conductas o actitudes. Los narradores apuntan a crear un efecto perlocutorio, capaz de captar la atención del auditorio a través de ciertas estrategias. Una de ellas es la interrogación retórica, que interpela al receptor y genera una tensión entre el auditorio contextual y el sistema de narratarios internos del relato. Esta tensión forma parte de los desdoblamientos ficcionales del receptor.

Los receptores son también incorporados como fuente de convalidación testimonial del enunciado a través de estrategias como los enunciados referidos. La adhesión del auditorio cobra especial relevancia, en la medida en que los narradores recurren al consenso grupal para dar al mensaje el valor de vehículo de expresión de una identidad colectiva.

El dinamismo entre emisores y receptores se advierte también en las intervenciones del auditorio que, con frecuencia, dan lugar a modificaciones y ajustes en el desarrollo secuencial. Las reacciones del auditorio producen transformaciones en el recorrido del discurso, introducidas por cada narrador para asegurar la adhesión de los oyentes mediante la satisfacción de sus expectativas o intereses. El contrapunto entre emisor y receptores otorga un ritmo particular al recorrido de los relatos, regulado por una tensión que da lugar a una negociación de roles enunciativos. Esta copresencia viva constituye un rasgo distintivo de la oralidad. Otra estrategia de incorporación del receptor es el “nosotros” inclusivo, encaminado a involucrar a los receptores en el punto de vista del enunciador. También el declarativo “dice” actualiza la recepción de hechos enunciativos anteriores en nuevos contextos. Esto revela un

doble movimiento, centrífugo y centrípeto, entre discurso y contexto, relacionado con los desdoblamientos de la fuente receptora. Las cláusulas interrogativas y la alternancia temporal funcionan, asimismo, como estrategias de desdoblamiento del receptor, las que, a su vez, constituyen recursos conativos de apelación al auditorio, intensificados por el empleo de formas pronominales y personas verbales. Este juego de desdoblamientos tiende a incorporar al receptor en el espacio verbal. El aparato formal de la enunciación, puesto en marcha por el emisor, construye la figura textual de un receptor, inserto en el relato a través de desdoblamientos entre texto y contexto.

Los desdoblamientos referenciales

La dinámica entre emisión y recepción, que otorga un ritmo particular a los relatos, incide en su articulación referencial. Consideraré la referencia, en términos de Frege, como aquello que el signo designa, vinculada con lo que Jakobson denomina la función referencial del lenguaje. El referente se relaciona, de este modo, con los objetos (reales o imaginarios), personajes y acciones designados en el relato.

Personajes y objetos se articulan en una combinatoria de secuencias y actantes del relato. Caractericé la “secuencia” como una unidad narrativa mayor, compuesta por un conjunto o combinación de unidades narrativas mínimas del nivel estructural, a las que Barthes (1970) denomina “puntos de riesgo”. Estas unidades constituyen los elementos estructurales básicos de la narración. Recuperé las reflexiones de (2003) y Benjamin (1982) acerca del vínculo entre la narración y la experiencia, que lleva al narrador a emprender la tarea de contar para referir sus experiencias

en la forma secuencial de relatos. Me ocupé entonces de la incidencia del contexto en la organización referencial de los relatos. Advertí que tal organización está atravesada por la experiencia subjetiva de cada narrador y por la experiencia intersubjetiva del auditorio, en una conjunción entre lo individual y lo colectivo, vinculada con la construcción de memorias sociales. Tal construcción resignifica experiencias pasadas en el presente de cada nueva situación narrativa, en un proceso de “invención de tradiciones” (Hobsbawm, 1983). Por razones metodológicas, dividí el estudio de los procesos de construcción referencial en dos niveles: el de organización textual y el de puesta en discurso.

La organización textual

La organización textual de los relatos tiene como base la mencionada combinatoria secuencial y la articulación de los personajes, a los que Propp llama *dramatis personae*. Enfoqué el análisis de secuencias y actantes a partir de la dinámica entre el ajuste a estereotipos temático-compositivos estabilizados por la tradición oral y la introducción de variaciones contextuales. Entre estos estereotipos se cuentan la organización ternaria de la secuencia y la polarización antitética de la acción, unidas a la reiteración de situaciones paralelas. Retomé los planteos de Greimas referidos a los “actantes del relato”, que son quienes llevan adelante las acciones. Este autor esquematiza la estructura narrativa en tres instancias básicas: Ruptura del Orden, Pruebas y Restauración del Orden, en un modelo estereotipado de organización narrativa. Tales instancias configuran un modelo textual, que tiene como antecedente el inventario funcional de Propp. Ambos modelos remiten a una concepción del relato folklórico como sistema cerrado,

ajustado a un esquema fijo de invariantes funcionales o actanciales.

El análisis de los relatos me ha permitido comprobar que dicho esquema estereotipado sirve como pretexto para su transformación dinámica en nuevos contextos. Es así como se intercalan en la secuencia unidades vinculadas con la narración de experiencias personales, y con casos, sucedidos e historias, que cobran vida narrativa independiente en itinerarios narrativos múltiples. Las unidades narrativas aparecen en algunos relatos como secuencias de una cadena episódica, mientras que en otros funcionan como relatos independientes, que poseen algunos elementos temáticos y compositivos en común, recreados por distintos narradores con un estilo propio, en distintas clases de relatos. Puse énfasis en lo que Briggs y Bauman (1996) denominan “intertextualidad genérica”. Advertí entonces que tópicos tales como el trato con el diablo y el encuentro con la Muerte personificada, codificados en los Índices temáticos como tipos narrativos fijos, aparecen tanto en relatos clasificados como cuentos ficcionales, o como casos o sucedidos de ocurrencia histórica, contextualizados en un lugar y un momento concretos. Consideré entonces la organización en secuencias en los relatos articulados como cuentos, casos, sucedidos e historias, desde la perspectiva de la tensión entre ficción e historia, que tiene que ver con la gravitación de las creencias sociales en la articulación referencial. Esta combinación de unidades episódicas relacionadas con anécdotas, casos, sucedidos e historias locales con elementos fictivos da por resultado un entramado textual que revela un trabajo poético, efectuado por los narradores en una *performance* artística. Examiné la incidencia de creencias sociales tanto en la presentación de los personajes como en la bifurcación de itinerarios. Analicé por separado dos grupos de relatos, cuyas similitudes permiten agruparlos dentro de lo que,

en trabajos posteriores a la Tesis, definí como una misma “matriz narrativa” (Palleiro, 2004). Cabe recordar en este sentido las reflexiones de White (*op. cit.*) sobre la poética de la historia, que subrayan la presencia de procesos de ficcionalización del discurso histórico. Tales procesos tienen como correlato, en el archivo que ahora me ocupa, la incorporación de elementos históricos del contexto para crear un efecto de realidad del discurso ficcional. La dinámica entre ficción, historia y creencia genera tensiones entre el ajuste a patrones estereotipados de organización secuencial y actancial del relato folklórico, como los descriptos en los modelos clásicos de Aarne-Thompson, Propp y Greimas, y la introducción de variaciones relacionadas con el contexto. El contexto social, cultural e ideológico incide ciertamente en la transformación de estos modelos, convertidos en vehículo de expresión de identidades colectivas.

La misma tensión entre estereotipo y variación se advierte en la organización actancial, que incluye a miembros de existencia histórica en el grupo, como así también a personajes de la mitología local. Entre estos últimos se cuentan los santos y el demonio, en sus distintas representaciones zoomorfas o antropomorfas, que conviven con personajes folklóricos como Pedro Urdimán. Reyes, princesas y personajes folklóricos como Pedro Ordimán interactúan con existentes reales en las comunidades riojanas, como los gauchos y camperos locales, en las distintas categorías actanciales, como Sujetos, Antagonistas, Objetos de Deseo, Adyuvantes, Destinadores o Destinatarios. La inserción de unidades narrativas y personajes del contexto introduce modificaciones en la estructura temática y compositiva de las narraciones. Tales modificaciones se relacionan con la inserción de elementos del entorno físico y del espacio simbólico de representaciones y creencias colectivas. La inserción de elementos contextuales responde al principio

compositivo de combinación libre de elementos heterogéneos. De acuerdo con este principio, cada nuevo hecho sincrónico de narración actualiza saberes colectivos y expresa, a la vez, procesos de cambio social.

La puesta en discurso y la elaboración poética del mensaje

En el nivel de puesta en discurso, las transformaciones contextuales tienen que ver con la elaboración poética del mensaje. Revisé en este punto aspectos analizados en los capítulos anteriores en relación con las instancias de producción y recepción, retomados aquí en relación con la construcción discursiva del referente. Vinculé este análisis con el estudio de las duplicaciones referenciales propias de los procedimientos de ficcionalización del enunciado. Consideré entonces el contexto como un referente primario, cuya incorporación en el universo secundario del texto genera desdoblamientos autorreferenciales en el espacio verbal. Relacioné tales desdoblamientos con procesos de construcción analógica de “mundos posibles” que permiten a los narradores crear en sus relatos mundos alternativos desde el mundo real. Tales mundos posibles entretienen realidad y ficción en una zona intermedia que reemplaza lo real por lo verosímil.

Las alusiones, las comparaciones, las descripciones enumerativas y los procedimientos metafórico y metonímico constituyen estrategias de mención, conexión, enumeración extensional, condensación y desplazamiento de significaciones relacionadas con el contexto en el conjunto significativo del enunciado. Tales estrategias, funcionan, además, como técnicas argumentativas, encaminadas a producir un efecto de realidad. Este afán de verosimilitud se relaciona con el interés del emisor por sostener la validez de un discurso que recrea un universo

de representaciones culturales colectivas en el espacio ficcional de los relatos.

Alusiones y desdoblamientos contextuales

Caractericé el mecanismo de alusión como una operación denotativa de identificación de un referente, relacionada con la capacidad del lenguaje para representar la realidad. Reflexioné acerca de las consideraciones de filósofos del lenguaje como Strawson, quien llama la atención sobre la distinción entre sentido y referencia. Cada signo tiene un valor referencial de acuerdo con su empleo en un contexto. Me ocupé también del problema de la relación entre sentido y referente estudiada por Frege, quien distingue entre el referente, relacionado con el objeto que el signo designa, y su sentido, que es la manera en la que el signo designa a su objeto. En la medida en que la alusión es utilizada por los narradores como estrategia retórica, la identificación denotativa de un referente se encuentra en una tensión dinámica con el procedimiento de connotación (Le Guern, op. cit.). El mecanismo de alusión consiste en un proceso poético de selección de ciertas propiedades del referente, para la construcción de un universo ficcional. De este modo, la pretendida transparencia del mensaje se recorta en el horizonte de las opacidades del lenguaje figurado. El uso retórico de las alusiones tiende a producir un efecto de realidad. Analicé entonces los procedimientos de alusión a un referente contextual empleados por los narradores para dar un efecto de sentido capaz de convencer de su verosimilitud al auditorio. Para este análisis, dividí las alusiones al contexto en dos grandes grupos: las que se refieren al ámbito físico y las que se vinculan con el espacio cultural de los usos, costumbres y creencias locales. Destaqué la interrelación entre ambas categorías, en la medida en que la referencia al ámbito físico

está vinculada con la referencia al universo cultural del contexto. Por su carácter de estrategias de mención, las alusiones constituyen recursos privilegiados de contextualización, que sirven como *shifters* o embragues para incorporar en el relato objetos concretos del entorno enunciativo. En este sentido, tienen un comportamiento semejante a los deícticos, si bien su inserción en el discurso no apunta a una operación de señalamiento sino a una identificación referencial. Las alusiones crean una doble dinámica, vinculada, a la vez, con la producción de un efecto de realidad y con la autorreferencialidad del discurso ficcional. Esta tensión entre ficción y realidad, propia de lo verosímil, es un rasgo distintivo de la alusión en el relato folklórico.

Comparaciones y conexiones duplicantes

Me ocupé, asimismo, de las comparaciones, en relación con lo que llamé “la retórica de la conexión” en el discurso folklórico. Partí de la caracterización de Lázaro Carreter, quien considera la comparación como un procedimiento de relación entre objetos, que expresa una correspondencia entre dos esferas de significación diferentes. Consideraré esta estrategia como una técnica de la *amplificatio*, orientada a la expansión discursiva de esquemas conceptuales, con la finalidad argumentativa de captar la adhesión del auditorio. La técnica comparativa fue utilizada ya en la épica homérica, de raíz folklórica. En la *Iliada*, Homero acude a la comparación para desplazar la atención del auditorio del canto de proezas bélicas hacia otras esferas de discurso como la naturaleza, los objetos suntuarios o la morada de los dioses. El vínculo entre ambas esferas de significación permite una distensión del auditorio. Esta modalidad conectiva se encuentra en un estadio intermedio entre la parataxis y la hipotaxis; esto es, entre la mera acumulación aditiva y la

ordenamiento jerárquico de elementos en una relación de subordinación. Esta técnica da margen para la asociación de núcleos diversos, unidos mediante un vínculo flexible que reproduce la flexibilidad de conexiones asociativas del recuerdo (Assman, 1997).

Por su mencionado carácter de estrategia retórica de conexión, la comparación está especialmente adecuada para establecer un vínculo entre texto y contexto y para marcar el desdoblamiento referencial. Este se relaciona con la índole misma de la creación ficcional que tiene que ver con la construcción de mundos posibles, a partir de relaciones de analogía con el mundo real. Por medio de esta relación analógica, definida por Mannoni en términos de un “como si”, los elementos del referente real son reelaborados poéticamente en un sistema textual, que guarda una relativa autonomía con respecto al referente real. La comparación pone en discurso tales operaciones duplicantes, propias de los procedimientos de ficcionalización.

La comparación, al establecer un vínculo asociativo entre texto y contexto, evidencia la tensión entre lo real y lo fictivo propia del verosímil ficcional. Su uso está unido, en gran cantidad de registros, al empleo de la deixis mímica y gestual, en una suerte de gesto teatral de los narradores. Los elementos del contexto incorporados en el texto mediante la comparación se relacionan, al igual que las alusiones, con el ámbito físico y con el espacio cultural de las costumbres, ideas y creencias colectivas. La conexión con dicho espacio convierte el procedimiento comparativo en estrategia de construcción discursiva de la identidad diferencial de un grupo. La remisión a este universo de creencias favorece la conexión con los saberes del auditorio. A través de las comparaciones, los oyentes son estimulados a establecer relaciones de analogía con el contexto.

Descripciones y despliegues contextuales

Por su parte, las descripciones son estrategias de despliegue de la simultaneidad del espacio contextual en la sucesión temporal de acciones. Al interrumpir el desarrollo episódico, las descripciones crean un efecto de suspenso. Favorecen, asimismo, el despliegue visual de elementos, generando procesos de espectáculo. En los relatos analizados, remiten, al igual que alusiones y comparaciones, al ámbito físico y cultural del contexto. Su carácter de recursos de despliegue extensional revela su función explicativa, cercana al discurso didáctico, que facilita la comprensión del mensaje. Las descripciones cumplen también una función ornamental, relacionada con la elaboración estética del mensaje, y una función simbólica, que incorpora emblemas de la identidad colectiva. La presencia frecuente de descripciones en los relatos me ha llevado a repensar algunos aspectos de la caracterización del relato folklórico formulada por autores como Thompson (1946) y Pinon (1965). Este último, en particular, destaca la ausencia casi total de descripciones en el relato folklórico, que se ubica fuera de la dimensión histórica. Mi perspectiva de análisis apuntó, por el contrario, a caracterizarlo como discurso situado, cuyo proceso de construcción ficcional se basa en el desdoblamiento entre texto y contexto.

La metáfora y la metonimia: condensaciones, sustituciones y desplazamientos

Analiqué también el uso que hacen los narradores folklóricos de la metáfora y la metonimia, no solo como parte de lo que la retórica clásica denomina la *ornatio* discursiva, relacionada con la ornamentación estética del mensaje, sino también como operaciones cognitivas de organización

conceptual. En la metáfora, tales operaciones se relacionan con la condensación asociativa de significaciones vinculadas con creencias locales en ciertos significantes del discurso. Tal condensación metafórica genera sustituciones relacionadas con el reemplazo de la dominancia de un valor semántico por otro, sin que se anule el valor sustituido. La metonimia, por su parte, da lugar a operaciones de desplazamiento en la cadena sintagmática de discurso.

Las condensaciones, sustituciones e identificaciones entre esferas semánticas heterogéneas remiten a una cosmovisión grupal, que sostiene la interrelación entre los dominios de lo objetal, lo natural, lo humano y lo sobrenatural, en virtud de un consenso colectivo. Este consenso grupal remite a un universo de creencias sociales, entendidas como expresiones modales de certeza, cuyo valor de verdad depende de un acuerdo grupal. En los relatos analizados, hay una condensación metafórica de elementos culturales hispanocatólicos y de otros aportes de la cultura europea con tradiciones indígenas, elementos afrobrasileños y del Oriente islámico –en particular, del mundo árabe–. En virtud de tal condensación de significaciones múltiples en un significante, la metáfora constituye un recurso privilegiado para expresar este sincretismo cultural. Los desplazamientos metonímicos son también utilizados por los narradores para expresar creencias colectivas, tal como ocurre con el desplazamiento del poder sobrenatural del demonio hacia las esferas semánticas de lo objetal y de lo humano, en algunos relatos.

Consideraré, en síntesis, la metáfora y la metonimia como operaciones de asociación paradigmática y combinación sintagmática que activan mecanismos de sustitución y desplazamiento de significaciones de la cadena de discurso, relacionadas con el universo cultural del contexto. Tales mecanismos resignifican estereotipos del discurso folklórico

de acuerdo con creencias locales, condensadas o desplazadas de un elemento a otro de la cadena significativa. Se trata de estrategias retóricas que articulan un mensaje de identificación colectiva, con el estilo de cada narrador individual.

Lo aquí expuesto constituye una síntesis de los capítulos precedentes, agregada a la redacción inicial de esta obra por sugerencia de sus evaluadores, quienes consideraron conveniente ofrecer al lector una recapitulación de los aspectos tratados, antes de retomarlos en una conclusión general. En las secciones que desarrollo seguidamente, retomaré tales aspectos, no ya desde la síntesis, sino como una reflexión orientada a proponer un acercamiento al relato folklórico en contexto.

Hacia una caracterización del relato folklórico en contexto

El análisis del archivo de relatos me llevó a proponer una reformulación del concepto de “relato folklórico” a la luz de la interpretación de los datos recogidos en la investigación de campo.¹ Como señalé en el capítulo introductorio y en la síntesis precedente, las primeras definiciones canónicas como la de Stith Thompson (1946), retomadas por Pinon (1965) y, en nuestro ámbito, por Chertudi (1978), caracterizan el relato folklórico como un universo narrativo utópico

1 Este enfoque tiene como base el análisis de un archivo de narrativa folklórica, establecido de acuerdo con pautas precisas de transcripción, catalogación y clasificación de versiones, expuestas en el capítulo inicial. Tales pautas se fundamentan en la necesidad de registro de variaciones contextuales en el plano fónico, morfosintáctico, semántico y mímico-gestual. Dicho registro se limita al espacio textual de los relatos, cuyo análisis fue objeto de este trabajo. Como criterios de corte de versiones, tuve en cuenta las marcas textuales de separación de secuencias narrativas proporcionadas por los narradores en el discurso oral. El registro completo del cotexto precedente y siguiente fue realizado en la entrevista al artesano Marino Córdoba, utilizado como intertexto para estudiar creencias locales. El estudio del cotexto conversacional de los relatos fue encarado en investigaciones posteriores a la Tesis (Palleiro, 1993; Palleiro *et al.*, 2004).

yacrónico, situado en un *illo tempore* impreciso, fuera de un espacio y un tiempo concretos. Tales definiciones lo presentan como un texto articulado a partir de la reiteración estereotipada de tópicos, modalidades de composición y estilo comunes a los relatos de las más variadas latitudes y de las más diversas épocas. Es así como tópicos tradicionales como el del trato con el diablo y el del encuentro con la Muerte, catalogados como tipos narrativos universales, se bifurcan en itinerarios alternativos, de acuerdo con las características del entorno. Lo mismo ocurre con los patrones de composición y estilo, que cada narrador transforma con el sello de su autoría, en un contexto. Entiendo por contexto tanto el entorno situacional inmediato, como el marco social de convenciones que rigen las interacciones grupales, y el universo de representaciones y creencias sociales que configuran la cultura de un grupo.

El relato folklórico constituye entonces un hecho comunicativo en el que el emisor, situado en un contexto histórico, transforma patrones de tema, composición y estilo cristalizados en el curso de la tradición oral y de sus eventuales registros escriturarios. Tales patrones comunes, que en trabajos posteriores llamé “matrices” (Palleiro, 2004a), son recreados por cada narrador con su impronta subjetiva, en una interacción dialógica con sus receptores, que tiene lugar en un contexto. Defino la matriz como un conjunto de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos identificados mediante la confrontación intertextual de relatos. La incorporación de elementos contextuales transforma cada matriz, estabilizada en el curso diacrónico de la tradición, para incorporar elementos de actualización. Esta posibilidad de transformación contextual convierte al relato folklórico en un mensaje apto para la expresión de la índole pluriétnica y multicultural del grupo que lo produce y recibe. El auditorio legitima al narrador en su rol y, al mismo tiempo, evalúa

su habilidad para la actuación o *performance*. La interacción polifónica forma parte del entramado del relato, ya sea de manera explícita a través de enunciados referidos; de modo implicado, o aun a través de gestos, ademanes o miradas de asentimiento o de disenso del auditorio. La configuración de la audiencia incide en la construcción textual, ya sea a través de implícitos, sobreentendidos y otros mecanismos de comunicación endogrupal, como de cláusulas explicativas u otras estrategias aclaratorias dirigidas al receptor del exogrupo. También están dirigidos al auditorio los recursos de persuasión, para captar su adhesión y facilitar la comprensión del mensaje. El grupo no constituye un todo homogéneo, sino que presenta variaciones de edad, configuración étnica y social, como así también de intereses, de distribución de roles y estatus, y aun de posiciones enunciativas asumidas por los participantes en cada hecho narrativo. Tal dinamismo de roles se advierte en la organización discursiva de los relatos, en la que pueden reconocerse tanto cláusulas de apelación a los oyentes como intervenciones del auditorio incorporadas al texto, o bien respuestas a sus preguntas, que generan una reorganización constante del recorrido narrativo. La caracterización del relato folklórico que aquí propongo apunta a destacar estas variaciones contextuales, que transforman las matrices folklóricas en vehículos de expresión de la identidad colectiva. Su condición esencialmente permeable me ha llevado a definirlo como un mixto genérico, articulado a partir de la confluencia de estrategias discursivas heterogéneas.

Sobre la base de todas estas consideraciones, caracterizo el relato folklórico como el acto de producción de un discurso narrativo vinculado con la especificidad cultural de un grupo, realizado por un narrador en un contexto histórico concreto, ante un auditorio que evalúa y legitima su eficacia comunicativa. La voz del narrador elabora estéticamente

en su discurso individual un conjunto de saberes colectivos, estabilizados en el curso diacrónico de la transmisión tradicional, y actualizados en una circunstancia sincrónica de enunciación. El contenido referencial del mensaje se relaciona con un universo simbólico de representaciones, ideas y creencias sociales, que otorga al grupo su identidad diferencial y confiere a sus miembros un sentido de pertenencia. La modalidad de construcción de este universo textual es la duplicación ficcional de los componentes del acto comunicativo: emisor, receptor y referente. El contexto actúa como generador de estos desdoblamientos ficcionales, en cada una de estas tres instancias. El espacio narrativo adquiere el valor de un conjunto signifiante, capaz de expresar significaciones relacionadas con saberes colectivos, en el discurso de cada nuevo narrador, que incorpora además sus experiencias individuales, elaboradas poéticamente. Esta capacidad de expresión actualizadora de saberes colectivos transmitidos desde el pasado en cada nueva circunstancia presente asegura su vitalidad, y lo proyecta a la vez hacia recreaciones futuras.

Corolarios de la caracterización

Esta caracterización permite revisitar el concepto del relato folklórico como narración situada al margen de todo devenir histórico, con un desarrollo esquemático de acciones de un héroe que supera diversas pruebas, articuladas alrededor de modelos fijos de tema, composición y estilo. El análisis puso de manifiesto el carácter de mensaje social de la narración folklórica, anclada en un contexto sociohistórico. Este mensaje sirve como vehículo de expresión espontánea de la identidad cultural del grupo, organizada en un formato narrativo. El contexto produce transformaciones

en la organización temática, compositiva y estilística estabilizada en el proceso diacrónico de transmisión tradicional. Es así como pueden identificarse transformaciones en los “tipos” y “motivos” codificados en los Índices Generales de Tipos y Motivos Folklóricos, que revelan el carácter de mixto genérico de los relatos. Los relatos incorporan, de este modo, elementos relacionados con mitos, creencias y otras especies discursivas locales, tales como el chiste y la adivinanza.

Las variaciones contextuales se advierten en el diseño textual, que se adecua a la estructura flexible del coloquio, con su intercambio de tópicos conversacionales entre el narrador y sus oyentes. En la organización estilística, los narradores recurren a una retórica del creer que resignifica el mensaje de acuerdo con el universo de representaciones culturales del contexto.

El problema de la identidad diferencial

La heterogeneidad de los relatos refleja distintas aristas de cada grupo, con una identidad cultural propia, entendida en un sentido plural de consenso en la diversidad.² Tal heterogeneidad se evidencia, entre otros aspectos, en el uso alterno de estrategias de comunicación endogrupal y exogrupal. Es así como el relato sirve a la vez como vínculo de cohesión interna entre sus miembros, y como modelo de mundo sostenido a través de recursos argumentativos de persuasión frente a otros grupos. El uso de implícitos y sobreentendidos, por un lado, y el de cláusulas aclaratorias, por otro, se relaciona con tal dinámica. La fluctuación entre ambas modalidades comunicativas

2 Para una reflexión sobre problemas de identidad en los discursos sociales, ver Kaliman (2001).

instaura un ritmo narrativo caracterizado por la tensión de contrarios. El concepto mismo de “identidad diferencial” (Bauman, 1972) remite a este principio de distinción y de reconocimiento de las diferencias en un universo plural. Esta identidad plural se construye en el discurso como un acto asertivo, que afirma la especificidad cultural de un grupo frente a otros. De acuerdo con tal dinámica de construcción de identidades diferenciales, los mismos estereotipos narrativos presentan modalidades de actualización diferentes. Esto confirma una vez más la ecuación entre similitud y diferencia, propia de toda dinámica de configuración identitaria. El concepto de identidad cultural se vincula también con el sentido de pertenencia a una comunidad cuya especificidad cultural no excluye las diversidades. Tal universo cultural es articulado estéticamente en los relatos por narradores que recrean “un mundo de voces de otros” con la marca de su autoría (Bauman, 2004).

El relato folklórico: la construcción de un verosímil narrativo

A partir de estas observaciones, el relato folklórico puede ser considerado efectivamente como un mixto genérico, formado a partir de la confluencia de elementos pertenecientes a esferas discursivas diferentes, como la conversación, el hecho teatral, el discurso didáctico, la argumentación, la narrativa personal, el caso, la leyenda, el mito y el relato ficcional. Gracias a su permeabilidad hacia tipos genéricos diferentes de tema, composición y estilo, cada relato logra plasmar en su textura la heterogeneidad del grupo que lo produce y recibe. El espacio verbal está articulado a partir de conexiones analógicas entre texto y contexto,

relacionadas con la construcción retórica de un verosímil narrativo. Esta dinámica compositiva se advierte tanto en los relatos clasificados por sus narradores como cuentos, como en aquellos presentados como casos, sucedidos, historias y leyendas. El análisis reveló la presencia de estrategias de composición similares en los distintos géneros narrativos, que incluí dentro de la categoría de “relato folklórico”, con una diferencia de grado en la elaboración estética. Tal diferencia se relaciona con la mayor o menor conciencia del narrador con respecto al carácter ficcional de su discurso. El elemento común a todos estos géneros es la organización narrativa de aspectos vinculados con la identidad grupal, con estrategias retóricas similares y la mencionada diferencia de grado. De este modo, en los cuentos, puede advertirse un mayor cuidado por la trabazón estructural y mayor complejidad en el entretrejo de relaciones de duplicación referencial, que en los casos, sucedidos e historias. En estos últimos, predominan los recursos argumentativos encaminados a producir un efecto de realidad. Con estas diferencias de énfasis, el proceso compositivo tiene como base las mismas operaciones de desdoblamiento. Es así como, en los cuentos, prevalece la tendencia a producir un efecto estético, que lleva a los narradores a elaborar poéticamente las analogías entre texto y contexto. Por su parte, los casos y sucedidos enfatizan el vínculo con la dimensión histórica. Los casos subrayan el carácter extraordinario de las acciones que refieren, mientras que los sucedidos destacan su condición de hechos cotidianos, relacionados con la vida del grupo. Las historias, en tanto, tienden a la construcción de un verosímil a partir de un vínculo más marcado con el referente real. La construcción ficcional del enunciado, que genera una tensión entre el efecto de realidad y la elaboración poética, está presente, sin embargo, en todas estas

categorías narrativas. Aun con esta diferencia de matices, puede advertirse en todos los relatos la tendencia a la articulación de un universo verosímil a partir de conexiones entre texto y contexto.

El relato folklórico: la interacción polifónica entre el narrador y su auditorio

La orientación hacia el receptor es uno de los aspectos más relevantes de la narración folklórica que, como anticipé, contribuye a consolidar los vínculos de cohesión social entre los participantes y a afianzar el sentido de pertenencia a un grupo. El acto narrativo afirma la vigencia de una visión del mundo articulada por el emisor, en un intercambio dinámico con sus receptores que refuerza el carácter polifónico del discurso. El mensaje intenta transmitir un conjunto de saberes compartido, que incluye pautas y valores que rigen interacciones grupales. Tales pautas y valores configuran un universo de relaciones sociales y configuraciones simbólicas. La interrelación dinámica entre emisor y receptores evidencia la índole dialógica del relato folklórico, en tanto mensaje abierto a procesos de cambio social.

El relato folklórico y sus desdoblamientos: un modelo reversible

En esta obra, ofrecí un método de aproximación al relato folklórico que tiene como eje el estudio de las variaciones contextuales. Tales variaciones inciden en la construcción ficcional de los relatos, en la medida en que introducen duplicaciones entre texto y contexto en las instancias de emisión, recepción y articulación referencial del enunciado.

Para la elaboración de este diseño metodológico ha sido necesario retomar los mismos aspectos desde distintos ángulos. Así, aspectos que trabajé en un principio desde la perspectiva de la instancia de emisión fueron retomados al tratar la recepción y la articulación referencial, con el propósito de poner de manifiesto la incidencia del contexto en cada uno de estos polos comunicativos. En una primera lectura la exposición metodológica puede parecer entonces, redundante, pero esta aparente redundancia resulta indispensable para retomar lo ya dicho en una instancia desde la perspectiva de cada una de las otras.

El modelo de análisis aquí ofrecido propone tomar como punto de partida cualquiera de estas instancias en particular o las tres en su conjunto, o bien centrarse en diversos aspectos en forma simultánea, tales como, por ejemplo, los procedimientos de deixis dirigidos al receptor, el desdoblamiento del emisor en el procedimiento comparativo o la subjetividad en la articulación de un referente. Cada sección del trabajo puede funcionar entonces por separado, para establecer luego conexiones con cualquiera de las otras.

Sobre la base de este diseño general, cabe el desarrollo de otros recorridos, como los que abordaré en una propuesta alternativa. En esta propuesta alternativa, que incluyo en un apéndice adjunto, me ocuparé de la entrevista sobre el rito de la Salamanca que sirvió como intertexto para el análisis de los relatos del corpus de base. Integraré en ella los distintos aspectos de mi esquema metodológico, en el análisis de un discurso argumentativo relacionado con el universo de creencias local. Examinaré de este modo las posibilidades de aplicación del diseño a otras formas de discurso, en una suerte de itinerario deconstructivo.³ Este itinerario, en

3 Para una introducción general al deconstructivismo, ver Culler (1984).

lugar de tomar como eje el corpus de base de los relatos, toma el *corpus* de contraste que entremezcla distintos patrones genéricos como la narración, la descripción, la conversación y la exposición didáctica, en el marco comunicativo de una entrevista. Esta propuesta alternativa tiende a destacar entonces la reversibilidad del método de análisis, que parte esta vez del corpus de contraste, para tomar como intertexto tanto el corpus de base como otros relatos riojanos que incluyó también en el CD adjunto⁴.

4 En este CD agrego en efecto un conjunto de relatos riojanos recogidos en mis primeras investigaciones de campo. Estos relatos, clasificados por matrices, están acompañados de un comentario general de cada grupo, para ofrecer al lector un panorama del estado del arte de la narrativa oral riojana en el momento de la elaboración del trabajo. Con posterioridad a estos primeros viajes, recolecté nuevo material, y extendí el espectro de recolección a otras regiones de la Argentina y a contextos transnacionales. En el momento de corrección final de esta obra, he completado la digitalización del material de los primeros viajes de campo, registrados en cassettes, y me encuentro en proceso de realizar la digitalización de los viajes siguientes. Este trabajo me permitirá ofrecer un registro sonoro actualizado de la narrativa folklórica riojana, acompañado de videograbaciones en formato digital realizadas en mis últimos viajes de campo, que se extendieron hasta el 2013.

Bibliografía citada

Colecciones de relatos tradicionales

- AA. VV. (1979). *Los chalchaleros y sus canciones de tierra adentro*. Buenos Aires, Ediciones Musicales Argentinas.
- Agüero Vera, J. Z. (1965). *Cuentos populares de La Rioja*. La Rioja, Imprenta del Estado y Boletín Oficial.
- Afanasiev, A. (1955). *Antiche fiabe russe*. Turín, Einaudi.
- Aníbarro de Haluska, D. (1976). *La tradición oral en Bolivia*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.
- Anzalaz, F. (1946). *Cuentos y tradiciones de La Rioja*. La Rioja, Ediciones Tribuna.
- Blache, M. (1991). *Estructura del miedo. Narrativas folklóricas guaranícas*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Bustamante, P. (2011 [1922]). *Girón de Historia. Leyendas, tradiciones regionales y relatos históricos*. Buenos Aires, Nabu.
- Cáceres Freyra, J., Justo, F. (2002). *Cuentos Folkloricos de Famatina*. Buenos Aires, Cid.
- Carrizo, J. A. (1943). *Cancionero popular de La Rioja*, 3 vols. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Colección de Folklore. Encuesta folklórica del Consejo Nacional de Educación, a los maestros de las escuelas Ley Láinez (1921). Cajas n° 1 a 5: material correspondiente a la provincia de la Rioja. Buenos Aires, Hemeroteca del Instituto Nacional de Antropología.
- Chertudi, S. (1960). *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Primera Serie. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional de Filología y Folklore.
- . (1964). *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Segunda Serie. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional de Antropología.
- Chevalier, M. (1983). *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.

- Fernández, G., García, M. A. (1996). *Romances. Poesía oral de la provincia de Buenos Aires*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Espinosa, A. (1946). *Cuentos populares españoles*, 3 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández Latour, O. (1961). *Cantares históricos de la tradición argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- Imbelloni, J., Jacovella, B. et al. (1959). *Folklore argentino*. Buenos Aires, Nova.
- Jacovella, B. (1948). "Cuentos de la tradición oral argentina". En *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* I, n° 1, 209-257.
- Lara Figueroa, C. (1986). *Tradiciones de Guatemala*. Ciudad de Guatemala, Imprenta de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Moya, I. (1941). *Romancero*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, M. I. (1998). "La fiesta en el cielo". En *Cuentos populares de animales*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- . (1990). *"El escondite mágico" y otros cuentos folklóricos riojanos*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- . (1992). *Los tres pelos del diablo: Cuentos maravillosos de la cultura popular argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- . (2011). "'Los tres deseos': Cuentos maravillosos de la provincia de La Rioja, República Argentina". En Jornada "Archivos de Narrativa Tradicional Argentina" (ANATRA). Palleiro, M. I. (ed.). Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (CD adjunto).
- . (inédito). "Archivo General de Narrativa Folklórica Riojana 1985-1990". Buenos Aires, Informes de Investigación presentados al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).
- Pino Saavedra, Y. (1960-1963). *Cuentos folklóricos de Chile*, 3 vols. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- . (1982). *Nuevos cuentos folklóricos de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Roa Bastos, A. (1980). *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI.

Vidal de Battini, B. E. (1980-1984). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, 9 vols. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

----. (1995). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, vol. X. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Índices tipológicos y catálogos de narrativa tradicional

Aarne, A., Thompson, S. (1928). *The types of the foktale: a classification and bibliography*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Boggs, R. S. (1930). *Index of Spanish foktales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Cardigos, I., Correia, P., Dias Marques, J. J. (2006). *Catalogue of Portuguese Folktales*. Bloomington and Helsinki, Indiana University Press/Academia Scientiarum Fennica.

Catálogo de la Colección de Folklore donada por el Consejo Nacional de Educación (1929), vol. I: La Rioja. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.

Hansen, T. (1957). *The types of the foktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic and Spanish America*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Noia Campos, C. (2010). *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antología y bibliografía*. Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

Oriol, C., Pujol, J. (2003). *Index Tipològic de la Rondalla Catalana*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk-literature*, 6 vols. Copenhagen/Bloomington, Indiana University Press.

----. (1993). *Motif-Index of Folk Literature. New Enlarged and Revised Edition* Copenhagen/Bloomington (CDRom).

Uther, H. J. (2004). *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Estudios sobre folklore, folklorística y literatura oral

Libros

- AA.VV. (1940). *Antología folklórica argentina para escuelas de adultos*. Buenos Aires, Consejo de Educación de la Nación.
- . (1997). *Hombre y Cultura en Hispanoamérica: en homenaje a Augusto Raúl Cortazar*. Pérez Sáez, M. F. Osán de (ed.). Salta, Instituto de Folklore y Literatura Regional, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
- Bauman, R. (1975). *Verbal art as performance*. Waveland, Waveland Press Inc.
- . (2004). *A world of other's words. Cross-cultural perspectives on intertextuality*. Cornwall, Blackwell Publishing.
- Beltrán, R., Haro, M. (eds.) (2006). *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia, Universitat de València.
- Ben-Amos, D. (ed.) (1990 [1976]). *Folklore genres*. Austin, Texas University Press.
- Bianchetti, M. C. (1996). *Cosmovisión sobrenatural de la locura. Pautas populares de salud mental en la puna argentina*. Salta, Víctor Manuel Hanne editor.
- Carrizo, J. A. (1953). *Historia del Folklore Argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional de la Tradición, Ministerio de Educación.
- . (1945). *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires, Estudios Hispánicos.
- Cortazar, A. R. (1976). *Ciencia Folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- . (1979). *Folklore y literatura*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Coto, P. (2009). *Textos y contextos en narraciones orales de migrantes provincianos*. La Plata, Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Chertudi, S. (1978). *El cuento folklórico*. Buenos Aires, OMEP.
- . (1982). *Folklore literario argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Da Câmara Cascudo, L. (1987). *Historia dos nossos gestos*. San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Dannemann, M. (2011). *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Dannemann, M., Madariaga, A. (2000). *Vida y obra del poeta popular Vicente Salazar*. Santiago de Chile, FONDART.
- De Toro, F. (1992). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- Dégh, L. (1969). *Folktales and society; story-telling in a Hungarian peasant community*. Bloomington, Indiana University Press.
- Flores, E., Gilard, J. (2011). *Cantares de bandidos. Héroes, santos y proscritos en América Latina*. México, Ediciones de la Universidad Autónoma de México.
- Foley, J. (1990). *Traditional oral epic: Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian return song*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Hansen, W. (1972). *The Conference Sequence: Patterned Narration and Narrative Inconsistency in the Odyssey*. Berkeley, University of California Press.
- Hanson, H., Segal, D. (1977). *Patterns in oral literature*. La Haya, Mouton.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.) (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Honko, L. (1980). "Methods on Folk Narrative Analysis". En *Ethnologia Europea*, vol. XI, nº 1, 6-27. Gottingen.
- Jason, H., Segal, D. (eds.) (1977). *Patterns in Oral Literature*. La Haya, Mouton.
- Kaliman, R. (2001). *Sociología y cultura. Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Leeming, D. (1973). *Mythology: The Voyage of the Hero*. Nueva York/Toronto, J. B. Lippincott Company.
- Lida de Malkiel, M. R. (1976). *"El cuento popular" y otros ensayos*. Buenos Aires, Losada.

- Lloyd, G. (1987). *Scienza, Folclore, Ideologia. Le scienze della vita nella Grecia antica*. Turín, Boringhieri.
- Magrassi, G. et al. (1980). *La historia de vida*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Mato, D. (1990). *El arte de narrar y la noción de literatura oral*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Menéndez Pidal, R. (1972 [1939]). *Estudios sobre el Romancero. Obras completas de R. Menéndez Pidal*, XI. En *Obras completas XI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- . (1975). *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Moya, I. (1972). *Didáctica del folklore*. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora.
- Orik, A. (1992 [1909]). *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington, Indiana University Press.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Pagés Larraya, F. (comp.) (1995). *Lo extraño en la cultura. La Salamanca del Noroeste Argentino. Epidemiología psiquiátrica de las alucinaciones colectivas de tipo tradicional*. Buenos Aires, Ediciones del Seminario de Investigaciones sobre Epidemiología Psiquiátrica.
- Palleiro, M. I. (1986). "El cuento tradicional riojano: estudio sincrónico y diacrónico". Informe Primero inédito de la Beca de Iniciación en la Investigación. Buenos Aires, Conicet.
- . (1987). "Los recursos de actualización en el discurso narrativo oral tradicional". Informe Final inédito de la Beca de Iniciación en la Investigación. Buenos Aires, Conicet.
- . (1988). "Estereotipo y variación en el relato folklórico riojano". Informe Primero inédito de la Beca de Perfeccionamiento en la Investigación Científica. Buenos Aires, Conicet.
- . (1989). "El problema de la variación en el relato folklórico riojano". Informe Final inédito de la Beca de Perfeccionamiento en la Investigación Científica. Buenos Aires, Conicet.

- (1991). "La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano". Informe Final inédito de la Beca de Formación Superior en la Investigación Científica. Buenos Aires, Conicet.
- (1990). *Estudios de Narrativa Folklórica*. Buenos Aires, Filofalsía.
- (1992). *Nuevos Estudios de Narrativa Folklórica*. Buenos Aires, Rundinuskin.
- (2004a). *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (comp.) (2004b). *Arte, comunicación y tradición*. Buenos Aires, Dunken.
- (comp.) (2005). *Narrativa: identidades y memorias*. Buenos Aires, Dunken.
- (comp.) (2008). *Yo creo ¿vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (comp.) (2011a). Jornada "Archivos de Narrativa Tradicional Argentina" (ANATRA). Palleiro, M. I. (ed.). Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires-Conicet (CD adjunto).
- (comp.) (2011b). *San Patricio en Buenos Aires. Narrativa, celebraciones y migración*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (comp.) (en prensa). *Oralidad, narrativa y archivos. Tradición y cambio social en el contexto argentino*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, colección Saberes.
- Parry, M. (1928). *L'épithète traditionnelle dans Homère*. París, Les Belles Lettres.
- (1954). *Serbo-croatian Heroic Songs*. Massachusetts, Harvard University Press.
- Pinon, R. (1965 [1961]). *El cuento folklórico como tema de estudio*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Propp, V. (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires, Juan Goyanarte.
- (1979). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Siikala, A. L. (1990). *Interpreting Oral Narrative*, vol. 245. Bloomington, Indiana University Press-Suomalainen Tiedeakatemia, Folklore Fellows Communications.

Temporal, J. (1998). *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Thompson, S. (1946). *The folktale*. Nueva York, The Dryden Press.

Valk, U. (2001). *The Black gentleman. Manifestations of the Devil in Estonian Folk Religion*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Zumthor, P. (1990). *Oral poetry. An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Artículos, tesis y capítulos de libros

Abrahams, R. (1968). "Introductory remarks to a rhetorical theory of Folklore". En *Journal of American Folklore*, nº 81.

Arcaro, M. del C. (comp.). (2004). *Contar y bailar. Recreaciones literarias y trasposiciones coreográficas a partir de la narrativa tradicional*. Buenos Aires, Dunken.

Bauman, R. (1972). "Differential identity and the social base of Folklore". En Paredes, A., Bauman, R. (eds.). *Toward new perspectives in Folklore*, pp. 31-41. Austin/Londres, The University of Texas Press.

Bausinger, H. (1980). "On contexts". En *Folklore on two continents*, pp. 273-278. Bloomington, Trickster.

Ben-Amos, D. (1972). "Toward a Definition of Folklore in Context". En Paredes, A., Bauman R. (eds.). *Toward new perspectives in Folklore*, pp. 3-15. Austin/Londres, The University of Texas Press.

..... (1972b). "The Elusive Audience of Benin Folk Narrators". En *Journal of The Folklore Institute*, IX, nº 2, 177-184.

Blache, M. (1988). "Folklore y cultura popular". En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 23-24.

Blache, M., Magariños de Morentín, J. A. (1987). "Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica". En *Revista de Investigaciones Folklóricas* nº 2, 16-19.

- Briggs, Ch. (2001). "Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana". En Dupey, A. M., Poduje, M. I. (comps.). *Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*, pp. 1-19. Santa Rosa, Departamento de Investigaciones Culturales, Subsecretaría de Cultura, provincia de La Pampa.
- Briggs, Ch., Bauman, R. (1992). "Genre, intertextuality and social power". En *Journal of Linguistical Antropology* II, 131-172.
- Cáceres Freyre, J. (1963). "Navidad en La Rioja". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, I, n° 3, 111-148.
- Carrizo, J. A. (1942). "Los cantares tradicionales de La Rioja en su relación con el teatro". En *Cuadernos de Cultura Teatral*, I, n° 17, 29-38.
- Civila Orellana, F. V. (2009). "La Quebrada de Humahuaca, identidades y prácticas comunicativas". En *Folklore Latinoamericano XII*, pp. 81-89. Buenos Aires, Ediciones del Área Transdepartamental de Folklore, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).
- (2011). "Narrativa y patrimonio cultural". En Palleiro, M. I. (ed.). Jornada "Archivos de Narrativa Tradicional Argentina" (ANATRA), pp. 32-34. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires-Conicet (CD adjunto).
- Cousillas, A. M., Losada, F., Martín, A. (1984). "Esto sucede allá... Aplicación de modelos semióticos al análisis de cinco expresiones de la narrativa oral santiagueña". En *Antropología Argentina*, pp. 112-120. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Daennemann, M. (1987). "Una formulación teórica para el evento de narrar". En *Revista Chilena de Humanidades* n° 9, 93-102.
- Dégh, L., Vazsonyi, A. (1973). "The dialectics of the legend". En *Folklore Preprint Series* vol. 1, n° 6, 1-65. Bloomington, Indiana.
- (1976). "Legend and belief". En Ben-Amos, D. (ed.). *Folklore Genres*, pp. 93-123. Austin, University of Texas Press.
- Dundes, A. (1964). "Texture, text and context". En *Southern Folklore Quarterly*, XXVIII, 251-265.
- Dupey, A. M. (2007). "La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas. El caso de la actuación del hula en la construcción

- de la identidad de los hawaianos". En *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5. <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/dupey.pdf>
- . (2008). "Palabras previas". En Palleiro, M. I. (comp.). *Yo creo, vos ¿sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, pp. 9-10. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Fernández Latour de Botas, O. (1981). "60 años después. Visión actual de la Colección de Folklore de 1921". En *Revista Nacional de Cultura*, n° 10, 105-140. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación de la República Argentina.
- . (1990). "Prólogo". En Palleiro, M. I. (comp.). *El escondite mágico y otros cuentos folklóricos riojanos*, pp. 5-7. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- . (1993). "América y las metáforas del folklore". En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, tomo I, 491-500. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (2000). "Folclore literario del NOA". En Bazán, A. R. (comp.). *La cultura del Noroeste Argentino*, pp. 265-284. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Fine, G. A. (1989). "The process of tradition: cultural models of change and content". En Calhoun, C. (ed.). *Comparative Social Research* vol. 11, pp. 263-277. Connecticut, JAI Press.
- Fischman, F., Hartmann, L. (eds.). *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais da América do Sul*. Santa Maria do Rio Grande do Sul, Editora da Universidade Federal de Santa María.
- Gizelis, G. (1973). "A Neglected Aspect of Creativity of Folklore Performers". En *Journal of American Folklore*, LXXXVI, n° 340, 167-172.
- Gramsci, A. (1972). "Observaciones sobre el Folklore". En Solé-Tura, J. (comp.), *Cultura y literatura*. Barcelona, Península.
- Gravano, A. (1987). "Ideología, cultura popular y formulación clásica del folklore". En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 2, 40-44.
- Handler, R., Linnekin, J. (1984). "Tradition, Genuine or Spurious". En *The Journal of American Folklore*, vol. 97, n° 385, 273-290.

- Havelock, E. (1995). "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna". En Olson, A., Torrance, N. (comps.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa.
- Jansen, W. H. (1986). "El factor esotérico-exotérico en el folklore". En *Serie de Folklore* n° 1. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Jordan, R. (1973). "A note about Folklore and Literature (The Bosom Serpent Revisited)". En *Journal of American Folklore*, LXXXVI, n° 339, 62-65.
- Justo, F. M. (inédito). "Los cuentos de Pedro Ordimán en La Rioja". Tesis de Licenciatura en Folklore. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Karrer, W. (2007). "Las reconceptualizaciones de 'contexto' y 'apropiación cultural' en los estudios folclóricos". En *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 22, 11-21.
- Lopo, M. (2007). "Los "paisajes (culturales)" como potenciales integradores del patrimonio fragmentado-otro aporte para las clasificaciones desde una mirada socio-territorial (nada apocalíptica)". En *Paisajes culturales en Argentina I*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario/ICOMOS. [En línea]
- Manelis Klein, H. (1986). "Styles of Toba Discourse". En Sherzer, J., Urban, G. (eds.). *Native South American discourse*, pp. 213-235. Nueva York, Mouton de Gryter.
- . (1988). "The future precedes the past: Time in Toba", Jobname: lps-D/2 Page: 19 sess: 6 output: Wed Apr 20 12:57:28 1988 CLS: dated: GRP: ila JOB: b24410 DIV: 02klein.
- Meñez, H. (1975). "Filipino-American Erotica and the Ethnography of a Folkloric Event". En Ben-Amos, D., Bauman, R. (eds.), *Folklore on the two continents*, pp. 131-141. Indiana, Trickster Press.
- Mukarovsky, J. (1977). "Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art". En Burbank, J., Steiner, P. (eds. y trads.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, pp. 180-204. New Haven, Yale University Press.
- Palleiro, M. I. (1987). "Propuesta metodológica para el análisis textual y discursivo de una colección de cuentos tradicionales". En *Resúmenes de Comunicaciones presentadas al VIII Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL)*, pp. 209-212. Tucumán, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras.

- . (1989a). "Propuesta metodológica para la periodización de la narrativa oral tradicional de la provincia de La Rioja". En *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos, Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, III, 47-64.
- . (1989b). "El problema de la variación en el relato oral tradicional". En *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, III, 67-79.
- . (1990). *Estudios de Narrativa Folklórica*. Buenos Aires, Filofalsía.
- . (1993). "La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica. Síntesis de los planteos principales de la Tesis de Doctorado". En *Formes textuelles et matériau discursif. Rites, mythes et folklore, Sociocriticism IX*, 2, n° 18, 177-182. Montpellier.
- . (1997). "La hierba del Lanín: una propuesta de estudio genético". En *Hombre y Cultura en Hispanoamérica: en homenaje a Augusto Raúl Cortazar*, pp. 267-276. Salta, Ediciones del Instituto de Folklore y Literatura Regional, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
- . (2000). "Death in the Ballroom. Orality and Hypertexts in Argentinian Folk Narrative". En *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*, pp. 257-268. Berlín, Walter de Gruyter Verlag.
- . (2001). "Las artes de curar y sus representaciones narrativas en el repertorio de un narrador folklórico". En *Mitológicas XVI*, 41-81.
- . (2002). "'Juan del Pavo': el repertorio de un narrador folklórico y la génesis de un archivo". En *Archivos del Folclore Chileno* n° 11, 41-81, segunda época. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
- . (2003). "SIDA, ántrax y Halloween: versiones sobre el contagio global en Internet y sus modalidades de archivo". En *Temas de patrimonio 7. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas celebraciones y devociones*. Buenos Aires, Ediciones de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- . (2004). "Aproximación a las colecciones de narrativa tradicional argentina". En Arcaro, M. del C. (comp.). *Contar y bailar. Recreaciones literarias y trasposiciones coreográficas a partir de la narrativa tradicional*, pp. 12-57. Buenos Aires, Dunken.
- . (2006). "El cuento de la *shulca*: expresiones formulaicas en el discurso narrativo tradicional". En *Actas del Encuentro de Lenguas Indígenas Americanas*. Santa

Rosa, Ediciones del Instituto de Lingüística, Universidad Nacional de La Pampa/
Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de La Pampa. (CD).

- . (2007). "Caperucita Roja en distintos soportes textuales: oralidad folklórica y discurso fílmico". En Costa Picazo, R. (ed.). *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*, pp. 351-359. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/Asociación Argentina de Literatura Comparada.
- . (2007). "La Salamanca en representaciones icónicas: *performance* narrativa y discurso visual". En Fischman, F., Hartmann, L. (eds.). *Donos da Palavra: autoria, performance e experiencia em narrativas orais da América do Sul*, pp. 157-189. Santa Maria do Rio Grande do Sul, Editora da Universidade Federal de Santa Maria.
- . (2008a). "'Blancaflor, la hija del diablo': autoría y estilo en el repertorio de un narrador folclórico". En *Revista de Investigaciones folclóricas*, vol. 21, 115-127.
- . (2008b). "Archives of Argentinean Folk Narrative: trends, topics and history of Argentinean Folkloristics". En *International Society for Folk Narrative Research Newsletter*, 20-28. Tartu (Estonia).
- . (2009). "De las brasas del fogón a las luces de la ciudad: el repertorio del narrador folklórico y la narrativa profesional urbana". En Palleiro, M. I., Fischman, F. (comps.). *Dime cómo cuentas. De la narración folklórica a la producción cultural profesionalizada*, pp. 97-141. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- . (2011). "La dama fantasma y el monstruo del lago: Narración, ciencia y creencias en actuaciones discursivas". En *Runa* XXXII, (2), 145-162.
- . (2013). "El trato con el diablo entre la narrativa oral y la convención literaria: el *Fausto* de Estanislao del Campo y la versión folklórica del narrador riojano José Nicasio Corso". En *Folklore. Actas del Congreso Internacional de Folklore del Mercosur*. Buenos Aires, Ediciones del Área Transdepartamental de Folklore, Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Paredes, A., Bauman, R. (1972). "Toward a definition of Folklore in context". En *Toward New Perspectives in Folklore*, pp. 3-15. Austin/Londres, The University of Texas Press.
- Pedrosa, J. M. (2006). "La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte". En Beltrán, R., Haro, M. (eds.). *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, pp. 247-270. Valencia, Universitat de València.

- Pino Saavedra, Y. (1967). "Exemplum de dimidio amico. De la *Disciplina Clericalis* a la tradición oral chileno-argentina". En *Lengua-Literatura-Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, pp. 407-418. Santiago de Chile, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile.
- Ranke, K. (1973). "Oral and literary continuity". En *Folklore Forum*, VI, nº 3, 127-138.
- Rappaport, R. (1980). "Concluding comments on ritual reflexivity". En *Semiótica*, 30, 3/4, 181-193.
- . (1992). "Ritual". En Bauman, R. (ed.). *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, pp. 249-260. Nueva York, Oxford University Press.
- Ruiz, C. (1989). "Historia y discurso en las fórmulas de apertura y cierre del cuento maravilloso tradicional cuyano". Ponencia presentada al IV Congreso Nacional de Lingüística, Bahía Blanca del 5 al 7 de octubre (inédito cedido por la autora).
- Suárez López, J. (2006). "Realidad y ficción en el cuento folklórico: la perspectiva del narrador". En Beltrán, R., Haro, M. (eds.). *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, pp. 295-309. Valencia, Universitat de València.
- Tedlock, D. (1972). "On the translation of style in oral narrative". En Paredes, A. Bauman, R. (eds.), *Toward New Perspectives in Folklore*, pp. 114-133. Austin/Londres, The University of Texas Press.
- Thoms, W. (1941 [1846]). "La palabra 'Folklore'. Reimpresión de la carta a El Ateneo, 1846". En Magrassi, G. E., Rocca, M. M. (comps.). *Introducción al folklore*, pp. 37-64. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Urban, G. (1984). "Speech about speech in speech about action". En *Journal of American Folklore*, 97, nº 385, 310-328.
- Vidal de Battini, B. E. (1989). "El estudio del cuento popular". En *Revista Nacional de Cultura*, I, nº 2, 101-112.
- Woodbury, A. (1987). "Rhetorical structure in a Central Alaskan Yupik Eskimo traditional narrative", en Sherzer, J., Woodbury, A. (eds.). *Native American Discourse: Poetics and Rhetoric*, pp. 176-239. Cambridge, Cambridge University Press.

Teoría literaria, filosofía del lenguaje, teoría del hipertexto, crítica genética y estudios culturales

Libros

- Alabarces, P., Rodríguez, M. G. (comps.) (2008). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Barcelona, Laia.
- Assman, J. (1997 [1992]). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Turín, Einaudi.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- . (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Bakhtine, M. (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoievsky*. París, Editions du Seuil.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología). Madrid, Cátedra.
- Barrenechea, A. M. (comp.) (2003). *Archivos de la memoria*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barthes, R. (1971). *El discurso de la historia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- . (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . (1985). *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- Barthes, R. et al. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . (1974). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo
- Bauman, R. (2004). *A world of other's words. Cross-cultural perspectives on intertextuality*. Cornwall, Blackwell Publishing.
- Benjamin, W. (1982 [1933]). *Experiencia y pobreza*. Madrid, Taurus.

- . (1985). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Bettetini, G. (1979). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Bruner, J. (1987). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona, Gedisa.
- . (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Curtius, E. (1975). *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica.
- Culler, J. (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.
- De Certeau, M. et al. (1990). *L'invention du quotidien: arts de faire*. París, Gallimard.
- . (1994) *L'invention du quotidien: habiter, cuisiner*. París, Gallimard.
- Derrida, J. (1985). *Marges de la philosophie*. París, Editions de Minuit.
- . (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- . (1997). *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.
- . (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama.
- . (2011). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé.
- Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . (1993). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Foucault, M. (1975). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.

- . (1983). *El discurso del poder*. Buenos Aires, Folios.
- . (1984). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona, Planeta.
- . (1985). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- . (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- . (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires, Paidós.
- Frazer, J. G. (1998). *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Madrid, Akal.
- Geertz, C. (1989). *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa.
- Génette, G. (1972). *Figures III*. París, Seuil.
- . (1983). *Nouveau discours du récit*. París, Seuil.
- Giddens, A. (1995). *Politics, sociology and social theory: Encounters with classical and contemporary social thought*. Stanford, Stanford University Press.
- Ginsburg, C. (1991 [1989]). *A micro-história e outros ensaios*. Río de Janeiro, Difel.
- . (1992 [1986]). "Spie. Radici di un paradigma indiziario". En *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, pp. 158-209. Venecia, Einaudi.
- . (2009). *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. Turín, Einaudi.
- Gramsci, A. (1975 [1935]). *Quaderni del carcere* n° 27, § 1. Roma, Einaudi.
- Greimas, A. (1976). *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.
- . (1983). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Buenos Aires, Paidós.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique*. París, Presses Universitaires de France.
- Grupo μ (1980). *Poética y retórica*. México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla.
- . (1992). *Rhétorique générale*. París, Éditions du Seuil.

- Grupo μ , Mukarovsky, J., G enette, G., Machado, A., Novalis (1980). *El lugar de la literatura*. México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Gunkel, H. (2007). *La fiaba nell' Antico Testamento*. Mil n, Medusa.
- Hay, Louis (ed.) (1993). *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Editions Hachette- Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Hendricks, W. (1985). *Semiolog a del discurso literario*. Madrid, Cátedra.
- Heubeck, A. (1991). *A commentary on Homer's Odyssey*. Oxford, Clarendon Press.
- Hintikka, J. (1962). *Knowledge and belief*. Cornell University Press.
- . (1989). *L'intentionalit  et les mondes possibles*. Paris, Press Universitaires de France.
- . (1998). *El viaje filosófico m s largo*. Barcelona, Gedisa.
- Jauss, H. (1978). *Pour une esthetique de la réception*. Paris, Gallimard.
- Jolles, A. (1972). *Formes simples*. Paris,  ditions du Seuil.
- Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid, Paidós.
- Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*, 2da. ed. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Kuhn, T. S. (1971 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (1970). *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1987). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Landow, G. P. (1995 [1992]). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós.
- . (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona, Paidós.
- Lausberg, H. (1975). *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca, Anaya.

- Le Galliot, J. (1981). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires, Hachette.
- Le Goff, J. (1982). *La naissance du Purgatoire*. París, Gallimard.
- Le Guern, M. (1985). *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.
- Lerner, I. (comp.) (1985). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia.
- Lois, E. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- Lord, A. T. (1960). *The singer of tales*. Massachussets, Harvard University Press.
- Lotman, J. et al. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Lyotard, J. F. (1986). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.
- Mannoni, O. (1973). *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Mignolo, W. (2003). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization, Second Edition with a new afterword*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Nelson, Th. H. (1992). *Literary Machines 90.1*. Padua, Muzzio.
- Persson-Nilsson, M. (1968). *Historia de la religión griega*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Pieper, J. (1998). *El concepto de pecado*. Barcelona, Herder.
- Ricœur, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Strinati, D. (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londres, Routledge.
- Todorov, T. (1967). *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.
- (1969). *Grammaire du "Decameron"*. La Haya, Mouton.

- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- Venturoli, S. (2004). *Il paessaggio come testo. La costruzione di un' identità tra territorio e memoria nell' area andina*. Boloña, CLUEB.
- Villegas, J. (1978 [1973]). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona, Planeta.
- Voloshinov, V. (1973). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Welter, J. Ch. (1927). *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*. París, Tolouse.
- White, H. (1973). *Metahistory*. Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press.
- Wittgenstein, L. (1974). *Ricerche filosofiche*. Turín, Einaudi.
- Zubieta, A. M. et al. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*. Buenos Aires, Paidós.

Artículos y capítulos de libros

- Barthes, R. (1970). "El efecto de realidad". En *Lo verosímil*, pp. 95-102. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . (1974). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En *Análisis estructural del relato*, pp. 9-44. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Benjamin, W. (1982 [1933]). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*, pp. 167-173. Madrid, Taurus.
- Bogatyrev, P. (1976). "Forms and functions of folk theatre". En Matejka, L., Titunik, I. R. (eds.). *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, pp. 51-56. Massachusetts/Londres, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Brémond, C. (1970). "La lógica de los posibles narrativos". En *Análisis estructural del relato*, pp. 87-110. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Calvino, I. (1983). "Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)". En *Punto y aparte. Ensayo sobre literatura y sociedad*, pp. 214-234. Barcelona, Bruguera.

- Cowes, H. (1996). "Asunción y superación de la estilística en el pensamiento de Amado Alonso. Poesía y antología". En *Cauce: revista de filología y su didáctica* 18-19, 255-269.
- Gelas, B. (1981). "La fiction manipulatrice". En *Langages* n° 62, 75-89.
- Génette, G. (1974). "Fronteras del relato". En *Análisis estructural del relato*, pp. 193-208. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Grésillon, A. (1994). "Qué es la crítica genética". En *Filología XXVII*, 1-2, 25-52.
- Jameson, F. (1998). "Sobre los estudios culturales". En Jameson, F., Zizek, S. (comps.), pp. 69-136. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós.
- Jauss, H. R. (1981). "Estética de la recepción y comunicación literaria". En *Punto de vista*, n° 10-12.
- Jefferson, G. (1978). "Sequential aspects of storytelling in conversation". En Schenkein, J. (ed.). *Studies in the organization of conversational interaction*, pp. 219-248. Nueva York, Academic Press.
- Kowzan, T. (1979 [1968]). "Los signos teatrales. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En *Diógenes*, n° 61, 3-62.
- Lebrave, J. L. (1990). "Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse". En *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, pp. 141-162. Charente, Du Lérot.
- Le Goff, J. (1984). "Las mentalidades. Una historia ambigua". En *Hacer la historia*, pp. 81-98. Barcelona, Laia.
- . (1999). "Los gestos del Purgatorio". En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, pp. 44-51. Barcelona, Gedisa.
- Mignolo, W. (1981). "Semantización de la ficción literaria". En *Dispositio*, V-VI, n° 15-16, 85-127.
- Parodi, A. (2011). "El pozo en La Mancha y San Patricio en el *Quijote*". En Palleiro, M. I. (comp.). *San Patricio en Buenos Aires: narrativa, celebraciones y migración*, pp. 225-240. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Reisz de Rivarola, S. (1979). "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria". En *Lexis*, III, n° 2, 99-169.

- Roig, A. (1984). "Narrativa y cotidianeidad". En *Cuadernos de "Chasqui", Revista Latinoamericana de comunicación*, n° 4, 9-68.
- Rubinelli, M. L. (2011). *Relatos populares andinos, expresión de conflictos*. Río Cuarto, Ediciones de la Fundación Intercambio Cultural Alemán Latinoamericano (ICALA).
- Stierle, K. (1972). "L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire. Contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs". En *Poétique*, n° 10, 177-192.
- Stubbs, M. (1987). "Organización narrativa". En *Análisis del discurso*, pp. 38-41. Madrid, Alianza.
- Suleiman, S. (1977). "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse". En *Poétique*, n° 32, 408-489.
- Todorov, T. (1970). "Las categorías del relato literario". En *Análisis estructural del relato*, pp. 155-192. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Trastoy, B. (2005) "Nuestros cuentos: una marca de identidad. En torno a la narración oral escénica". En Bartolo, C. et al. (comps.). *Cuenteros y cuentacuentos. De lo espontáneo a lo profesional*, pp. 123-127. Buenos Aires, Fundación El libro.
- Williams, R. (1981). "Hacia una sociología de la cultura". En *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, pp. 9-30. Buenos Aires, Paidós.

Etnografía, antropología cultural, antropología del cuerpo y antropología del ritual

- Berger, P. L., Luckman, T. (1988). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Briggs, Ch. L. (1986). *Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Citro, S. (coord.) (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- Clifford, J. (1986). "Preface" and "Introduction: Partial truths". En *Writing culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, pp. vii-ix y 1-26. Berkeley, University of California Press.

- . (1995). "Las culturas del viaje". En *Revista de Occidente* n° 170-171, 45-74.
- Clifford, J., Marcus, G. (1992). *Retóricas de la antropología*. Barcelona, Júcar.
- Efron, D. (1970). *Gesto, raza y cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- García Canclini, N. (1988). "¿Reconstruir lo popular?". En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 3, 7-22.
- Juliano, M. D. (1986). "Cultura popular". En *Cuadernos de Antropología*, pp. 3-70. Barcelona, Antaro.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- . (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Antropología estructural*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Mauss, M. (2006). *Manual de Etnografía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rockwell, E. (1989). *Reflexiones sobre el proceso etnográfico. Documento de Investigaciones Educativas*. México, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados.
- . (2008). "Del campo al texto: dilemas del trabajo etnográfico". En Jociles, M. I., Franzé, A. (eds.). *¿Es la escuela el problema? Perspectivas socio-antropológicas de etnografía y educación*, pp. 89-103. Madrid, Trotta.
- Rodríguez, M. (1991). "Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades". En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, año/vol. IV, n° 12, 151-163. México, Universidad de Colima.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. Nueva York, PAJ Publications.
- . (1988). *El proceso ritual*. Madrid, Taurus.
- Vargas, A. (en prensa). "La dimensión del ritual en los relatos sobre la muerte en Perico, Provincia de Jujuy". En Palleiro, M. I. (comp.). *Oralidad, narrativa y archivos. Tradición y cambio social en el contexto argentino*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lingüística, semiótica y teoría de la comunicación

Libros

- Allwood, J. (1981). *Lógica para lingüistas*. Madrid, Paraninfo.
- Aristóteles (1982). *Tratado de lógica*. Madrid, Gredos.
- Atkinson, M., Heritage, J. (eds.) (1984). *Structures of social action. Studies in conversational analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.
- Bateson, G., Goffman, E., Hall, E., Winkin, Y. et al. (1984 [1981]). *La nueva comunicación*. Barcelona, Kairós.
- Benveniste, E. (1983). *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI.
- . (1985). *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.
- . (1985). *Ce que parler veut dire*. París, Fayard.
- . (1994). *Raisons pratiques*. París, Seuil.
- Bronckart, J. (2007). *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Brunner, J. (1984). *Entrevistas, discursos, identidades*. Santiago de Chile, FLACSO.
- Ducrot, O. (1982). *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona, Anagrama.
- . (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Hachette.
- . (1985). *Problemas de lingüística y enunciación*. Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Ducrot, O. et al. (1978). *Lógica y lingüística*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Ducrot, O., Todorov, T. (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Siglo XXI.
- Eco, U. (1978). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.
- . (1985). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- Fast, J. (1986 [1970]). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona, Kairós.
- Fauconnier, G. (1985). *Mental Spaces. Aspects of meaning construction in natural language*. Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Goffman, E. (1971). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, A. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.
- Greimas, A., Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- Grice, H. P. (1967). *Logic and conversation*. Harvard, William James Lectures of Harvard University.
- Habermas, J. (1985). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona, Península.
- . (1987). *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid, Taurus.
- . (1987). *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid, Taurus.
- Halliday, M. A. K., Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. Londres, Longman.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in Sociolinguistics*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Jackendoff, R. (1985). *Semantics and cognition*. Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel.
- Jakobson, R., Halle, M. (1974 [1956]). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Ayuso.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1983). *La connotación*. Buenos Aires, Hachette.

- . (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.
- Knapp, M. H. (1985). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona, Paidós.
- Labov, W. (1983). *Modelos sociolingüísticos*. Madrid, Cátedra.
- Labov, W. et al. (1972). *Language and social context*. Nueva York, Penguin Books.
- Lavandera, B. R. (1984). *Variación y significado*. Buenos Aires, Hachette.
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Barcelona, Teide.
- . (1983). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona, Paidós.
- Magariños de Morentín, J. A. (1983). *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Hachette.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili.
- McLuhan, M. (1969). *La comprensión de los medios como las expresiones del hombre*. México, Diana.
- Meo-Zilio, G., Mejía, S. (1980). *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Meyer, M. (1982). *Lógica, Lenguaje y argumentación*. Buenos Aires, Hachette.
- Morado, M. (2008). *El cronotopo polifónico. Una herramienta para la investigación social*. Buenos Aires, Prometeo.
- Palleiro, M. I. et al. (2008). *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*, 2da. ed. ampliada. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Pardo, M. L. (1996). *Derecho y lingüística*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Peirce, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.
- Perelman, Ch., Olbrechts-Tyteca, L. (1983 [1970]). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Quine, W. V. O. (1983). *Lógica elemental*. Barcelona, Grijalbo.

- Saussure, F. de (1975). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada.
- Searle, J. (1979). *Actos de habla*. Madrid, Cátedra.
- Simpson, T. M. (1964). *Formas lógicas, realidad y significado*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Stubbs, M. (1987). *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid, Alianza.
- Van Dijk, T. A. (1983a). *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo XXI.
- . (1983b). *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós.
- . (1984). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra.
- . (1985) (ed.). *Handbook of discourse analysis*, vols. I, II, III y IV. Orlando, Academic Press Inc.
- Verón, E. (1987). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.
- Vidal de Battini, B. E. (1966). *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Imprenta del Consejo Nacional de Educación.
- . (1968). *El español de la Argentina, Cuestionario lingüístico-folklórico*. Buenos Aires, Imprenta del Consejo Nacional de Educación.
- Vignaux, G. (1976). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires, Hachette.
- Voloshinov, V. (1973). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Watzlawick, P., Helmick Beavin, J., Jackson, D. (1986). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, Herder.
- Weinrich, H. (1981). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos.

Artículos y capítulos de libros

- Alonso, A. (1939). "Construcciones con verbos de movimiento en español". En *Sobre métodos*, pp. 105-138. Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras.

- Angenot, M. (1977). "Presupposé, topos, ideologème". En *Etudes françaises*, XIII, nº 1-2, 11-34.
- . (1983). "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion du champ notionnel". En *Revue des Sciences Humaines*, LX, 189, 121-135.
- Bange, P. (1981). "Argumentation et fiction". En *L'argumentation*, pp. 91-108. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Barrenechea, A. M. (1969). "Las clases de palabras como clases funcionales" y "El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas". En Barrenechea, A. M., Manacorda de Rosetti, M. V. M. (eds.). *Estudios de gramática*, pp. 9-26 y 27-70. Buenos Aires, Paidós.
- Berthoud, A. C. (1983). "Aller et venir: verbes de déplacement soumis à des contraintes déictiques, topologiques, interactives et situationnelles". En *Degrés*, año 11, 35-36, 1-16.
- Bobes Naves, M. (1986). "Algunos valores semióticos del diálogo narrativo". En *Investigaciones semióticas I. Actas del Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 75-92. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chafe, W. (1987). "Repeated verbalizations as evidence for the organization of knowledge". En *Vorabdruck der plenarvorträge*. Preprints of the plenary session papers of the XIVth International Congress of Linguistics organized under the auspices of CIPL, 88-110. Berlín.
- . (1990 [1989]). "Some Things That Narratives Tell Us About the Mind". En Britton, B. K., Pellegrini, A. D. (eds.). *Narrative Thought and Narrative Language*, pp. 79-98. Hove/Londres, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Chomsky, N. (1986). "Knowledge of language as a focus of inquiry". En *Knowledge of Language. It's nature, origin and use*, pp. 1-14. Nueva York, Praeger Publishers.
- Ducrot, O. (1988). "Argumentación y 'topoi' argumentativos". En *Lenguaje en contexto I*, Nº 1/2, 63-84.
- Frege, G. (1973). "Sobre el sentido y la denotación". En Simpson, T. M. (ed.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, pp. 3-27. México, Siglo XXI.
- García Berrio, A. (1984). "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)". En *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 2, 7-59.

- González de Ortiz, A. E. (2009). "Los cuestionarios de las encuestas del Fondo B. V. de B. (FONVIBA). Estudio descriptivo". En *Lingüística española actual* 31,1, 133-146.
- Grésillon, A., Maingueneau, D. (1974). "Polyphonie, proverbe et détournement". En *Langages*, XIX, nº 73.
- Halliday, M. A. K. (1982). "Texto, situación y registro", "Variación y campo" e "Interpretación situacional del texto". En *El lenguaje como semiótica social*, pp. 83-99, 100-105 y 193-200. México, Fondo de Cultura Económica.
- Heritage, J. (1985). "Analyzing new interviews: aspects of the production of talk for an overhearing audience". En Van Dijk, T. A. (ed.), *Handbook of discourse analysis*, III, pp. 95-119. Nueva York, Academic Press.
- Heritage, J. C., Watson, D. R. (1980). "Aspects of the properties of formulations in natural conversations: some instances analyzed". En *Semiótica*, 30, ¾, 245-262.
- Hintikka, J. (1982). "Is alethic modal logic possible?". En *Acta philosophica fennica* nº 33.
- Hymes, D. (1972). "The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research". En Paredes, A., Bauman, R. (eds.), *Toward New Perspectives in Folklore*, pp. 31-41. Austin/Londres, The University of Texas Press.
- Jakobson, R. (1964). "Closing Statement: Linguistics and Poetics". En Sebeok, Th. (comp.). *Style in Language*, pp. 350-377. Massachusetts, MIT Press.
- Kirsner, R. S. (1979). "Deixis in discourse". En Givón, T. (ed.). *Syntax and Semantics*, vol. XII: *Discourse and Syntax*, pp. 355-376. Nueva Nueva York, Academic Press.
- Koechlin, B. (1968). "Techniques corporelles et leur notation symbolique". En *Langages* nº 10: "Pratiques et langages gestuels".
- Kopperschmidt, J. (1985). "An analysis of argumentation". En Van Dijk (ed.), *Handbook of discourse analysis*, II, pp. 159-168. Nueva York, Academic Press.
- Labov, W. (1972). "The transformation of experience in narrative syntax". En *Language in the inner city: studies in the Black English Vernacular*, pp. 354-397. Pensilvania, The University of Pennsylvania Press.
- Labov, W., Waletzky, J. (1972 [1967]). "Narrative analysis: oral versions of personal experience". En Helms, J. (ed.), *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle/Londres, University of Washington Press.

- Lavandera, B. (1985). "Decir y aludir: una propuesta metodológica". En *Filología*, XX, 2, 21-31.
- Maingueneau, D. (1980). "La argumentación". En *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, pp. 182-190. Buenos Aires, Hachette.
- Parret, H. (1973). "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation". En *Langages*, XVIII, n° 70, 54-69.
- Póányi, L. (1985). "Conversational storytelling". En Van Dijk, T. (ed.), *Handbook of Discourse analysis III: discourse and dialogue*, pp. 183-201. Londres, Academic Press.
- Reis, C. (1986). "Discurso ideológico y estrategias de argumentación". En *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 453-462. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rivarola, J. L., Reisz de Rivarola, S. (1985). "Semiótica del discurso referido". En Lerner, I. (comp.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*, pp. 151-174. Madrid, Castalia.
- Russell, B. (1973) "Sobre el denotar". En Simpson, T. M. (ed.). *Semántica Filosófica: problemas y discusiones*, pp. 29-48. México, Siglo XXI.
- Sacks, H., Schegloff, E., Jeferson, G. (1974). "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation". En *Language*, n° 50, 696-735.
- Searle, J. (1976). "A classification of illocutionary acts". En *Language in Society*, 5.
- Stockwell, R. P., Bowen, J. D., Silva-Fuenzalida, J. (1966). "Spanish juncture and intonation". En Joss, M. (ed.). *Readings in Linguistics I*, pp. 406-418. Chicago, The University of Chicago Press.
- Strawson, P. (1973). "Sobre el referir". En Moro Simpson, T. (ed.). *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, pp. 57-86. Madrid, Siglo XXI.
- Tannen, D. (1982). "Oral and literate strategies in spoken and written narratives". En *Language*, LVIII, n° 1, 1-21.
- . (1985). "Cross-cultural communication". En Van Dijk, T. A. (ed.), *Handbook of discourse analysis IV*, pp. 203-216. Nueva York, Academic Press.
- Verón, E. (1988). "Cuerpo significante". En Rodríguez Illera, L. (comp.). *Educación y comunicación*, pp. 41-61. Barcelona, Paidós.

Watzlawick, P. (1983). "Formas del lenguaje figurado". En *El lenguaje del cambio*, pp. 55-65. Barcelona, Herder.

Estudios sobre aspectos históricos, geográficos y culturales de la provincia de La Rioja y otras regiones argentinas

AA.VV. (1968). *Anales del Primer Congreso Nacional de la Tradición*. La Rioja, Imprenta de la Secretaría de Cultura y Educación del Estado Provincial.

AA.VV. (1969). *Historia de La Rioja*. La Rioja, Compañía Editora Riojana.

AA.VV. (1970). *Geografía de La Rioja*. La Rioja, Compañía Editora Riojana.

Agüero Vera, J. Z. (1972). *Divinidades diaguitas*. Tucumán, Ediciones de la Universidad Nacional del Tucumán.

Aretz, I. (1978 [1952]). *Música tradicional de La Rioja*. Venezuela, INIDEF.

Argüello, M. (1983). *La chaya de La Rioja. Ensayo*. La Rioja, Dirección de Imprenta y Boletín Oficial de La Rioja.

Barriónuevo, H. A. (1967). *Clases de Historia de La Rioja*. La Rioja, edición del autor.

Bazán, A. R. (1979). *Historia de La Rioja*. Buenos Aires, Plus Ultra.

----- (1982). *La Rioja y sus historiadores*. Buenos Aires, Librería Platero.

----- (2000). *La cultura del noroeste argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra.

Bravo Tedín, M. (1985). *Los 100 pasos de la ley. Bosquejo histórico de la legislatura riojana 1854-1985*. La Rioja, Archivo Histórico Provincial de La Rioja.

Cáceres Freyre, J. (1963). "Navidad en La Rioja". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, I, n° 3, 111-148.

----- (1969). *El encuentro o Tinkunako. Las fiestas religiosas tradicionales de San Nicolás de Bari y el Niño Alcalde en la ciudad de La Rioja*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología.

- Daus, F. (1968). *Fisonomía regional de la República Argentina*. Buenos Aires, Nova.
- De la Fuente, N. (1971). *Las culturas prehispánicas en la provincia de La Rioja*. Córdoba, Panorama General.
- De la Vega Díaz, D. (1962). "La Rioja: 1810-1862". En Levene, R. (dir.). *Historia de la Nación Argentina*, X, Buenos Aires, pp. 243-277. Buenos Aires, El Ateneo.
- (1994 [1944]). *Toponimia riojana*. La Rioja, Canguro.
- Díaz, R. (1974). *La población de la provincia de La Rioja desde el punto de vista demográfico*. La Rioja, edición del autor.
- Díaz Carvalho, E. (1973). *Estado actual de las artesanías folklóricas en la provincia de La Rioja*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Fariña de Lafón, N. (1975). *El Señor de la Peña*. La Rioja, s/d.
- Fernández Latour de Botas, O., Quereilhac de Kussrow, A. (1984). *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina: Prospecto*. Buenos Aires, Oikos.
- Fortuny, P. (1965). *Supersticiones calchaquíes*. Buenos Aires, Huemul.
- González Iramáin, J. (1945). *Del solar riojano*. Buenos Aires, Didot.
- (1987). *Historia de la ciudad de La Rioja*. La Rioja, Imprenta del Estado y Boletín Oficial.
- Hernández, J. (1947). *Vida del Chacho*. Buenos Aires, Dos Santos.
- Iribarren, G., Carbel, G. (1956). *Estudio económico de La Rioja*. Buenos Aires, s/d.
- Márquez Miranda, F. (1961). "La antigua provincia de los diaguitas". En Levene, R. (dir.). *Historia de la Nación Argentina*, I, pp. 123-228. Buenos Aires, El Ateneo.
- Menem, C. S. (1999). *Universos de mi tiempo. Un testimonio personal*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Mercado, M. G. (1967). *Carnavales de La Rioja y Jujuy*. Córdoba, La Docta Ediciones.
- Mercado, T. C. (1944). *El alma de La Rioja*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos.
- (1981). *Cultura, sociedad y comercio de La Rioja entre 1810 y 1860*. La Rioja, s/d.

- Mercado Luna, R. (1982). *La ciudad de los naranjos*. Buenos Aires, Agón.
- . (1984). *Constitución de la provincia de La Rioja*. Buenos Aires, Depalma.
- . (1985). *Pensamiento político y aporte de los juristas riojanos al país*. La Rioja, edición del autor.
- Nardi, R. et al. (1970). *Artesanías tradicionales de la provincia de La Rioja*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología.
- Ocampo, E. (1939). *Esbozo de la personalidad histórica del General Juan Facundo Quiroga*. La Rioja, Testori.
- . (1943). *La Rioja de ayer y de hoy*. Buenos Aires, Perlado.
- Peralta, M. (1985). *Diagnóstico de la situación actual, provincial y departamental de La Rioja: aspectos geográficos, demográficos, económicos, sanitarios, sociales y educativos*. La Rioja, Imprenta de la Secretaría de Cultura y Educación de la Provincia.
- Quiroga, A. (1939). *Calchaquí*. Lugones, L. (introd.). Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- Reyes, M. (1913). *Bosquejo histórico de la provincia de La Rioja 1543-1867*. Buenos Aires, edición del autor.
- Rivera, N. (1959). *La Rioja, su origen y tradiciones*. Buenos Aires, edición del autor.
- Torralba, A. (1980). *Economía de La Rioja*. La Rioja, La Torre Blanca.
- Unesco (1984). *Estudio sobre la extensión y el alcance que podría tener una reglamentación general relativa a la salvaguardia del Folklore*. París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Valdés, C. (1916). *Tradiciones Riojanas*. Buenos Aires, Librería Nacional.
- Vallée, S. (2003). *Julián Cáceres Freire. Miscellanea. Octogenario dicata*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.
- Velázquez Martínez, A. (1935). *Facundo Quiroga y la tradición riojana*. La Rioja, edición del autor.

Textos y documentos históricos y literarios

AA.VV. (1953). *Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reyna, revisada por Cipriano de Valera. Londres/Nueva York, Sociedad Bíblica Americana.

Alighieri, D. (1993). *Tutte le opere*. Roma, Newton.

Aristóteles (1977). *Poética*. Buenos Aires, Barlovento.

----. (1998). *Retórica*. Madrid, Alianza.

Borges, J. L. (2007 [1923]). *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé.

----. (1988). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.

Cervantes Saavedra, M. de (2005 [1615]). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Sabor de Cortazar, C., Lerner, I. (anotaciones). Buenos Aires, EUdeBA.

Del Campo, E. (1999). *Fausto*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

De Salazar, J. M. (1818). *Arte Poética de Monsieur Boileau*. Bogotá, Valentín Martínez.

Foster, E. (2004). *Three Purgatory Poems*. Michigan, Medieval Institute Publications.

Goethe, J. W. (2007). *Fausto*. Buenos Aires, Terramar.

González, J. V. (1930). *La tradición nacional*. Buenos Aires, "La Facultad".

----. (1938). *Mis montañas*, Buenos Aires, Anaconda.

Güiraldes, R. (1978). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Colihue.

Homero (1968). *La Ilíada*. Buenos Aires, Losada.

Horacio Flaco, Q. (1970). *Arte Poética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Kramer, H., Sprenger, J. (2004 [1574]). *Malleus Maleficarum*. Valladolid, Maxtor.

Marlowe, Ch. (1976). *Complete Plays and Poems*. Londres, Everyman.

Muela, J. (2002). *Benedeit, Viaje de San Borondón-María de Francia, Purgatorio de San Patricio. Dos viajes al otro mundo*. Madrid, Gredos.

- Omero (1991). *Odissea*. Turín, Mondadori.
- Orduna, G. (ed.) (1972). *Libro del conde Lucanor et de Patronio* del Infante don Juan Manuel. Buenos Aires, Huemul.
- Ovid (1984). *Metamorphoses I*. Londres/Cambridge, Loeb Classical Library.
- Ruiz, J. Arcipreste de Hita (1970). *Libro de Buen Amor I*. Madrid, Espasa-Calpe.
- . (1970). *Libro de Buen Amor II*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Salustio, C. (1945). *La conjuración de Catilina y La guerra de Jugurta*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- . (1965). *Guerra de Jugurta. Texto latino Bellum Iugurthinum*. Barcelona, Bosch.
- Sarmiento, D. F. (2000). *Facundo*. Buenos Aires, Colihue.
- Solalinde, A. (1925). "La primera versión española de 'El Purgatorio de San Patricio' y la difusión de esta leyenda en España". En *Homenaje a Menéndez Pidal II*, pp. 219-257. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.
- Tito Livio (1994). *Storia di Roma dalla sua fondazione (Ab urbe condita libri)*. Milán, Rizzoli.
- Virgile (1974). *Éneide*. París, Les Belles Lettres.
- Weinberg, B., García Rodríguez, J. (eds.) (2003 [1942]). *Estudios de poética clasicista. Robotello, Escaligero, Minturno, Castelvetro*. Edición, selección de textos y prólogo. Madrid, Arco.

Diccionarios

- Cáceres Freyre, J. (1961). *Diccionario de regionalismos de la provincia de La Rioja*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- Colluccio, F. (1964). *Diccionario folklórico argentino*, 2 vols. Buenos Aires, Laserre.
- . (1983). *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)*. Buenos Aires, Corregidor.

- Corominas, J. (1954). *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, 4 vols. Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1977). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Piccirilli, R., Romay, F., Gianello, L. (eds.) (1953). *Diccionario Histórico Argentino*, 6 vols. Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas.

Bibliografías

- AA.VV. (1966). *Bibliografía del Folklore Argentino*, 2 vols. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Cortazar, A. R. (1942). *Guía Bibliográfica del Folklore Argentino*. Primera Contribución. Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Chertudi, S. (1960). "Bibliografía del cuento folklórico de la Argentina". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, I, nº 1, 247-258.
- Simmons, M. (1975). *Folklore bibliography for 1973*. Bloomington, Indiana University Publications.
- . (1976). *Folklore bibliography for 1974*. Bloomington, Indiana University Publications.