



CS

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

Tomo I

María Inés Palleiro



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

Pedro Ordimán, el diablo y la muerte en relatos
orales de La Rioja, Argentina: hacia una retórica
de la narrativa tradicional

María Inés Palleiro



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófolo

Secretario General
Jorge Cugliotta

Secretaría Académica
Sofía Thisted

**Secretaría de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaría de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretaría de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matias Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Carlos Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



Imagen de tapa: La Pachamama, la Yacumama y el diablo Zupay. Estatuillas de Marino Córdoba.
Colección privada de María Inés Palleiro. Foto de Fernando Fantoni Autor, *Título* (Año), técnica/materials, medidas. Locación, Ciudad.

ISBN 978-987-3617-57-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2015

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Material complementario disponible en <http://publicaciones.filo.uba.ar/pedo-ordiman-el-diablo-u-la-muerte-en-relatos-orales-de-la-rioja-tomo-1>

María Inés Palleiro

Pedro Ordimán, el diablo y la muerte en relatos orales de La Rioja, Argentina: hacia una retórica de la narrativa tradicional. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

v. 1, 500 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-3617-57-7

1. Relato Oral. 2. Folklore.

CDD 398.2

Fecha de catalogación: 26/11/2014

*A la memoria de mi madre, María Esther Landeira,
que me acompañó en los primeros pasos de este camino.*

*A mis hijos, Fernando y Carla Victoria Fantoni, que
elegirán caminos propios para contar otras historias.*

Agradecimientos:

A Ana María Barrenechea y a Martha Blache, directora y jurado de la Tesis Doctoral, in memoriam.

A Edgardo Cordeu y Nora Múgica, jurados de la Tesis, por los valiosos comentarios incorporados al proceso de reescritura de la Tesis.

A Paulo Correia y Mercedes Zabala Gómez del Campo, por las atinadas sugerencias de su referato.

A Manuel Danneman, por el referato, por el prólogo, pero por sobre todas las cosas, por ser maestro, amigo y guía en el camino del Folklore.

A Ana María Dupey, por haber acompañado tan de cerca el proceso de escritura de esta obra y por el auspicio de la Sección Folklore del Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, a esta publicación.

A Elvira Arnoux, que acompañó mis primeros pasos en el estudio del análisis del discurso.

A Élida Lois y Lucila Pagliai, por tantos años de diálogo y experiencias compartidas en los caminos de la crítica genética.

A Julián Cáceres Freyre y al “Lalo” Quiroga Salcedo, in memoriam, y a los estudiosos actuales del Folklore riojano, en especial a Fernando Justo, por sus contribuciones a esta obra.

A Olga Fernández Latour de Botas, por la valiosa orientación en el trabajo de campo y en el manejo de fuentes documentales del Folklore riojano.

A Marion Bowman, Josianne Bru, Isabel Cardigos, Fionnuala Carson Williams, JJ Dias-Marques, Barbara Ivancic, Marianthi Kapanoglou, Desmond Kharmawphlang, Emmanouela Katrinaki, Christine Shojaei Kawan, Monika

Kropej, Camiño Noia Campos, Diarmuid O' Giolláin, Carme Oriol, Maria Stanonik, Michele Simmonsén, Hans Jörg Uther, Ülo Valk y, por el diálogo de todos estos años que me orientó en esta reescritura.

A Patricia Coto y Noemí Elena Hourquebie, por tantos años de trabajo compartido.

Al Aida González y a todo el equipo de trabajo del Instituto de Investigaciones Filológicas "Manuel Alvar" (INILFI) por su valioso trabajo sobre archivos de Folklore argentino.

A mis colegas, a mis discípulos y a mis estudiantes, muchas de cuyas voces se reflejan en esta obra

Y, sobre todo, a los narradores riojanos, cuyas voces fueron el punto de partida y la razón de ser de este trabajo.

Índice

Abstract	13
Prólogo	17
Palabras preliminares	25
Primera Parte	27
<i>Los relatos, el contexto y la mirada teórica</i>	
Capítulo 1	
Los relatos y el contexto	29
Capítulo 2	
El archivo de relatos	67
Capítulo 3	
El relato folklórico: estereotipo y actualización	135
Capítulo 4	
El relato folklórico: un espacio textual abierto	167
Capítulo 5	
El relato folklórico y sus contextos: oralidad y escritura, cultura letrada y cultura popular	201

Material complementario disponible en <http://publicaciones.filo.uba.ar/pedro-ordimán-el-diablo-y-la-muerte-en-relatos-oreales-de-la-rioja-tomo-i>

Abstract

In this book, I present a collection of ten folktales, selected from a larger corpus included in a complementary material. This collection is the basis for an analytical approach to the folktale, focused in the fictionalisation procedures and the contextual variations in narrative discourse. I collected these folk narratives in field-work, in La Rioja, Argentina, from 1985 to 1989. These narratives have been classified by the narrators in different folklore genres, both as “tales”, “stories”, or “cases” and “legends”. The collection includes as well an interview I made to a local artist, Marino Cordoba, who is the author of a series of ceramic tiles dealing with the ritual ceremony of the “Salamanca”, in which a man or a woman make a contract with the devil.

The originality of this collection of folktales, compared with the previous ones of Argentinean folk narrative material from the very first one, from the first one -the 1921 Folkloric Survey- kept in manuscripts, up to the contemporary collections of the present day, is the criterion of classifying the narrative material. Such criterion deals with considering both tales, stories, cases and legend as alternative itineraries of the same narrative pattern. According to this classification, I identify two groups of narratives, each one

of which shares both thematic, compositional and stylistic features: "The contract with the devil" and "Encountering Death". The third part of the corpus includes the aforeasaid interview with the local artist Marino Cordoba, which serves the function of an intertext. In an appendix, I include a specific analysis of this interview not only as an intertext but also as a peculiar narrative text based on a sequential explanation of iconic images.

Regarding the analytical approach, I deal at first with the theoretical guidelines, and I offer as well contextual information dealing with social, historic, geographic and cultural aspects of the local environment in which I collected the folktale. This analytical approach is oriented to characterize the folktale as a plural text, open to different narrative genres. The study of the fictional construction of the narrative message is also divided into three parts, according to the communicational scheme: the addresser, sender or enunciator; the addressee, receiver or enunciatee; and the referential constructive strategies. My aim is to highlight the impact of the contextual variations in each one of these communication poles. Such division is proposed as a starting point, but the narrative analysis can be focused either in only one of these three poles, or in all of them all together. In this way, for instance, the analysis can be focused in the deictical process of the sender addressed to the receiver, in order to construct a fictional referent. Therefore, each section of the analysis can be considered separately as an analytical approach to the folktale in context, in order to establish connections with any one of the others.

In the section focused in the textual construction of the addresser, I examine the opening and closing formulas, the deictical system, the modalization clauses and other marks of subjectivity in the narrative discourse. I study as well the counterpoint of locutive attitudes dealing with commentary and narration, as duplication strategies connected with contextual variations and fictionalization processes of the folk narrative text. In the second section, I analyze the fictional duplications of the addressee, dealing with

the illocutionary force and the performative effects of discourse in the enunciative context. I finally consider the fictional construction of the narrative referent, dealing both with textual organization and with rhetoric resources. Regarding textual organization, I analyze sequential and actantial combinations associated with contextual variations in the narrative texts. Then, I deal with stylistic resources such as allusions, comparisons, enumerative descriptions, metaphoric and metonymic principles as discursive strategies oriented both to mentioning, connecting, extensional displaying, condensing and displacing processes associated with the insertion of the context in the narrative text. I deal as well with legitimation strategies connected with a belief-oriented rhetoric. Such strategies act as argumentative resources, used by individual narrators to persuade the audience about the validity of a universe of collective representations aesthetically recreated in a fictional folk message dealing with social identities. All these considerations tend to characterize the folktale as a plural text, whose semantic content expresses the differential identity of a group, by means of a dialogic style characterized by the polyphonic interplay between the narrator and his audience.

In a final appendix, I include the discursive analysis of the aforesaid interview with the local artist Marino Cordoba, whose main topic is the sequential explanation of the "Salamanca" ceremony and its different sequential steps. In the previous sections, this interview served as an intertext for the analysis of the main corpus. This appendix, instead, is focused in the text of the interview. In this way, I propose a deconstructive itinerary of the methodological approach to the folktales as the focus of attention. In fact, instead of considering the main corpus of folktales as the axis of the analysis, this analytical itinerary is centered in the intertwining between different generic patterns such as narration, description, conversation and argumentative discourse in the communicative context of an interview whose dominant topic deals with local beliefs in the supernatural. In this way, I point

out both the relevance of local beliefs in the constructive process of the folktales to which this interview acted as an intertext, and the narrative structure of the Salamanca ceremony, whose ritual steps follow a sequential order. In short, this final section highlights the reversibility of the analytical method.

I also add in a complementary material a larger corpus of animal tales, marvelous narratives and human tales whose main carácter is the local trickster Pedro Ordimán. This corpus includes as well an introductory comment to each section of tales. The narratives are classified in folk matrices, which combine both thematic, compositional and stylistic features. Each matrix comprises both fictional tales, cases, legends and anecdotes, which show the disseminative itineraries of the folktale, characterized as a plural message.

Prólogo

Dr. Manuel Dannemann

Universidad de Chile

Sociedad Chilena de Historia y Geografía

La incorporación de María Inés Palleiro al “mundo de los cuentos”, como ella lo llama, no solo a través de la obra que ahora se publica, se ha manifestado mediante una interacción de vivencias afectivas y de tareas intelectuales. Se trata de una estudiosa-investigadora que se comprometió con la búsqueda descubridora de un comportamiento de forma narrativa, que encierra un universo anímico, cultural y social de una riqueza inconmensurable, autónoma, sin límites de tiempo ni de espacio, al cual decidió aplicarle, con renovado fervor, un orden de conocimientos provenientes de distintas disciplinas, con objetivos precisos, cumpliendo con el precepto de que la ciencia consta de método y sistema. De esta manera ha seguido y profundizado el trabajo sobre narrativa folklórica de sus distinguidas compatriotas Martha Blache, Susana Chertudi y Berta Elena Vidal de Battini.

Como una confesión autobiográfica, que en ostensible medida sintetiza el contenido de este libro y expande su fuerza, reproduciré lo que dice al comienzo de él, que entrega un hilo conductor en su lectura, referido a su dedicación a un género apasionante:

Implicó ciertamente la aceptación de separarme de mi propia cotidianeidad para ingresar en un espacio diferente, vivido como un lugar para escuchar relatos. Identifiqué de este modo el contexto riojano con espacio de la escucha.... Tracé inicialmente una suerte de frontera de esta escucha, circunscripta al ámbito rural, que se fue ampliando con el correr del tiempo y de la investigación. Es así como registré la mayor parte de los primeros relatos en espacios rurales, compartiendo de manera transitoria, con una mirada atravesada por la “cultura del viaje”, la vida y las experiencias de los distintos narradores. Llegué a reunir de este modo, en estos primeros viajes, que duraron varios meses, más de cien relatos, de boca de niños, adultos y ancianos. Esta fue mi primera experiencia de campo que me permitió vivir de cerca la vida en variantes de la transmisión oral, señalada por Menéndez Pidal (1972) en sus estudios sobre el Romancero (...) La especie más documentada fue la del cuento, cuyo registro es siempre el más esquivo, ya que requiere de una atmósfera comunicativa especial (...) En viajes posteriores, amplí el horizonte de recolección a los contextos ciudadanos, y llegué a dar cuenta de este modo de las variaciones de itinerarios de un mismo patrón narrativo en ámbitos urbanos y rurales (Palleiro, 2004a). (...) En este desarrollo posterior, afiné criterios, reelaboré conceptos y amplí mis archivos. Los cimientos de todas mis teorías se encuentran sin embargo en esta Tesis” –se refiere a la de su doctorado de la que proviene este libro– largo tiempo silenciada, que ahora ofrezco al lector en una reescritura actualizada, que conserva sin embargo la mayor fidelidad posible con respecto a la versión original.

La anatomía de este libro consta de dos partes, con ciento noventa y dos notas, un apéndice anexo con treinta notas y otros tres en material complementario con un corpus mayor de relatos que las amplían y complementan, más aproximadamente cuatrocientas referencias bibliográficas, una prolija serie de sustentaciones puntuales del discurrir de la autora.

En ella se mueve la trama de sus componentes que configuran una imagen, que gira en torno a un eje empírico constituido por los dos elementos básicos, fundamentales, de la cultura atrapada en esta investigación: el del *trato con el diablo* y el del *encuentro con la muerte*, ambos, testimonios genéricos de desenlaces de la existencia humana, con el portentoso simbolismo que permite a los cuentos folklóricos maravillosos ser patrimonios culturales universales, que aquí presentan una conjunción temática que los potencia con un significado integralista.

A estos dos factores con sus respectivos seres míticos, el dominio y la muerte, María Inés Palleiro los sitúa en tres planos primarios de relevancia, que incluyen y resumen otros que serían más tangenciales. Ellos son el descriptivo de la ejemplificación de versiones, el hermenéutico y el sistematizador con el cual se entiende la funcionalidad de estos factores expresados narrativamente, explícita o tácitamente planteados por la investigadora. En esta secuencia, que cuenta con el acicate de sus pertinentes objetivos, la autora utiliza, con gran dominio instrumental, métodos, en la clásica acepción pragmática griega de “camino hacia”, valiéndose de procedimientos y de técnicas de varias disciplinas, entre las cuales predomina la filología en términos globales y en su acertada relación con el estudio de las especies folklóricas con forma narrativa, en cuanto a “hechos vivos”, como los califica la Dra. Palleiro en este libro, reforzando esta connotación con la “teatralización del evento de

emisión-recepción del cuento folklórico, la que marca una poderosa diferencia con el cuento literario propiamente dicho, de lectura individual o de lectura para una audición colectiva.

Cuidadosamente se transcriben los textos de las versiones del corpus seleccionado, añadiéndose su clasificación, que incluye los aportes hechos recientemente por Uther a las clásicas contribuciones de Aarne y Thompson, así como conexiones intertextuales de ellos con los de otras colecciones.

Resulta de mucho interés para el estudio de la narrativa folklórica latinoamericana, la presencia del denominado “Pedro Ordimán” en los cuentos riojanos; “Pedro Urdemales” o “Pedro Ulimán”, entre otros nombres, en narraciones de otros países de esta región, en la órbita del trato con el diablo y del encuentro con la muerte y en otras, para efectuar, comparativamente, consideraciones sobre la calidad de este personaje caracterizado como pícaro y a veces sujeto al juego del héroe-antihéroe, por sus estudiosos.

Después de ocuparse con las nueve versiones de las dos temáticas ya mencionadas, María Inés Palleiro reproduce, en la tercera parte de este libro, la entrevista hecha al artesano en cerámica de La Rioja, Marino Córdoba, sobre *La Salamanca y otras creencias*, respecto de la cual trata la relación entre discurso icónico y discurso verbal, que también la lleva a inferir, sobre la base de lo que manifestara su entrevistado, la interacción entre la ficción, la historia y la verdad, de innegable utilidad para contribuir a observar la coexistencia de ellos en las versiones textuales, ya que, como lo he afirmado en mis investigaciones sobre la cerámica folklórica chilena de Talagante, es factible hablar de “un cuento folklórico narrado en greda”. Haré más adelante algunas consideraciones acerca de esta entrevista.

Al iniciar la segunda parte de su libro, la autora señala, en el capítulo 5, la necesidad de hallar un método conveniente, eficaz, para comprender “el mundo ficcional de los relatos”, para lo cual recurre a lo que llama “desdoblamiento” del emisor y del receptor, que quizás tendría una nomenclatura más precisa a través del término “metamorfosis”. En este mismo capítulo se encuentra la organización retórica en el “acontecer del narrar, infinitivos con los cuales enfatiza su condición de proceso, la cual muestra ejemplificaciones elocuentes en el cuento folklórico maravilloso”.

En cuanto al capítulo 6 de esta misma parte, pongo el acento sobre las “fórmulas de apertura y cierre” de las narraciones folklóricas, acerca de cuyo sentido y función hallamos aquí sugerencias muy apropiadas, las cuales pertenecen a áreas de investigación que deben intensificarse para comprenderlas como integradoras del género, como una tarea de los estudiosos.

Siempre es estimulante y propicio caminar de la mano de Aristóteles por los senderos del pensamiento, entre los que están los que nos aproximan a la noción de cultura folklórica; de ahí, que bienvenidas sean las reflexiones en parte basadas sobre este filósofo griego, referentes a retórica, poética y discurso, teniendo presente el beneficioso influjo del “retoricismo” de Roger Abrahams en la conducta folklórica; como en uno y otro caso lo corrobora María Inés Palleiro, en sus proposiciones del capítulo 7 de esta parte.

La autora concluye dicha segunda parte con la aseveración de que “el relato folklórico” sería “un discurso plural”, la que viene a sintetizar y a ratificar lo expresado por ella en algunos fragmentos anteriores. Comparto esta aseveración, que etnográficamente se comprueba en la práctica de este género en sus respectivos contextos de su específica tradición local, como una de sus más notables peculiaridades; pero si bien relato, narración y cuento pueden aceptarse como

sinónimos, reduciéndome a los primeros, me satisface más lo que se infiere de la reciprocidad significativa narración-narrador, que de la relato-relator, y, asimismo, de la narrar-narración, que de la relatar-relación, optando por la más amplia y versátil de narración, que mantiene, emocionalmente, la dinámica del sentido de narrar, esto es, de un acto de continuidad, de un transcurrir; en esto se halla su narratividad, por lo que también prefiero narración a discurso, este de significado más rígido y acotado que aquella; a la que, en lugar del adjetivo “plural”, de índole preponderantemente cuantitativa, le aplicaría el adjetivo comunitario, de predominio cualitativo, inherente a la cohesión recíproca que produce en sus usuarios habituales el narrar cuentos de su repertorio de especificidad local, tanto en los usuarios narradores como en los receptores; dicho en palabras de María Inés Palleiro, “la interacción polifónica entre el narrador y su auditorio”.

El capítulo agregado como primer apéndice de este libro persiste en la estructura de ficción mítica de los anteriores, esta vez por la vía de los ecos de una entrevista, ya comentada, que aúna y separa su mensaje icónico con y de su mensaje verbal. La entrevista la realizó la autora, en 1987, al artesano riojano Marino Córdoba, quien produjo una serie de figuras en cerámica sobre el ceremonial de La Salamanca, espacio de encuentro con el demonio, con la aparición de personajes conducentes a él; entrevista utilizada como intertexto en capítulos anteriores, “para su confrontación intertextual” con el corpus de base obtenido por la Dra. Palleiro para esta investigación.

He vuelto sobre dicha entrevista, por la dicotomía comunicativa de ella como evento: la de narración verbal y la de narración plástica, así como la profusión de sus actores con sus peculiares comportamientos, le confieren a este capítulo una densidad y una multidireccionalidad, que la

autora sintetiza principalmente con las claves de “La arquitectura del inframundo y la retórica de lo extraordinario”, el sentido de “las pruebas, los castigos y las recompensas”, la recíproca complementación de “ficción, historia y verdad”, “la retórica de la desintegración”.

Los estudiosos del género de la narrativa folklórica con una formación interdisciplinar estricta, un experimentado dominio de la investigación requerida, con un intenso y sostenido trabajo de campo, agradecerán el esfuerzo y sus correspondientes efectos, de María Inés Palleiro, de recrear su tesis doctoral mediante este libro orgánico y sistemático, que incentiva la discusión sobre formulaciones teóricas y conceptos, sin menoscabo de la mágica impresión de narrar cuentos del patrimonio mundial de la humanidad, de todos los tiempos y de todos los lugares, como fascinantes mensajes de creatividad.

Palabras preliminares

Presento aquí una reescritura actualizada de mi Tesis de Doctorado, defendida en 1991, bajo la dirección de Ana María Barrenechea. La triste noticia de su desaparición me ha impulsado a editar finalmente esta obra cuya publicación recomendó el jurado y aconsejó Anita, a modo de homenaje póstumo a quien fuera mi maestra. El intercambio fecundo con su mente abierta forma parte del entramado de estas páginas, reabiertas mucho tiempo más tarde, a la luz de un largo camino recorrido. Las voces del jurado con sus inteligentes sugerencias, compuesto por Martha Blache y Edgardo Cordeu, del campo disciplinar de la antropología, y la lingüista Nora Múgica, se suman a esta reescritura.

A este coro de voces se agrega el de mi propia trayectoria posterior que tuvo como punto de partida este texto fundacional, inédito durante decenios, en un estado latente que fue el horizonte de sentido de mis publicaciones posteriores. Más de un centenar de artículos, tres antologías de cuentos folklóricos, una colección de cinco títulos, que lleva el nombre significativo de “Narrativa, identidad y memoria”, una obra dedicada al estudio del discurso y, sobre todo,

el análisis de un archivo de relatos folklóricos (Palleiro, 2004a), con una reflexión teórica que tomó gran cantidad de elementos de esta tesis, sepultaron bajo sus innumerables páginas este texto inicial.

¿Por qué permaneció tanto tiempo inédito? Más allá del contexto socioeconómico de la Argentina, que tuvo su peso en el silencio de este texto, la razón tal vez resida en que esta tesis, aun sin ser nombrada, fue un discurso latente que sirvió como base de todas las obras que siguieron. Pasados los años, en un duro ejercicio de militancia profesional y vital, dedicada a fomentar la reconstrucción de la memoria a través del acto de contar, cumpla en poner al descubierto este texto latente, para saldar una deuda pendiente conmigo misma, con quienes fueron mis maestros y con las voces de los narradores de mi tierra, que dieron sentido a este trabajo.

Casi un libro de memorias, mi discurso se renueva por fin también con otras voces: las de mis colegas, contemporáneos en la aventura de vivir y de fecundar con la propia producción la dura aridez de las arenas académicas y, sobre todo, las de mis discípulos, que con renovado entusiasmo dan fe con sus cuerpos, sus mentes y sus voces de la exactitud de las palabras de Jorge Luis Borges, el escritor a quien Anita Barrenechea dedicó su propia tesis: “(...) lo esencial de la vida.../—la trémula esperanza, el milagro implacable del dolor y el asombro del goce—/siempre perdurará (...). Y otros serán —y son— tu inmortalidad en la tierra”.

Primera Parte

Los relatos, el contexto y la mirada teórica

Capítulo 1

Los relatos y el contexto

El relato folklórico es un texto polifónico. Esa afirmación, desarrollada en distintas publicaciones (Palleiro, 1992, 2004), tiene como base el estudio del archivo de narrativa tradicional riojana que fue el punto de partida de esta tesis. La hipótesis que sirvió como hilo conductor del trabajo consistió en considerar la incidencia del contexto en la textura ficcional de los relatos.

A partir de esta hipótesis, esboqué una caracterización del relato folklórico, al que consideré como un acto de habla producido en una situación histórica por un narrador dotado de un talento artístico reconocido por sus oyentes. El narrador despliega una sucesión de acciones ubicadas en un mundo de ficción, que duplica el universo real. El contenido semántico del discurso se relaciona con el universo de representaciones y creencias sociales que configuran una cosmovisión grupal, reelaborada estéticamente en el relato. El mensaje está articulado mediante un código constituido por patrones narrativos estabilizados en el curso de la transmisión oral y de eventuales fijaciones escriturarias. Tales patrones, almacenados en la memoria de cada

narrador, constituyen estereotipos narrativos actualizados en contextos diferentes. Esta actualización asegura la vitalidad del relato folklórico, como un texto abierto a las expresiones culturales más variadas.

Los diferentes aspectos de esta apretada síntesis servirán de punto de partida para su discusión en los capítulos siguientes, en un desarrollo analítico que tendrá como base un corpus de relatos tradicionales riojanos recogidos en investigaciones de campo.

Los relatos y los viajes

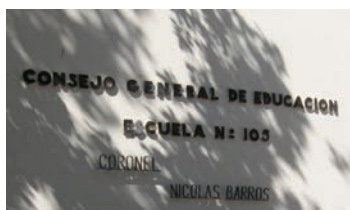
Mi encuentro con los narradores tuvo origen en sucesivos viajes a la provincia argentina de La Rioja. Cabe recordar aquí las consideraciones de Clifford (1995) sobre las “culturas del viaje”, relacionadas con la experiencia de lo transitorio, y las reflexiones de Benjamin (1982 [1933]), quien vincula la entrada en el mundo de los cuentos con el pasaje de una frontera. El viaje reúne sin duda el acceso fugaz a distintos escenarios culturales con la situación iniciática de ingresar en un mundo distinto del de la experiencia cotidiana. La decisión de emprender este trabajo, con el auspicio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, implicó también aceptar una experiencia de desplazamiento, entre 1985 y 1991, en la etapa de la redacción de la tesis, y en instancias posteriores, hasta 1999. La tesis se inscribió en este marco temporal de la última década del segundo milenio.

Visto a la distancia, este desplazamiento tuvo una importancia capital para mi abordaje del mundo de los cuentos. Implicó ciertamente la aceptación de separarme de mi propia cotidianeidad para ingresar en un espacio diferente, vivido como un lugar para escuchar relatos. Identifiqué

de este modo el contexto riojano con el espacio de la escucha, y privilegié en mis primeros viajes, realizados entre 1985 y 1987, los ámbitos rurales, en los cuales las interferencias comunicativas ciudadanas parecían aquietarse. Tracé inicialmente una suerte de frontera de esta escucha, circunscripta al ámbito rural, que se fue ampliando con el correr del tiempo y de la investigación. Es así como registré la mayor parte de los primeros relatos en fincas, campos y patios de escuelas rurales a cielo abierto, compartiendo de manera transitoria, con una mirada atravesada por la “cultura del viaje”, la vida y las experiencias de los distintos narradores. Llegué a reunir de este modo, en estos viajes que duraron varios meses, más de cien relatos, de boca de niños, adultos y ancianos. Esta fue mi primera experiencia de campo que me permitió vivir de cerca la vida en variantes de la transmisión oral, señalada por Menéndez Pidal (1972) en sus estudios sobre el *Romancero*. En el correr de largos meses de estadia, comprobé el pasaje de los relatos, de boca en boca, de los miembros mayores a los más jóvenes, en recorridos alternativos, con un estilo diferente propio de cada narrador, y con la huella de las distintas regiones y de las diversas situaciones comunicativas. Esta escucha me permitió registrar distintas clases de relatos, clasificados como “cuentos”, “casos”, “sucedidos” y “leyendas”, cuya interrelación es uno de los ejes del estudio de esta tesis. El género más documentado fue el cuento, cuyo registro es siempre el más esquivo, ya que requiere de una atmósfera comunicativa especial.¹ Los casos, sucedidos, anécdotas y aun las leyendas afloraron siempre con mayor facilidad, mientras que los cuentos requirieron de

1 Resulta sorprendente en este sentido la afirmación y aun la documentación ofrecida por distintos investigadores, que reportan la disminución de los cuentos, en beneficio de otras especies narrativas. Considero que la escasez de documentación de esta especie narrativa permite medir la calidad de escucha de un investigador de campo y el tiempo dedicado al trabajo etnográfico.

la disposición del auditorio para una escucha más atenta y prolongada, adecuada a una mayor elaboración estética del discurso. Este requerimiento particular quizás sea la causa de su escasez de registro en las colecciones contemporáneas: el cuento no aflora en una investigación de campo breve, sino que requiere de la convivencia con los narradores y su auditorio.



Escuela N° 105 de Anillaco, Castro Barros, donde recogí numerosos relatos. Fotos: Fernando Justo.

En viajes posteriores, amplié el horizonte de recolección a los contextos ciudadanos, y llegué a dar cuenta de las variaciones de itinerarios de un mismo patrón narrativo en ámbitos urbanos y rurales (Palleiro, 2004a). Este archivo inicial de narrativa tradicional riojana fue el pilar en el que se apoyaron todos mis trabajos posteriores, desarrollados a lo largo de las décadas siguientes. En este

proceso posterior, afiné criterios, reelaboré conceptos y amplié mis archivos. Los cimientos de todas mis teorías se encuentran sin embargo en esta tesis, largo tiempo silenciada, que ahora ofrezco al lector en una reescritura actualizada, con la mayor fidelidad posible a la versión original.

Prehistoria de un archivo

El primer archivo de narrativa folklórica riojana tuvo entonces como punto de partida los viajes de investigación de campo que realicé a partir de 1985, con su posterior registro y análisis, cuyos resultados fueron publicados en distintas antologías y estudios de narrativa folklórica (Palleiro, 1990, 1992, 2000, 2004a y b y 2011). La perspectiva inicial de aproximación al relato folklórico fue a la vez sincrónica y diacrónica. El primer corte sincrónico tuvo como base un lugar y un momento precisos: la provincia de La Rioja y la década de 1980, en contextos predominantemente rurales. El estudio diacrónico consistió en un rastreo de las fuentes tradicionales y literarias. Esta primera aproximación puso de manifiesto la importancia de lo que denominé “los recursos de actualización en el discurso narrativo tradicional” (Palleiro, 1990). Identifiqué entonces regularidades de tema, composición y estilo en los relatos, y esto me permitió agruparlos en un *Primer Corpus de Narrativa Tradicional Riojana* de cien versiones. En el estudio de este Primer Corpus inédito, presentado bajo la forma de Informe de Investigación al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en 1985, centré mi atención en las estrategias de transformación de los estereotipos textuales. Advertí cómo tales estereotipos, estabilizados en el curso diacrónico de la transmisión

tradicional, son actualizados en el “aquí” y el “ahora” de cada nuevo acto sincrónico de discurso.²

Los archivos documentales del folklore: rastreo en colecciones éditas de material narrativo tradicional

En una segunda etapa, trabajé en una doble dirección. Por una parte, rastree la presencia de los relatos recogidos en investigaciones de campo en colecciones éditas de material narrativo tradicional español e hispanoamericano, con especial atención al material narrativo tradicional argentino. Recurrí entonces a las colecciones de cuentos folklóricos españoles de Espinosa y de Chevalier,³ y a las de cuentos folklóricos hispanoamericanos de Pino Saavedra, Aníbarro de Haluska, Lara Figueroa, Roa Bastos y otras.

Rastreeé asimismo la presencia de los relatos en colecciones argentinas, en los tres archivos generales de narrativa tradicional de toda la Argentina: la Encuesta folklórica de 1921, la Primera y Segunda Series de los *Cuentos folklóricos de la Argentina* de Susana Chertudi (1960, 1964), y la colección monumental de *Cuentos y leyendas populares de la Argentina* de Vidal de Battini (1980-1984).⁴

2 Una síntesis de estas reflexiones fue publicada en Palleiro (1987, 1989a, 1990). Mucho más tarde (Palleiro, 2011), registré parte de los relatos de los primeros viajes, correspondientes a los cuentos maravillosos, en una publicación virtual que incluyó quince grupos de versiones, en un doble ordenamiento por “matrices” (Palleiro, 2004a) y por tipos y motivos narrativos.

3 Esta colección en particular no trabaja con relatos folklóricos propiamente dichos, sino con referencias a matrices folklóricas en obras literarias del Siglo de Oro español.

4 Como tuve la oportunidad de comprobar en una reciente visita a los archivos manuscritos del Fondo Vidal de Battini del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas “Manuel Alvar” (INILFI) de la Universidad Nacional de San Juan, muchos de los relatos recogidos por esta ilustre folklorista tuvieron como marco encuestas lingüísticas y folklóricas, similares en su modalidad de organización a la Encuesta folklórica de 1921, realizadas o enviadas a directivos y maestros por la autora en su calidad de inspectora de escuelas. Para un análisis de la modalidad de archivación de

En lo que respecta a la Encuesta folklórica de 1921, efectué un prolijo relevamiento de los legajos manuscritos de los “cuentos” así clasificados por los maestros quienes los transcribieron de su puño y letra. Trabajé entonces con las cajas metálicas que conservan los archivos manuscritos de la provincia de La Rioja, numeradas de 1 a 5, en la biblioteca del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.⁵ Hice luego un rastreo de relatos en las dos series de colecciones editadas de Chertudi, y en los diez volúmenes de la colección monumental de Vidal de Battini. En ambas colecciones, identifiqué también las versiones riojanas, agrupadas con un criterio temático, para realizar una comparación diacrónica con los relatos que recopilé en mis investigaciones de campo. Tuve en cuenta en esta comparación la diferencia de criterios de registro y clasificación de colecciones, de las que me ocupé en trabajos posteriores (Palleiro, 2004). La diferencia en los criterios de registro entre distintas colecciones me llevó a reflexionar acerca de las pautas de configuración de cada archivo (Palleiro, 2011).

Tal reflexión fue el punto de partida de una propuesta teórica de aproximación al relato folklórico con un enfoque genético hipertextual, que consiste en un método para el estudio de su dimensión de proceso. Este enfoque postula una aproximación a los relatos desde la doble perspectiva de sus estrategias de construcción textual y de sus itinerarios de dispersión, similares a la estructura de un hipertexto virtual, que reproduce las modalidades de asociación flexible del recuerdo (Palleiro, 2004a). Propone un ordenamiento de los relatos por “matrices” o patrones temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de relatos,

estas colecciones, ver Palleiro (2011). Para un estudio específico de los cuestionarios del Fondo “Vidal de Battini”, ver González de Ortiz (2009).

5 Para una referencia puntual a las características de la Encuesta de 1921, ver Fernández Latour de Botas (1981), Palleiro en Arcaro (2004) y Palleiro (2011).

identificados por medio de su confrontación intertextual, y examina sus recorridos dispersivos en distintos contextos. Tal definición retoma los parámetros de tema, composición y estilo utilizados por Bajtín (1982) para la delimitación de los géneros de discurso, y considera la ubicación contextual como eje de las transformaciones múltiples de los itinerarios narrativos.

En los años sucesivos, amplié el espectro de recolección, en un principio circunscripto a contextos rurales, y extendí el área de trabajo a otras zonas de la provincia de La Rioja que sufrieron un proceso de urbanización. Fue así como, entre 1986 y 1990, llegué a recopilar más de trescientos relatos tradicionales riojanos, en registro magnetofónico. De este vastísimo corpus, que logré inventariar en un archivo sonoro, transcribí en una segunda etapa un total de veintiséis relatos, para analizar en ellos los ya mencionados “recursos de actualización”. Este análisis me permitió advertir transformaciones contextuales en los patrones de composición de la narrativa tradicional. Focalicé de este modo mi atención en la dinámica entre estereotipo y variación en el relato folklórico (Palleiro 1989b, 1992). Para profundizar este estudio, trabajé con un segundo corpus de cincuenta relatos orales riojanos, transcritos y analizados en informes de investigación inéditos, presentados también como Informes al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.⁶ Todos estos relatos fueron reunidos en un *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana*. Algunas piezas del mismo, organizadas en quince matrices de relatos maravillosos, fueron editadas en Palleiro (2011).

6 Las referencias completas de estos Informes inéditos correspondientes a las etapas previas a la tesis están consignadas en la “Bibliografía general”, con los años correspondientes a sus fechas de entrega (1986, 1987, 1988, 1989, 1991).

Estos estudios sirvieron como base para el planteo general de la Tesis, dedicada al estudio de las variaciones contextuales en el relato tradicional, a través del análisis de un corpus más reducido, de diez relatos riojanos. El eje temático fue el tópico de “El trato con el diablo”, con sus itinerarios de dispersión, entre los que se cuenta el de “El encuentro con la Muerte”. Para la confrontación intertextual con estos relatos, sumé una nueva pieza a mi archivo, constituida por una entrevista al ceramista riojano Marino Córdoba. Este artesano es autor de una secuencia de estatuillas cerámicas que representan las distintas instancias del rito de la “Salamanca”. Este rito tiene como eje la instancia iniciática del trato con el diablo. Este texto me sirvió para deconstruir el concepto de “relato folklórico” como un texto cerrado, hacia uno más amplio de texto en proceso, que se extiende más allá del código verbal para abrirse hacia otros horizontes comunicativos, como el del discurso de la imagen de las estatuillas, que incorpora además la dimensión del volumen. En el análisis de esta entrevista, incluido en el Apéndice a esta obra, concentré mi atención en el contrapunto discursivo entre el enunciado verbal y la imagen visual de las estatuillas, en pleno proceso de producción en el taller del artista.

El material de la tesis me abrió nuevos caminos, que fueron profundizados en investigaciones posteriores,⁷ dedicadas a la convergencia de esferas enunciativas diferentes en el espacio verbal del relato. Estas esferas enunciativas se extienden desde la narrativa de creencias (Palleiro comp., 2008), al discurso teatral (Palleiro *et al.*, 2008), el discurso filmico (Palleiro, 2007), la narrativa de experiencias

7 En trabajos posteriores, revisité el análisis del material recogido en esta entrevista, a la luz del estudio de los sucesivos cambios de ubicación de las piezas del artesano en el Museo Folklórico de La Rioja. Consideré entonces el museo como espacio de patrimonialización de la memoria colectiva (Palleiro en Fischman y Hartmann, 2007).

personales (Palleiro, 2004a), el discurso ritual (Palleiro comp., 2011), el discurso dancístico (Palleiro *et al.*, 2008), el discurso argumentativo (Palleiro 2004a), y los discursos circulantes en internet (Palleiro 2003, 2004). Estos se entretrejen en el relato folklórico, con una articulación flexible similar a la de las estructuras hipertextuales (Palleiro, 2000, 2004a). Todos estos aspectos, estudiados a lo largo de los años, se encuentran en germen en la Tesis que ahora ofrezco en una versión actualizada.

El contexto histórico, geográfico y cultural

Para ofrecer al lector una información más precisa sobre el contexto en el que recogí los relatos, presento lugar una breve reseña histórica y geográfica de la provincia de La Rioja. Algunas consideraciones que incluyo a continuación me servirán luego, en el estudio del discurso narrativo.

El contexto geográfico

La actual provincia de la Rioja está situada al noroeste de la República Argentina. Formó parte de la Gobernación del Tucumán, conjuntamente con las actuales provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba. En la actualidad, limita al norte con la provincia de Catamarca; al sur, con San Luis y San Juan; al este, con Córdoba; y al oeste, con la cordillera de los Andes, que la separa de la República de Chile.⁸

8 Los datos de esta sección han sido extraídos de la Geografía de La Rioja (1970), con las actualizaciones procedentes de trabajos tales como el de Peralta (1985), que provee un estudio diagnóstico de la situación departamental de la provincia en el momento de recolección de los relatos. Consulté también los trabajos sobre economía de la provincia de Iribarren y Carbel (1956) y de Torralba (1980), y estudios sobre demografía riojana de Díaz (1972), actualizados con datos sobre



La Rioja se halla atravesada de norte a sur por dos grandes cordones montañosos, los de las sierras de Famatina y Velazco, que presentan valles fértiles y altiplanicies elevadas. La zona montañosa abarca los sectores centro y noroeste de la provincia, que fueron las regiones en las que efectué mis primeros trabajos de campo. Al este y al sur, el territorio, más llano y desértico, es la zona de “los llanos de La Rioja”. Las mayores alturas se encuentran en la cordillera de los Andes, que la recorre por el oeste. La provincia está surcada por ríos de deshielo, como el Blanco, el Bermejo, el Miranda, el Río Grande y el Anzulón, que dan vida a zonas fértiles, constituidas por valles como los de Chilecito, Famatina, La Rioja Capital y Mazán. Recorrí todas estas zonas en busca de relatos, en los que los narradores aluden a accidentes geográficos como ríos, valles, cerros, montañas y quebradas.

censos provinciales más recientes. Recurrí asimismo a la obra de Daus (1968) sobre fisonomía regional de la Argentina.

El clima se caracteriza por inviernos cortos y fríos, y veranos largos y calurosos, con marcadas diferencias de temperatura entre el día y la noche en las zonas montañosas. Las lluvias son escasas, y la sequedad del suelo hace que la vegetación sea pobre y achaparrada. Las plantas más comunes, nombradas por los narradores en sus relatos, son el algarrobo, el chañar, el tala, los cardones y la jarilla. Los animales característicos, protagonistas de muchos de los “cuentos”, son los zorros, los zorrinos, las liebres y pumas en la zona del monte; como así también los guanacos, llamas y vicuñas en las zonas montañosas.

Hasta principios del siglo XX, la provincia vivió de la ganadería, actividad que se menciona en algunos de los relatos. Se cultivaba sobre todo alfalfa para alimentar el ganado que, proveniente de los llanos, se vendía en Chile. A principios del siglo XX, cuando se prohibió el paso del ganado en pie a Chile, la gente dedicada a esta actividad se volcó hacia otras formas de vida o emigró hacia otras provincias. En ese momento, los habitantes de los valles pudieron cambiar fácilmente sus hábitos ganaderos por los agrícolas. Actualmente, estas zonas se caracterizan por el cultivo de frutales, aceitunas y vinos. Esta actividad permitió a la provincia una ampliación de su mercado a todo el país. Se cultivan también, en escala reducida, maíz, centeno, cebada y alfalfa. Algunos de estos cultivos son aludidos por los narradores en su discurso. Es muy común en toda la provincia la existencia de pequeñas huertas y plantaciones de árboles frutales con una vivienda familiar. A estas porciones de terreno habitado, aludidas con frecuencia en los relatos, se las llama “fincas”. La ganadería en pequeña escala constituye también un medio de vida. Es común la cría de vacas, cabras y mulas, como así también la de aves de corral y, en menor medida, de porcinos. Mulas, vacas y gallinas son mencionadas por los narradores, en especial en los “cuentos

del zorro”, animal que ataca los gallineros, y en los cuentos del pícaro Pedro Ordimán, que suele utilizar la mula como cabalgadura.

La provincia es rica en metales como el oro, la plata, el plomo, el estaño y el cobre, y hay también minas de cuarzo, piedras calizas y mármoles. Muchos de estos metales son mencionados en los relatos como materiales de ornamentación de palacios reales, que comparten la ambientación con ranchitos y casas rurales. Es así como los protagonistas pasan muchas veces de un estado de pobreza total a uno de opulencia, en el que logran vivir en castillos ubicados en el mismo ámbito rural de los “ranchos” y “fincas” riojanas.

Más que grandes centros urbanos, la provincia posee poblados, ubicados con frecuencia a orillas de los ríos. Estos poblados, que alcanzaron en la actualidad un grado de urbanización mucho mayor que en el momento en que recopilé los primeros relatos, están unidos entre sí por una red caminera, nacional y provincial. Existen también caseríos o viviendas aisladas, en zonas retiradas o de difícil acceso, a las que solo se puede llegar a caballo o a lomo de mula. Se conserva aún gran cantidad de viviendas de adobe o ladrillo, con techos de chapa, además de las más modernas construcciones de material de los centros urbanos. Muchas casas rurales tienen un horno de barro o de ladrillo para hacer el pan, y un pequeño corral con animales. Estas características de la conformación social y habitacional aparecen aludidas en distintos relatos, en los que es frecuente encontrar referencias a las viviendas de distintos personajes, presentadas como casas rurales. Los jóvenes suelen emigrar a los centros urbanos o a otras provincias, en busca de mejores posibilidades de trabajo, con una mayor emigración de hombres que de mujeres. Los que permanecen en la provincia se dedican a tareas agrícolas o ganaderas, desempeñan actividades comerciales, o bien trabajan en la

administración provincial. Las mujeres se ocupan con frecuencia de los quehaceres domésticos, o se desempeñan en la función pública o en el comercio. Esta situación se refleja también en los relatos, en los que muchas mujeres son presentadas como responsables de la atención del hogar. La artesanía constituye asimismo una actividad importante. Plateros y tejedoras logran en ocasiones vivir de su trabajo, pero lo más frecuente es que esta tarea constituya una segunda actividad. Algunos narradores se dedicaban a la artesanía como segunda, o aun como primera actividad, como en el caso de Marino Córdoba.

El nivel de escolaridad de la provincia es muy bueno. Hay gran cantidad de establecimientos educativos primarios y secundarios, aun en los lugares más apartados, y la Universidad Nacional de La Rioja elevó sensiblemente el nivel de oferta educativa y de formación académica. En el momento de recolección de los relatos, funcionaba en la provincia el régimen de escuelas primarias “de concentración”, que reunían en un solo establecimiento educativo a alumnos procedentes de diversas localidades. Los niños llegaban a las escuelas en un transporte a cargo del gobierno provincial, y funcionaba en algunas el servicio de comedor gratuito. En todas ellas, se brindaba además una “copa de leche” que garantizaba a los alumnos una nutrición básica. Gran cantidad de familias enviaban a sus hijos a la escuela solamente para asegurar su sustento. Muchos de estos aspectos pueden advertirse tanto en los textos de los relatos como en el perfil de los narradores. En efecto, todos los narradores en edad escolar concurrían a tales establecimientos educativos. Alumnos y maestros colaboraron activamente con mi trabajo, y la escuela me sirvió como contacto inicial con muchos narradores y sus familias.

En el discurso narrativo, es frecuente la alusión a la salida del protagonista “a rodar tierra”, que puede relacionarse

con la migración interna de las zonas rurales hacia otros centros urbanos más prósperos. Algunos relatos hacen referencia a distintas tareas cumplidas por los personajes, entre las que se cuentan por ejemplo los “trabajos” del “peón de campo”, que el protagonista Pedro Ordimán debe realizar para obtener la mano de una princesa. Los elementos de este entorno geográfico y cultural pueden reconocerse en el entramado de los relatos, junto con aspectos del contexto histórico, a los que me referiré a continuación.

Datos históricos de la provincia de La Rioja

La fundación de la ciudad de Todos los Santos de la Nueva Rioja, futura capital de la provincia, tuvo lugar el 20 de mayo de 1591, cuando el gobernador español Ramírez de Velazco levantó un asentamiento poblacional en tierras de los indios diaguitas.⁹ Desde su fundación, la provincia vivió de la actividad rural y, especialmente, de los viñedos, mencionados en los relatos de mi archivo. Los indios trabajaban la tierra, al mando de un español, pero también participaron de la vida agrícola españoles y criollos. En época de la dominación española, cuando la autoridad máxima era el virrey, representante del rey de España, la ciudad formó parte de la gobernación del Tucumán hasta agosto de 1783, fecha en la que se creó la intendencia de Córdoba,

9 Los datos históricos fueron extraídos del *Diccionario Histórico Argentino* dirigido por Ricardo Piccirilli, Francisco L. Romay y Leoncio Gianello (1953), y actualizados con la *Historia de La Rioja* de Armando Raúl Bazán (1979, 1982). Recurrí asimismo a documentación general y específica sobre ciertos aspectos históricos, procedente de estudios como los de de Reyes (1913), Bustamante (1922), Velázquez Martínez (1935), Ocampo (1939, 1943), Hernández (1947), Rivera (1959), Márquez Miranda (en Levene 1961), De la Vega Díaz (1962), Barriónuevo (1967), De la Fuente (1971), Mercado (1981), Mercado Luna (1984, 1985), González Iramáin (1987); y otras fuentes documentales tales como los *Anales del Primer Congreso Nacional de la Tradición* (1968), mencionados en el texto y en la Bibliografía.

de la que pasó a depender La Rioja. Fue designado intendente el Marqués de Sobremonte, quien en 1785 visitó el territorio y pasó un informe al virrey Loreto.¹⁰ En este informe, se menciona que la población superaba los 10.000 habitantes, distribuidos en las zonas de Arauco, los Llanos, Guandacol y Famatina. El territorio comprendía también once “pueblos de indios”, controlados por milicias de caballería, Sanagasta, Machigasta, Aimogasta, Los Sauces, Pituil, Famatina, Malligasta, Anguinán, Sañogasta, Vichigasta y Olta. Los nombres de estas localidades, visitadas por mí en mi investigación de campo, se mantienen en la actualidad. En ese tiempo, la región producía maíz y frutos, vino, aguardiente y algodón. De los minerales, Sobremonte señalaba en su informe la presencia de minas de oro y plata; y en cuanto al ganado, mencionaba la existencia de vacunos, equinos y ovinos, aludidos también por los narradores en sus relatos como parte de la fauna local.

En 1810, se produjo la Revolución de Mayo, que proclamó la libertad de las colonias criollas que formaron “las Provincias Unidas del Sur” y desconocieron la autoridad del Virrey de España.¹¹ En este año, se formó la Primera Junta de Gobierno Patrio, cuya autoridad fue reconocida por el gobernador riojano Vicente Bustos. Hacia 1820, comenzó a cobrar importancia en el panorama político provincial el caudillo Facundo Quiroga. En esa época, despuntaron las luchas entre los caudillos provinciales, partidarios del “federalismo” que se oponía al poder centralista de Buenos Aires, defendido por los “unitarios”. Quiroga ayudó a subir al poder al coronel Nicolás Dávila, quien gobernó la

10 El virrey era el representante del rey de España, máxima autoridad real presente en las colonias españolas de Ultramar, entre las que se contaba el Virreinato del Río de La Plata.

11 Esta proclama reconoce sin embargo la autoridad de la Corona de España, de la cual las colonias se declaran independientes recién en 1816. La Primera Junta de Gobierno Patrio, presidida por Cornelio Saavedra, estuvo integrada en su mayoría por criollos.

provincia de 1821 a 1823. Este gobernador enriqueció el departamento de la Costa de Arauco con numerosas plantaciones de olivo, mencionadas en muchos de los relatos que recogí en esa región. La provincia colaboró activamente con Quiroga en la campaña de Cuyo contra los unitarios. El 16 de febrero de 1835, Quiroga, enviado al norte por Rosas, gobernador de Buenos Aires, en misión oficial, fue asesinado en Barranca Yaco, jurisdicción de Córdoba, por una patrulla comandada por Santos Pérez. Todos estos hechos ponen de manifiesto la vocación federalista de la provincia, en continua pugna con el poder central de Buenos Aires. Tal vocación federalista forma parte de la cultura local, reflejada en sus manifestaciones narrativas. Muchos de los relatos orales que recogí en mis viajes de campo, que forman parte de mi archivo sonoro, tienen ciertamente como protagonistas a los caudillos riojanos Facundo Quiroga y “Chacho” Peñaloza. Este archivo de narraciones vinculadas con sucesos históricos, conservadas en veinte *cassettes* bajo la forma de grabaciones magnetofónicas, se encuentra actualmente en proceso de digitalización. Uno de los sucesos recogidos en los relatos orales fue precisamente el asesinato de Quiroga, que fue objeto de elaboración poética en numerosas composiciones en prosa y verso. Muchas versiones narrativas de estos sucesos, en prosa y en verso, fueron registradas en los legajos riojanos de la Encuesta folklórica de 1921, y algunas de ellas fueron publicadas en los *Cantares históricos de la tradición argentina* de Fernández Latour.

En 1849, asumió como gobernador de La Rioja Manuel Vicente Bustos, bajo cuyo mando se juró la Constitución Nacional. Después de la batalla de Caseros, el vencedor Urquiza, que llegó a la Presidencia de la República, envió a las provincias al Dr. Bernardo de Irigoyen, quien convocó a Bustos a una reunión de gobernadores en la localidad bonaerense de San Nicolás. En esta reunión se firmó en 1852 el

Acuerdo de San Nicolás, que aseguró la unificación nacional. Bustos entregó el gobierno a Francisco Solano Gómez, bajo cuya autoridad se juró la Constitución Provincial en 1855. Durante su gobierno, se crearon escuelas primarias, se hizo un censo de población y se reglamentó la administración de justicia, policía y hacienda. El impulso dado a la educación primaria en esta época se mantuvo hasta nuestros días, como pude comprobar en mis viajes de campo, que tuvieron como eje las numerosas escuelas primarias de las distintas localidades de la provincia.

Hacia 1860, la población de La Rioja era de 34.000 habitantes, distribuidos entre los departamentos Capital, Famatina, Llanos, Guandacol, Vinchina y Arauco. Las profesiones principales eran las de agricultor, estanciero, minero, arriero, zapatero, carpintero, comerciante, tallador, carnicero y albañil. Muchas de estas profesiones y oficios se mantienen en la actualidad, principalmente los ligados a la agricultura y el comercio, acrecentado por el proceso de industrialización.

En 1861, el presidente argentino Derqui intervino la provincia, designando como comisionado a Ángel Vicente Peñaloza, “el Chacho”. Este, luego de sucesivas peripecias, declaró la cesantía de todas las autoridades y llamó a elecciones. Todos estos vaivenes de las luchas entre la autonomía provincial y el reconocimiento de las autoridades nacionales guardan continuidad con los enfrentamientos de épocas anteriores, que tuvieron como adalid a Facundo Quiroga. De este modo, la figura del “Chacho” Peñaloza, mencionado en numerosos relatos orales, surgió en esta nueva época como un emblema de la cultura local. La batalla de Pavón, en 1861, marcó el triunfo del centralismo de Buenos Aires sobre la Confederación Argentina, sostenedora del federalismo provincial. Las fuerzas centrales marcharan sobre La Rioja, y fueron resistidas por el “Chacho” Peñaloza. En 1862,

este fue derrotado en Salinas Grandes, pero reinició luego operaciones militares. El Poder Ejecutivo Nacional delegó entonces en el gobernador de San Juan, Domingo Faustino Sarmiento, la facultades necesarias para restituir el orden en La Rioja, a la cual el presidente Mitre en 1863 definió como “una cueva de ladrones”. El “Chacho” fue alcanzado en Olta por las fuerzas de Sarmiento, y allí fue asesinado de una lanzada. El asesinato del Chacho es mencionado en relatos registrados en mi archivo sonoro, y siguió la línea de sucesos sangrientos que marcaron la historia local con la muerte trágica o violenta de sus principales caudillos.

En 1866, Felipe Varela suscribió desde Chile una proclama, con fuerte eco en La Rioja, en la que protestaba por la política avasalladora de Buenos Aires. Se sucedieron en la provincia distintas revueltas que terminaron derrocando al gobernador fiel a Buenos Aires. Para sofocar la rebelión, el gobierno nacional encargó al general Taboada que se dirigiera contra La Rioja. Este tomó la ciudad y, en 1867, derrotó a las fuerzas de Felipe Varela en Pozo de Vargas. Este episodio dio lugar a numerosas composiciones folklóricas y de autor, en prosa y en verso, entre las que sobresale la conocida “Zamba de Vargas”, que alude en forma poética al federalismo riojano. Una vez más, el enfrentamiento de los caudillos riojanos con el poder central de Buenos Aires fue el eje de la historia local. De todos los gobernadores que se sucedieron, Francisco Vicente Bustos, cuya última gobernación finalizó en 1889, dio impulso a grandes progresos en la provincia, que se mantienen en la actualidad. En los tres períodos en los que gobernó, se abrieron caminos, se edificaron escuelas, se fundó el Banco Provincial y se inauguró el primer servicio de ferrocarriles de la provincia. El trazado de la división política en departamentos, muchos de los cuales recorrí en mis viajes de campo, fue obra de este gobernador.

Los legajos manuscritos en la *Colección de Folklore de 1921*, algunos de los cuales fueron publicados por Fernández Latour de Botas (1961) en sus *Cantares históricos de la tradición argentina*, recrean en forma poética muchos de estos acontecimientos. Lo mismo ocurre con los textos del *Cancionero de La Rioja* de Juan Alfonso Carrizo (1943), cuyas notas que acompañan a los textos dan cuenta de la conjunción entre historia y poesía en una tradición literaria regional. Los textos recrean elementos del pasado local bajo la forma de glosas, décimas, vidalas, bagualas, “tradiciones” y dichos locales, referidos a personajes y lugares en que se produjeron muchos de los hechos históricos aquí reseñados.

En 1889, asumió el gobierno de La Rioja Joaquín V. González. Durante este gobierno se dio gran impulso a la cultura. González no fue solamente un político sino también un ilustre escritor, autor de *Mis montañas* y de *La tradición nacional*, obras en las que reelaboró con elegante prosa, en clave literaria y ensayística, distintos aspectos del folklore riojano. *La tradición nacional* recoge numerosas tradiciones y episodios de la historia local de la provincia, que, de acuerdo con el programa narrativo del texto, se proyecta hacia un espectro nacional para la construcción de una tradición argentina. Tanto la acción política como la obra literaria de González, quien renunció a la gobernación para hacerse cargo de una banca en el Senado Nacional, se caracterizaron por dar un aliento nacional a las tradiciones riojanas y al folklore local.

Al comenzar el siglo XX, circulaba ya en La Rioja la publicación *El Independiente*, que, en el momento de mi trabajo de campo, era el periódico local de mayor circulación en la provincia. Este periódico recogió entre sus noticias algunos “casos” vinculados con creencias folklóricas, como el de “la bruja de Malanzán” convertida en un pájaro encerrado en el zoológico de La Rioja, publicado en 1991.

Hacia 1901, se dio existencia autónoma a los municipios de la Capital y de Chilecito, que visité en investigaciones de campo. En 1916, después de la sanción de la Ley Sáenz Peña, se estableció la obligatoriedad del voto. Durante los años siguientes se sucedieron golpes de estado e intervenciones federales. La llegada al poder del peronismo, que tuvo como adalid al presidente nacional Juan Domingo Perón, logró alguna renovación en la política local. El primer gobernador peronista de la provincia, José Francisco de la Vega, fue derrocado por una intervención federal. En los años que siguieron a la caída del peronismo, los gobiernos democráticos fueron invariablemente oficialistas, y terminaron siendo derrocados junto con los gobiernos nacionales. Un rasgo saliente de estas gestiones fue la fundación de la Universidad Provincial de La Rioja, la primera en la Argentina de estas características, en 1972.

El arribo de Carlos Saúl Menem a la gobernación, en 1973, acompañó el renacimiento de la pasión política, pero fue derrocado el 24 de marzo de 1976, con la instauración de la dictadura militar, también llamada “Proceso de Reconstrucción Nacional”. El primer presidente de esta época dictatorial, Jorge Rafael Videla, derribó al gobierno presidencial de Isabel Perón. En ese año, fue asesinado el obispo de La Rioja, monseñor Enrique Angelelli, defensor de los trabajadores y de los derechos humanos. La dictadura militar favoreció sin embargo la economía de la provincia, al propiciar un plan de promoción industrial. En el momento del inicio de mi trabajo de campo, al final de la década de 1980, el surgimiento de un parque industrial había cambiado la fisonomía de muchas de las áreas relevadas, que experimentaron una rápida urbanización.

Desde el regreso a la democracia, con el fin de la presidencia *de facto* de Leopoldo Fortunato Galtieri (1982), a quien sucedió Reynaldo Bignone en 1983, asumió el

mando presidencial de la nación Raúl Alfonsín. En ese período, la política local giró durante dos décadas en torno a Carlos Saúl Menem, que fue electo gobernador en ese año, y reelecto en 1987. Menem llegó a controlar la totalidad de la legislatura y se convirtió en referente nacional del “Partido Justicialista”. La provincia se benefició con el auge de su figura, y esto se tradujo en un incremento de la promoción industrial. Sin embargo, su elección como presidente de la Nación Argentina en 1989 significó el final de dicha promoción industrial, aunque en esta etapa la provincia gozó de recursos más directos, ya que fue la que más fondos recibió a lo largo de todo su gobierno. Muy especialmente beneficiada fue la localidad de Anillaco, de donde era originario el presidente. En ella se construyó un moderno centro de investigación agropecuaria.¹² Mis investigaciones de campo en busca de material narrativo folklórico datan de este período. Anillaco fue en efecto una de las localidades en que el trabajo resultó más simple, por contar con establecimientos educativos y con una infraestructura urbana y de transportes que facilitó no solamente mi estadía sino también el desplazamiento hacia otras localidades. De este modo, elegí la localidad como lugar de cabecera para mis traslados hacia otros departamentos vecinos, como los de Arauco y Chilecito. El fin de la presidencia de Menem significó también el final de la ilusión riojana. De todos modos, el período de la presidencia menemista contribuyó a situar a la provincia en un lugar de mayor preponderancia a nivel nacional.

El devenir histórico de La Rioja estuvo signado de este modo por los vaivenes políticos nacionales. La conquista

12 En esta síntesis histórica, cabe citar, para el lector interesado, la referencia a la obra del propio Menem (1999), que refiere a su gestión política desde la perspectiva del testimonio personal.

hispanica, instaurada en la provincia por Ramírez de Velasco, se asentó sobre las bases de la cultura indígena, diaguita y calchaquí, con alguna presencia de la quechua.¹³ Muchos de estos aspectos se reflejan en los relatos recopilados, que incorporan alusiones al contexto histórico y social de la provincia, en un entramado textual con elementos de ficción.

Armando Raúl Bazán, en su *Historia de La Rioja* (1979), reseña gran parte de estos aspectos desde una perspectiva que toma como eje la interrelación de la historia local con el contexto nacional, focalizada en la vida de la provincia, desde sus orígenes a la actualidad. Merecen destacarse asimismo como fuentes documentales los trabajos de Bravo Tedín (1985) sobre aspectos de historia legislativa riojana, y las obras enciclopédicas *Historia de La Rioja* (1969) y *Geografía de La Rioja* (1970), de autoría colectiva.¹⁴ Estas fuentes documentales constituyen aportes valiosos para el estudio del devenir histórico y cultural de la provincia, en el que se enmarca el folklore narrativo en prosa al que está dedicado esta obra. Como comentaré más abajo, las referencias al contexto histórico y geográfico, incluidas en los relatos, sirven como recursos retóricos para crear un efecto de realidad.

El folklore de la provincia de La Rioja

En una reseña histórica sobre “el Folklore literario del NOA” (noroeste argentino), Fernández Latour de Botas (en Bazán, 2000) recuerda que, antes de la llegada de los

13 Para una aproximación a la cultura calchaquí, resulta interesante también la lectura de la obra ensayística de Adán Quiroga (1939).

14 Para una referencia a los historiadores de la provincia de La Rioja, ver Bazán (1982)

españoles, la provincia de La Rioja recibió la influencia de los antiguos incas, cuyo centro político y cultural se ubicaba en el Cuzco. El Noroeste recibió además aportes culturales de otros pueblos indígenas, como los diaguitas o calchaquíes en La Rioja. Esta influencia se pone de manifiesto en muchos de los relatos riojanos que recopilé, de una textura heterogénea, en la que convergen aportes culturales diversos. Señala luego el aporte cultural del barroco español a esta región, manifiesto en el arte religioso y, en lo que respecta al folklore, en sus danzas, versos y artesanías (Fernández Latour de Botas, en Bazán, 2000: 266). Esta estudiosa destaca que la zona estuvo aislada del nuevo Virreinato del Río de la Plata, a partir de su creación en 1776, y considera tal aislamiento como una condición favorable para la formación de un denso patrimonio folklórico, en la medida en que la cultura del Noroeste, ajena a los cambios producidos en los centros urbanos, tuvo su propia dinámica de desarrollo. Parte de este patrimonio está constituido por las expresiones literarias, como cantos y narraciones, que conservan signos de la cosmovisión precolombina, entretejidos con formas de la cultura hispánica, manifiesta no solo en las formas genéricas y en la métrica, sino fundamentalmente en el uso de la lengua castellana.

En su “Prólogo” a mi antología *“El escondite mágico” y otros cuentos folklóricos riojanos*, la misma Fernández Latour de Botas ofrece una concisa reseña de los estudios de folklore en la provincia de La Rioja (Fernández Latour de Botas, en Palleiro, 1990: 5-6). Cita en primer lugar la obra literaria señera de Joaquín V. González, quien, al decir de esta estudiosa, tiñe el “cosmos” riojano “con los matizados colores de la afectividad”, en obras tales como *Mis montañas* y *La tradición nacional*.

La Encuesta folklórica de 1921 y los legajos riojanos

El archivo más abarcador del folklore argentino, que ofrece abundante material riojano, es el de la Encuesta folklórica de 1921, dirigida a los maestros de las Escuelas “Ley Láinez” de todo el país por el Ministerio de Educación de la Nación. Este material fue recogido en la *Colección de Folklore*, constituida por legajos manuscritos.¹⁵ El Ministerio, por iniciativa del Dr. Ricardo Rojas, encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de expresiones folklóricas, de acuerdo con un Instructivo enviado a los recolectores. Estos respondieron con el envío de los citados legajos manuscritos, conservados actualmente en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano en cajas metálicas. Las cajas de los legajos de La Rioja llevan los números 1 al 5. En la fase previa a mi investigación de campo, consulté la totalidad del material narrativo en prosa de estas cajas, y pude comprobar la notable riqueza documental de los legajos manuscritos, que no se limita al material narrativo en prosa y verso, sino que recoge aspectos tan diversos como costumbres, adivinanzas, creencias, danzas y comidas tradicionales, además de coplas, vidalas y otras especies poéticas.

El Instructivo presenta una división del folklore en tres categorías: espiritual, social y material. Las manifestaciones literarias en prosa y en verso están incluidas dentro del “folklore espiritual”, dentro de la categoría “arte”, mientras que el lenguaje está incluido dentro del “folklore social”. Dentro del folklore material se encuentran, por ejemplo, las

15 Las características de la Colección de Folklore se hallan descriptas, con detalles cualitativos y cuantitativos, en la *Historia del Folklore Argentino* de Juan Alfonso Carrizo (1953), y en el artículo “20 años después. Visión crítica actual de la Colección de Folklore de 1921” (1981) de Olga Fernández Latour de Botas. Un análisis de este primer archivo desde la perspectiva de sus procesos de archivación se encuentra en Palleiro (2005) y Palleiro (2011).

artesanías. El material de la Encuesta fue inventariado luego en el *Catálogo de la Colección de Folklore* (1925-1938), publicado por el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, también por iniciativa de Ricardo Rojas. Este *Catálogo* incluye en su primer tomo la catalogación de los legajos de estas cinco primeras cajas de la Encuesta, correspondientes a la provincia de La Rioja. Algunos de los materiales de la Encuesta fueron recogidos en distintas antologías de material folklórico, como la *Antología folklórica argentina* de 1940 y el *Romancero* de Ismael Moya (1941).¹⁶ Fernández Latour de Botas, en sus *Cantares históricos de la tradición argentina*, publicó composiciones extraídas de los legajos de la Encuesta folklórica de 1921, que recrean poéticamente distintos aspectos históricos de la vida nacional, algunos de los cuales se refieren a personajes de la historia local de la provincia de La Rioja como el ya citado Facundo Quiroga.

Fuentes bibliográficas para el estudio del folklore riojano

Entre las fuentes bibliográficas para el estudio del folklore del Noroeste argentino en general y de La Rioja en particular merecen destacarse la *Historia del Folklore Argentino* de Juan Alfonso Carrizo (1953)¹⁷ así como el estudio de Dardo de la Vega Díaz (1994 [1944]) sobre toponimia riojana, y los trabajos de Jacovella y otros folkloristas dedicados a las supersticiones, el animismo popular y la cuentística tradicional –Jacovella, 1948; Fortuny, 1965; Coluccio, 1964, 1983–. En estos y otros trabajos pueden encontrarse referencias a las figuraciones diabólicas como el Mandinga, que

16 Otro de los aportes de Moya (1972) es una interesante propuesta para aplicaciones didácticas del folklore.

17 Carrizo (1945) es también autor de un importante estudio sobre los antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina.

recibe también nombres indígenas como Zupay (Imbelloni, Jacovella *et al.*, 1959), y a los sitios donde se encuentra, como la cueva de la Salamanca, de la que me ocupó en este trabajo. El mismo Jacovella incluye también alusiones a los “dueños” de plantas, lagunas y cerros, como el Llastay y la Yacu-Mama o madre del agua, y a otras figuraciones de lo sobrenatural, como las almas en pena o los “condenados”, y otras figuraciones monstruosas mencionadas por muchos de los narradores de mi archivo. Hace también mención a las “transformaciones” como las de la Mulánima o Alma-Mula, el Lobisón o el hombre-lobo, y el Ucumar (el hombre oso), que están presentes también en muchos relatos riojanos que recogí en investigaciones de campo. Jacovella menciona también las “personificaciones” de la cultura indígena, como las de la Pachamama o Madre Tierra.¹⁸ Tales figuraciones, mencionadas en los legajos manuscritos de la Encuesta folklórica de 1921 correspondientes a la provincia de La Rioja, están presentes también en los relatos que analizaré en capítulos siguientes.

Además de los folkloristas riojanos, cabe citar a estudiosos como Juan Alfonso Carrizo, quien dedicó a la provincia el más extenso de sus cancioneros populares de material poético, reunido en tres tomos (1943). En su *Cancionero Popular de La Rioja*, Carrizo llegó a documentar en efecto 5.697 piezas, recogidas en La Rioja entre 1938, 1939 y 1940. Entre las especies poéticas que Carrizo recopiló, muchas ofrecen un desarrollo narrativo. El afán de este estudioso fue ante todo documentar las distintas manifestaciones de la poesía tradicional, para trazar luego una línea de continuidad con las

18 Para un estudio más detallado de estas fuentes documentales, consultadas por mí en la fase inicial de preparación del trabajo de campo, ver Fernández Latour de Botas (en Bazán, 2000). Esta estudiosa, directora de mi primera beca de investigación en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de mi Tesis de Doctorado, me facilitó gran parte del material aquí mencionado.

fuentes hispanomedievales (Carrizo, 1945). Del vasto material registrado en el *Cancionero...*, algunas composiciones reflejan aspectos de la historia local, como aquellas dedicadas a la muerte de Facundo Quiroga, emblema del federalismo riojano, arriba citado, que fue inmortalizado en el *Facundo* de Sarmiento y en el poema de Borges “El general Quiroga va en coche al muere”.¹⁹

Entre los recolectores del folklore tradicional riojano, sobresalen Isabel Aretz, autora de la colección de cantares tradicionales denominada *Música tradicional de La Rioja* (1978 [1952]), y Julián Cáceres Freyre, autor del *Diccionario de regionalismos de la provincia de La Rioja* (1961) y de otros numerosos estudios de distintos aspectos del folklore de la provincia. Este estudioso registró manifestaciones poéticas riojanas tales como los cantos de Navidad (Cáceres Freyre, 1963). Recopiló y editó también letras de cantos entonados en la celebración del *Tinkunako* o encuentro entre San Nicolás de Bari, patrono de La Rioja, y el Niño Jesús, erigido por los indígenas en alcalde de la comunidad (Cáceres Freyre, 1969), una de cuyas versiones cantadas, con acompañamiento instrumental de caja, registré en mis viajes de campo, en 1985.

El Tinkunako, el culto al Señor de la Peña, la chaya y otras fiestas tradicionales riojanas

El *Tinkunako* es una fiesta tradicional que tiene lugar el 31 de diciembre, en la cual la imagen del Niño Jesús, erigido como “alcalde” de la comunidad indígena, es trasladado desde la iglesia de San Francisco por sus “alféreces” y *ayllis*, para encontrarse en la plaza principal con la imagen del

19 Estos datos sobre el folklore riojano fueron sistematizados por Fernández Latour de Botas (en Palleiro, 1990: 5-6).

santo patrono de La Rioja, que sale en procesión desde la catedral riojana. Esta celebración, que expresa aspectos de la religiosidad popular, simboliza a la vez el encuentro entre las culturas indígena e hispánica, manifiesto también en otras fiestas, como la misma celebración de Navidad. Los cánticos de estas celebraciones, como el Año Nuevo Pacari entonado en el *Tinkunako*, combinan el quechua con el castellano, en una fusión de códigos reveladora de esta hibridación cultural entre el universo hispano católico y el mundo indígena.

Tal fusión puede advertirse en una de las versiones del *Tinkunako*, que recogí de boca de un cantor de 35 años que respondía al nombre de Nicolás, en Santa Cruz, departamento Castro Barros, en julio de 1985:

Año nuevo pacari

Niño Jesús canchaj

Año nuevo pacari

Niño Jesús canchaj

Intillay, intillay,

Intillay, intillay.

Belenchu, Belenchu,

Belén rosa sachan.

Belenchu, Belenchu,

Belén rosa sachan.

Mamay Virgen Copaca,

Mamay Virgen Copaca

Santisimo Sacramento

Jesucristo llallanchis,

Santisimo Sacramento,

Jesucristo llallanchis.

Belen Rosa sachan,

Belen Rosa sachan.

Mamay Virgen Copaca,

Mamay Virgen Copaca.

Puede advertirse en el texto, sin necesidad de traducción, la fusión de elementos de las culturas quechua e hispano católica, en la selección léxica misma, y en la alusión a personajes y símbolos del panteón católico, como la Virgen María, asociada con la advocación de la Virgen de Copacabana (Bolivia), Jesucristo y el Santísimo Sacramento, en una conjunción o “encuentro” con elementos de la cultura quechua como Inti, el Sol, que brilla y resplandece (*kanchaj*) en la festividad del año nuevo, que coincide con el período del nacimiento del niño Jesús en Belén. Esta constituye solo una muestra de la hibridación cultural que suscitó el interés de folkloristas como los mencionados Cáceres Freyre (1963) y Fernández Latour de Botas (2000), entre otros.

Otros trabajos de folkloristas locales tratan también aspectos ligados con la religiosidad popular, como es el caso del culto al Señor de la Peña, estudiado por Nydia Fariña de Lafón (1975). El Señor de la Peña es el nombre de una piedra del cordón del Velazco en el que, según la tradición popular, se encuentra esculpido en forma natural el perfil de una persona y que, en una de sus aristas, tiene tallado un crucifijo. Dicha piedra es objeto de un culto popular que tiene lugar en Semana Santa, con caravanas de promesantes que llegan a rendirle culto al misterioso “Señor de la Peña”, tributándole ofrendas y pernoctando muchas veces al pie de esta imagen natural. Al igual que la ceremonia del *Tinkunako*, este culto revela la hibridación de las culturas indígena y católica. El mismo sincretismo puede advertirse en la celebración del carnaval riojano, estudiado por Manuel Gregorio Mercado (1967). Esta celebración popular está ligada con la de la *chaya* o fiesta de las cosechas de origen prehispánico, con sus topamientos o acercamientos festivos entre “comadres” de distintas zonas, estudiada por María Argüello (1983). Otros aspectos del folklore riojano como la producción artesanal fueron investigados por Ricardo Nardi (1970) y por Elena Díaz Carvalho (1973).

Muchos de estos materiales bibliográficos fueron inventariados en la *Bibliografía del Folklore Argentino* del Fondo Nacional de las Artes (1966) cuyo mentor fue Augusto Raúl Cortazar. Cortazar presentó en esta obra un excelente estado de la cuestión de las fuentes documentales del Folklore argentino al momento de su publicación.²⁰ Con anterioridad a esta compilación, editó la Guía *Bibliográfica del Folklore Argentino*. Primera Contribución, en el Instituto

20 Entre los destacables aportes de Cortazar al estudio del folklore, se cuentan sus reflexiones sobre ciencia folklórica aplicada (1976), y acerca de las relaciones entre folklore y literatura (1979). Sobre este último tópico, resultan interesantes también las contribuciones de Ranke (1973) y Jordan (1973).

de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Cortazar, 1942).

De las contribuciones al estudio del folklore de las distintas regiones de la Argentina, merece citarse el mapeo de manifestaciones de la cultura tradicional realizado por Fernández Latour de Botas junto con Alicia Quereilhac de Kussrow (1984) en el *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina*. Prospecto, que incluyó las formas expresivas del folklore riojano, entre las cuales se cuentan las manifestaciones coreográficas. Todos estos trabajos responden a un afán documental, propio del paradigma coleccionista del método histórico-geográfico al que haré referencia más abajo. Este paradigma privilegia, en efecto, el registro de material folklórico por sobre la dimensión del análisis.²¹

Entre las fuentes documentales más recientes, que marcaron un cambio hacia una aproximación a los hechos folklóricos situados en su contexto histórico-cultural, cabe mencionar la publicación miscelánea *Hombre y cultura en Hispanoamérica: en homenaje a Augusto Raúl Cortazar*. Esta publicación, realizada por María Fanny Osán de Pérez Sáez y un equipo de investigadores de la Universidad Nacional de Salta en 1997, recogió diversos estudios sobre el folklore literario del Noroeste en general y de La Rioja en particular. Entre estos trabajos, se cuenta uno de mi autoría que incluyó textos recogidos en investigaciones de campo, acompañados de un comentario analítico. Otra interesante fuente para el estudio del folklore riojano es el volumen publicado por Santiago Vallée (2003), *Julián Cáceres Freire. Miscellanea. Octogenario dicata* [sic], que reunió una serie de ensayos en homenaje al ilustre folklorista, en ocasión de su octogésimo cumpleaños. Este volumen incluyó el registro y comentario de un relato riojano que recogí en mis investigaciones de

21 Para un estudio crítico de los paradigmas del folklore, ver Palleiro (2005, 2011).

campo de boca de una narradora mayor de sesenta años, titulado “Pedro Ordimán y la Virgen”, que ofrece una versión ambientada en tiempos de la huida a Egipto de la Sagrada Familia. Como dato curioso, cabe señalar que esta narradora recordó la versión en prosa a partir del recitado de una copla de Navidad recopilada por Julián Cáceres. El volumen ofrece también diversos estudios sobre folklore y cultura tradicional, reveladores de las distintas modalidades de aproximación al hecho folklórico.

En lo que respecta al folklore narrativo en prosa, específicamente, merecen destacarse, en primer lugar, las narraciones riojanas que aparecen en los ya mencionados legajos manuscritos correspondientes a la provincia de La Rioja de la *Colección de Folklore*, que recogió los resultados de la Encuesta folklórica de 1921. Otras obras narrativas en prosa dedicadas al folklore riojano son *Girón de historia* de Perfecto Bustamante (1922) y *Tradiciones riojanas* de Carmelo Valdés (1916). Ambas obras recogen testimonios con un tono evocativo, que recrea el pasado desde un presente nostálgico. Esta modalidad de evocación reminiscente aparece también en obras posteriores como *La Rioja de ayer y de hoy* de Armando Ocampo (1943), *El alma de La Rioja* de Teófilo Celindo Mercado (1944), *Del solar riojano* de Nicolás González Iramáin (1945) y en una obra más reciente, *La ciudad de los naranjos* de Ricardo Mercado Luna (1982). Todas ellas entretienen aspectos del folklore con recuerdos personales de elevado tono lírico.

La cuentística tradicional riojana fue también objeto de interés para Fermín Anzalaz, quien en 1946 publicó *Cuentos y tradiciones de La Rioja*. Esta obra, breve y amena, presenta una recreación literaria de estos géneros narrativos. Los cuentos fueron también estudiados por Susana Chertudi, quien publicó su ya mencionada antología de *Cuentos folklóricos de la Argentina*, con material procedente de la Encuesta

folklórica de 1921, en dos tomos o “Series” (1960, 1964), al que agregó además material de sus propias investigaciones y de las de su esposo, Ricardo Nardi. La obra de Chertudi, dedicada específicamente al cuento, incluyó relatos riojanos y del resto de la Argentina, rigurosamente catalogados y clasificados de acuerdo con el Índice de Tipos Narrativos de Aarne y Thompson.²² La misma Chertudi fue la encargada de clasificar los *Cuentos populares de La Rioja* de Juan Zacarías Agüero Vera (1965). Esta obra, a la que me referiré más abajo, constituye una importante colección de cuentos maravillosos riojanos, recopilados y transcritos en una elegante prosa que recrea la oralidad con pautas de la escritura literaria. La clasificación por tipos narrativos fue también la modalidad de ordenamiento de la ya mencionada colección monumental de los *Cuentos y leyendas de la Argentina* de Berta Elena Vidal de Battini (1980-1984), que incorporó numerosos relatos riojanos en cada uno de sus nueve volúmenes.²³

Por mi parte, publiqué numerosos estudios y antologías sobre el folklore narrativo de la provincia de La Rioja, entre los que merecen mencionarse aquí las antologías *El escondite mágico y otros cuentos folklóricos riojanos* (1990), “*Los tres pelos del diablo*”. *Cuentos maravillosos de la cultura popular argentina* (1990), “*La fiesta en el cielo*”. *Cuentos populares de animales* (1998). Aporté también quince grupos de versiones orales riojanas en la sección “La fuga mágica. Cuentos maravillosos de la provincia de La Rioja, República Argentina” incluidos en la publicación *Jornada “Archivos de Narrativa*

22 Para un estudio diacrónico de los archivos de narrativa tradicional argentina y de sus criterios de archivación ver Palleiro (2011).

23 Merecen destacarse asimismo los estudios de Vidal de Battini (1966, 1968) sobre el español de la Argentina, que incluyen referencias al español de La Rioja y que, además, tuvieron como base un “cuestionario lingüístico-folklórico” que favoreció la recolección y registro no solo de relatos sino también de otros aspectos del folklore regional.

Tradicional Argentina (ANATRA)” (2011) y diversos relatos registrados y analizados en los *Estudios de narrativa folklórica* (1990), *Nuevos estudios de narrativa folklórica* (1992), en la obra *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo* (2004), y en la colección “Narrativa, identidad y memoria” (2004-2008), integrada por cinco volúmenes: *Formas del discurso* (2004); *Arte, comunicación y tradición* (2004); *Narrativa: identidades y memorias* (2005); *San Patricio en Buenos Aires: narrativa, celebraciones y migración* (2011) y *Yo creo ¿vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales* (2008). Los títulos de esta colección contienen textos y comentarios de relatos folklóricos riojanos que recopilé en investigaciones de campo.

Otros investigadores actuales como Fernando Justo, discípulo de Cáceres Freyre, se dedicaron también a la recolección de material folklórico de la provincia. Justo publicó a comienzos de este siglo los *Cuentos folklóricos de Famatina* recopilados por su eminente maestro, “porteño con hondos lazos familiares riojanos”, como lo define Fernández Latour de Botas (en Palleiro, 1990), y recopilaciones de adivinanzas y otras especies folklóricas, que recogió en investigaciones de campo. Justo dedicó también su Tesis de Licenciatura en Folklore, de singular valor documental y científico, al estudio de los cuentos de Pedro Ordimán en La Rioja. Tuve también noticias orales recientes de un grupo de trabajo dirigido por Gloria Chicote, romancista argentina, discípula del destacado medievalista Germán Orduna, que realizó investigaciones de campo en la misma zona, con posterioridad a la redacción de mis trabajos.²⁴ El mismo Germán Orduna realizó incursiones en el terreno de la narrativa oral en Sudamérica, que me resultaron sumamente inspiradoras

24 La colección de versiones argentinas de romances medievales realizada por Chicote, que incluye interesante material recogido en investigaciones de campo, puede consultarse en Chicote y García (1996).

para algunos de mis trabajos. Me refiero al curso monográfico sobre la literatura ejemplar,²⁵ dictado en la Universidad de Buenos Aires durante los años 80, en el que trabajó sobre versiones hispanomedievales de un cuento oral, el del medio amigo y el amigo íntegro, sobre la base de un estudio de Pino Saavedra (1967). Este eminente folklorista chileno, en quien se basó Orduna para el dictado de este seminario, realizó un exhaustivo estudio de fuentes medievales de una versión recopilada por él en Chile. Yo misma trabajé luego sobre versiones argentinas del mismo motivo, en una investigación inédita presentada como trabajo final de un seminario de posgrado sobre la obra cervantina, dictado en la Universidad de Buenos Aires por Celina Sabor, con versiones orales hispanoamericanas y argentinas de el *Quijote*.

Todas estas contribuciones configuran el estado del arte de los estudios sobre el folklore narrativo de la provincia de La Rioja, en los que se inscribe mi trabajo, como un eslabón que recogió los frutos de los trabajos anteriores, y se proyectó a su vez hacia nuevos caminos de investigación, recorridos a partir de la Tesis que aquí presento. Dicha Tesis tuvo como rasgo distintivo el recorte del corpus de trabajo que, con un enfoque cualitativo, privilegió el estudio analítico exhaustivo de un conjunto reducido de relatos por sobre la presentación cuantitativa de la totalidad del material recopilado. Para salvar esta brecha con respecto al conjunto total de materiales obtenidos en las sucesivas investigaciones de campo, agrego a esta obra un material complementario que contiene un conjunto más amplio de relatos de mi *Archivo General de Narrativa Tradicional riojana*. Estos registros dan cuenta de los relatos procesados hasta la fecha,

25 Este curso estuvo centrado en la literatura ejemplar hispanomedieval, en autores tales como el arcipreste de Hita y el Infante don Juan Manuel. Para una referencia a este tópico hispanomedieval, ver el estudio introductorio a la edición de la obra del Infante don Juan Manuel (Orduna, 1972).

con su respectiva catalogación y clasificación por matrices, que incorpora además referencias cruzadas a la clasificación por tipos y motivos ATU, y a las colecciones generales de narrativa tradicional española e hispanoamericana que registran versiones y variantes de los tipos registrados. Del resto del material recopilado, que conservo en un archivo sonoro, he realizado un inventario de la totalidad de materiales contenidos en *cassettes* en las primeras investigaciones de campo, que se encuentran en este momento en proceso de digitalización.²⁶ Estos inventarios intentan ofrecer al lector un panorama de la riqueza de manifestaciones folklóricas que conformaron el marco textual del que seleccioné los diez relatos que integraron el archivo del que me ocupó en esta obra.

26 Incorporé este material gracias a la valiosa sugerencia de uno de los referencistas, el Dr. Correia, destacado antropólogo y folklorista portugués, quien subrayó la relevancia de enriquecer este trabajo con el agregado de la colección de relatos. Ofrezco entonces en soporte virtual el archivo completo de relatos procesados. En el momento de corrección de pruebas de este libro, he logrado finalizar la recopilación de la totalidad de materiales de mis viajes de campo a La Rioja, realizados hasta 1992, en un archivo sonoro que espero completar en breve, con el agregado de nuevos materiales obtenidos en mi último viaje de campo realizado en 2013.

CAPÍTULO 2

El archivo de relatos

El archivo que configuré consta, como ya anticipé, de diez relatos, seleccionados del corpus mayor incluido en el material complementario. Recogí estas expresiones de narrativa tradicional en zonas rurales y urbanas de la provincia argentina de La Rioja, en mis seis primeros viajes de investigación de campo, entre 1985 y 1989. Las versiones elegidas corresponden a distintos géneros discursivos, clasificadas por sus narradores como “cuentos”, “casos”, “sucesos” e “historias”, de acuerdo con el valor de verdad que cada narrador asigna a su relato.¹ Agregué a este archivo una entrevista realizada en la ciudad de La Rioja, en 1987, al artesano riojano Marino Córdoba, autor de una serie de piezas cerámicas sobre el rito de la Salamanca, en el que se celebra un trato con el diablo.

La originalidad de este archivo con respecto a colecciones anteriores de material narrativo tradicional argentino, de

1 Para una reflexión más detenida sobre la relación entre ficción, historia y creencia en la narrativa tradicional, ver Palleiro (1993, 2004) y, especialmente, Palleiro (comp.) (2008), dedicada a la construcción discursiva de las creencias sociales, a partir del estudio de la narrativa folklórica.

la Encuesta folklórica de 1921 a nuestros días, es la modalidad de organización del material narrativo² que consiste en incluir, dentro de un mismo grupo de relatos, alrededor de lo que denominé “matriz” (Palleiro, 2004a),³ “cuentos”, “casos”, “sucedidos” e “historias”, para investigar las interconexiones entre estos géneros narrativos. La distinción entre géneros de discurso tiene que ver con la modalidad de presentación que los narradores hacen de sus relatos, como hechos situados en un mundo de ficción, en los cuentos; o como acontecimientos ocurridos en una dimensión fáctica, en casos, sucedidos e historias.

Reuní los relatos de mi archivo en dos grupos, con estrechas semejanzas entre sí: “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte”. Este archivo, registrado y analizado en las dos partes primeras de esta obra, tiene como intertexto la mencionada entrevista sobre creencias locales, incluida en la tercera parte. Tal criterio de archivación guarda correspondencia con el objetivo del trabajo, que apunta a caracterizar el relato folklórico como un mixto genérico, abierto hacia una diversidad de formas narrativas no solo en cuanto a temas, sino también en cuanto a aspectos de composición y estilo. La reflexión sobre el efecto de realidad del discurso ficcional, que tiene como correlato la elaboración poética de la materia histórica, en su interrelación con creencias sociales, es uno de los ejes del trabajo. Considero las creencias sociales como enunciados cuyo

2 Para un estudio del estado del arte de los archivos de narrativa tradicional argentina, ver Palleiro (2005, 2011) y Palleiro en Arcaro (2004).

3 Defino la “matriz”, según aclaro en esta misma obra, como un conjunto de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes, identificados mediante la confrontación intertextual de relatos. Esta matriz, almacenada en la memoria de los narradores, funciona como núcleo pretextual de itinerarios narrativos diferentes, y como principio de organización de un archivo de relatos. El investigador reconstruye la matriz *a posteriori*, como resultado de un trabajo de confrontación de realizaciones narrativas concretas (Palleiro, 2004a).

valor de verdad depende de un consenso grupal (Greimas y Courtés, 1982; Palleiro 2004). Mi propuesta apunta a llamar la atención sobre la flexibilidad de límites entre las distintas categorías genéricas. Es por esto que privilegié el uso del término “relato folklórico” (del inglés *folklitale*) como una categoría genérica amplia, que engloba las distintas categorías narrativas aquí tratadas.

La recopilación y selección de los relatos

De la totalidad del corpus de relatos recogidos, elegí estos dos grupos para el armado de mi archivo, de acuerdo con un criterio cualitativo, acorde con el propósito del trabajo, centrado en el estudio de la dinámica entre ficción, historia y creencia. En estos dos grupos, puede advertirse con nitidez la influencia de las creencias locales. Diferencio el corpus o conjunto total de materiales, del archivo, que agrega a los materiales un *arkhé* o principio de organización, relacionado en este caso con creencias colectivas en entidades sobrenaturales, como el diablo o la Muerte personificada (Palleiro, 2004a).

Recogí estos materiales en investigaciones de campo, iniciadas en 1985. En esta primera etapa, me dediqué al registro y análisis de cien manifestaciones de narrativa folklórica riojana. En este eslabón inicial para el diseño de un método, trabajé con un conjunto de relatos lo suficientemente amplio como para validar mis observaciones con datos cuantificables. En las etapas siguientes, fui reduciendo el número de relatos, para dedicarme al estudio de aspectos más específicos. Trabajé entonces con un archivo de cincuenta expresiones narrativas, para examinar la dinámica entre estereotipo y variación en el relato folklórico. Algunos resultados parciales de estas investigaciones

fueron publicados, juntamente con algunas piezas de este archivo, en ponencias y trabajos presentados en Congresos, Jornadas y otras reuniones académicas, y en Palleiro (1990). Una vez cumplida la primera fase de investigación general que tuvo como base un conjunto total de ciento cincuenta relatos, focalicé mi atención en el estudio de “los recursos de actualización en el discurso folklórico” (Palleiro, 1992), y trabajé en esta segunda fase con un archivo más reducido de solo veintiséis manifestaciones narrativas. Este análisis de ciento setenta y seis relatos en total me proporcionó los fundamentos para el planteo de la Tesis. En ella, integré las reflexiones surgidas de estas fases anteriores, que me sirvieron como base para el análisis del archivo más acotado, que aquí presento.

Los trabajos precedentes me sirvieron para adoptar un criterio de selección capaz de dar cuenta de cambios en los temas y estilos de narrar, con respecto a colecciones anteriores de material narrativo folklórico, desde la Encuesta folklórica de 1921, la de Chertudi y la de Vidal de Battini. El más notorio de estos cambios es la tendencia a la flexibilización de los géneros y especies narrativas, y la inclusión de las creencias locales en la textura de los relatos, que fueron el eje de la investigación. Más tarde, pude dar un mayor grado de generalización a estas consideraciones, con el estudio de las “retóricas del creer en los discursos sociales” (Palleiro comp., 2008).

Con respecto a las zonas de recolección, y al sexo, edad y condición socioeconómica de los narradores, incluí relatos de narradores de ambos sexos y de distintas edades, registrados de boca de niños, jóvenes y adultos, además de los ancianos, a los que, en un paradigma coleccionista del folklore, se los consideraba como los depositarios por excelencia del “saber de los tiempos antiguos”. La ampliación del espectro a una mayor diversidad etaria apuntó a poner

de manifiesto el carácter vivo y dinámico de la narración folklórica y el proceso de transmisión intergeneracional.

Privilegié los ámbitos rurales como zonas de recolección, pero no me limité a ellos con exclusividad. Es así como algunos textos, tales como el de la entrevista con Marino Córdoba y la “historia” narrada por el “Tata” Duarte fueron recogidos en la zona urbana de la ciudad de La Rioja. La elección de la zona tuvo que ver con una necesidad de circunscribir la tarea de recolección a un área limitada, de características similares a las de las colecciones locales ya existentes, como la de Agüero Vera (1965), con el objeto de documentar cambios en las modalidades de narración en regiones similares. En trabajos siguientes, amplié estos espacios, para incorporar zonas urbanas y rurales de distintas provincias argentinas, y de contextos transnacionales. Esta ampliación fue sistematizada en una obra dedicada a los distintos itinerarios de la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte” en distintos contextos y canales de discurso, rurales y urbanos, directos y mediatizados (Palleiro, 2004a).

El nivel socioeconómico de los narradores fue relativamente homogéneo, ya que se trató en su gran mayoría de agricultores o hijos de agricultores, dedicados a la cría de ganado en pequeña escala, a la atención de fincas y al cultivo de viñedos y olivares, como así también de maestros y de pequeños comerciantes. En los comienzos de mi tarea de recolección, las zonas visitadas no habían alcanzado el grado de desarrollo tecnológico que llegaron a adquirir más tarde, en los años 90, cuando el presidente Menem dio mayor impulso a la educación y a las economías del interior de la provincia, desde la industria, el comercio y el turismo, hasta la creación de la Universidad Nacional de La Rioja. Los relatos que recogí más tarde (Palleiro, 2004a) dan cuenta de estos cambios. En la época en la que recopilé el

archivo que aquí presento, predominaba en el interior de la provincia el sistema de minifundio y la división de la tierra en fincas agrícolas, sin un aprovechamiento en gran escala de los recursos naturales. Muchas de estas características se reflejan en los relatos.

En la etapa de recolección, me trasladé a las distintas zonas de la provincia, en las que permanecí a razón de dos o tres meses por año, con un total de 12 meses, entre 1985 y 1989. Siguiendo los lineamientos de la *Encuesta folklórica* de 1921, centré mi tarea en un contacto primero con los maestros de escuela, a través de los que me contacté luego con sus alumnos, y a su vez por medio de ellos con sus familiares, amigos y vecinos. Esta modalidad de aproximación me permitió luego llegar a otros miembros de la comunidad, entre los cuales se contaron comerciantes, empleados de reparticiones provinciales y hasta curanderos y otras personas reconocidas en las distintas comunidades como “buenos contadores de cuentos”. Evité, sin embargo, el uso del método de la encuesta, centrado en la información referencial, para poder registrar y analizar variaciones de composición y estilo. Traté asimismo de registrar el contrapunto de voces entre niños, jóvenes, adultos y ancianos para dar cuenta de la textura polifónica de los relatos y de su transmisión en el seno del grupo. En el desarrollo de mi trabajo, obtuve por lo general una buena respuesta. La propuesta de contar fue acogida como una actividad recreativa, que proporcionaba placer y entretenimiento, y que al mismo tiempo les permitía a los participantes desplegar su talento de narradores en situaciones de actuación o *performance*, como así también valorizar el patrimonio de cultura local ante una visitante exogrupal. En ocasiones, llegué a proponer inclusive a los miembros de la comunidad que fueran ellos mismos los recolectores, para incentivarles el interés por valorizar y registrar su patrimonio. He tenido en este sentido muchas

satisfacciones. Así, por ejemplo, al visitar en 1988 una de las escuelas en las que había trabajado en años anteriores, jóvenes alumnos me contaron nuevas versiones del relato “El escondite mágico” (publicado en Palleiro, 1990) que habían primero escuchado en sus casas y luego leído en la escuela de mi registro escrito. La presencia de este registro les permitió compartirlo con sus familias y con otros miembros de la comunidad, y comprobar nuevas transformaciones.

Un aspecto que llamó poderosamente mi atención, ya en los primeros viajes, fue advertir, además del gusto por la actividad, la conciencia que los mismos narradores tenían acerca del valor de la narración como elemento de identificación grupal, y su disposición espontánea a narrar para generar vínculos comunitarios que les permitieran expresar su identidad. Las dificultades que hallé tuvieron que ver con la escasez de medios de transporte en ciertas zonas, que me llevaron en ocasiones a hospedarme en casa de maestros, o de los mismos narradores y sus familias.

Los relatos que registré en grabaciones magnetofónicas ascendieron a más de trescientos, recopilados entre 1985 y 1989. De este total inventariado, en el momento de redacción de la Tesis, llegué a tener transcritos, catalogados y clasificados ciento setenta y seis, que me sirvieron como archivo de base. Esta cantidad de material me permitió efectuar un corte sincrónico, capaz de dar cuenta de las transformaciones en las modalidades de narración con respecto al material registrado hasta ese entonces en colecciones editadas. Con posterioridad a la redacción de la Tesis, realicé nuevos viajes de campo, para enriquecer mi análisis con un estudio diacrónico. Como ya anticipé, extendí luego también el área de recolección a otras provincias y a contextos urbanos de la ciudad de Buenos Aires. Trabajé más tarde con versiones escritas, y con recreaciones literarias y mediatisadas, para encarar un estudio de la narración folklórica en

distintos contextos, canales y códigos (Palleiro, 2004a), y un recorrido diacrónico de los archivos de narrativa tradicional argentina, de la Encuesta folklórica de 1921 hasta 2005 (Palleiro, 2011). El trabajo posterior tuvo como base este estudio sincrónico de un archivo de narrativa folklórica riojana que ahora presento.

Mirado a la luz de estas investigaciones posteriores (Palleiro, 1990, 2000, 2004a y b, 2011), considero que el material trabajado en mi Tesis da cuenta de un punto de inflexión en la narrativa folklórica argentina. Esta inflexión marca una apertura hacia nuevos modos de narrar, manifiestos en las interconexiones entre distintos géneros narrativos, vinculadas con las creencias sociales. Cabe una reflexión relativa al registro de estos géneros en el trabajo de campo. De todos ellos, el cuento requiere una modalidad de recolección diferente a los demás, que afloran con mayor facilidad en un primer contacto. Por el contrario, el cuento demanda la creación de una atmósfera particular, y una permanencia más prolongada en el grupo, capaz de generar la situación adecuada. Una vez lograda esta atmósfera, muchos narradores que inicialmente solo relataban casos, sucedidos o anécdotas se mostraron dispuestos a contar cuentos, haciendo gala de una habilidad artística particular, como ocurrió con José Corso y Verónica Castaño. Merece tenerse en cuenta esta observación, ya que muchos recolectores e investigadores actuales suelen referir en su trabajo una suerte de retroceso del cuento frente a otros géneros narrativos, e incluso extraen conclusiones al respecto. Más que de retroceso, mi experiencia de recolección me permitió advertir, en una situación comunicativa adecuada, la plena vigencia del cuento folklórico, en una transformación dinámica, permeable a la incorporación de nuevas formas. Tal permeabilidad le permite mantener sus rasgos distintivos, vinculados con la elaboración estética

del discurso ficcional. En este sentido, pude comprobar la eficacia del trabajo etnográfico prolongado, que implicó el “estar ahí” compartiendo la vida cotidiana de los narradores. Este “estar ahí” me permitió a la vez comprender, a lo largo del tiempo, aspectos que en un primer momento me habían pasado inadvertidos, vinculados no solamente con su manejo del arte de narrar, sino también con las costumbres, ideas, creencias y formas de vida locales.⁴ Esto me indujo a estar más atenta a aspectos vinculados con la cultura vernácula, e incluso a cambiar el tema de estudio, planteado inicialmente como un estudio de fuentes europeas de la cuentística tradicional argentina, para focalizar mi interés en el estudio de la cultura local, y en la capacidad de los relatos para reflejar aspectos de la identidad colectiva, con el estilo personal de cada narrador.

En la fase de recolección y registro textual, los métodos, técnicas y principios teóricos de la investigación lingüística y del análisis del discurso me proporcionaron material para poner de manifiesto elementos de composición y estilo de los narradores. Esto me llevó a orientar el análisis hacia el estudio de las formas del discurso narrativo folklórico, a partir de un archivo de relatos riojanos.

La organización del archivo

El archivo está dividido en tres partes. La primera, “El trato con el diablo”, comprende los seis primeros relatos. La segunda, “El encuentro con la Muerte”, incluye tres relatos. La tercera corresponde a la entrevista con el ceramista riojano Marino Córdoba, y lleva por título “La

4 Para una reflexión específica sobre el proceso etnográfico en investigación y sobre la influencia del campo investigado en la subjetividad del investigador, ver Rockwell (1989, 2008).



Escuelas de La Rioja: escuelas de Pinchas, alumnos de la escuela primaria n° 44 de Chaupihuasi en el horario del almuerzo

Salamanca y otras creencias”. Esta última ofrece una especial riqueza para analizar la conexión de los relatos con creencias locales sobre la muerte y lo demoníaco.

El primer grupo está integrado por los siguientes relatos, cuyos títulos y clasificaciones genéricas fueron dados por los mismos narradores: 1) el cuento “Cuando Pedro Ordimán ha tenido tratos con el Diablo”, narrado por José Nicasio Corso, mayor, de 65 años, en la localidad de Cochangasta, del departamento Capital de la provincia de La Rioja, el 15/09/1988; 2) el cuento “Los tres deseos del herrero”, narrado por Verónica del Carmen Castaño, de 16 años, en la localidad de La Maravilla, departamento Felipe Varela, el 16/09/1985; 3) el caso titulado “Este es de un señor que ha hecho un trato con el diablo”, narrado por Miguel Ángel Ruarte, de 14 años, en la localidad de Chepes, departamento Rosario Vera Peñaloza, el 17/09/1988; 4) el sucedido titulado “Una vez a la señorita Justina con la tía les ha salido el diablo”, narrado por Gustavo Nicolás Chacoma, de 15 años, en Sanagasta, departamento Capital, el 16/09/1988; 5) el sucedido “Que este es otro de una mujer que tenía hijos, y al marido no le alcanzaba la plata”,

narrado por José Luis Barros, de 14 años, en la localidad de Patquía, departamento Independencia, el 19/09/1988; y 6) la historia de “Una aparición”, narrada por el “Tata” Duarte, mayor de 35 años, autor y compositor de música folklórica, en el barrio Pango, de la ciudad capital de la provincia de La Rioja, el 20/08/1987.

El segundo grupo está integrado por 1) el cuento “Pedro Ordimán y la Muerte” narrado por Silvia Carrizo, de 13 años, en la localidad de Los Palacios, departamento Felipe Varela, el 6/09/1985; 2) el sucedido “De cuando el diablo se ha llevado a un hombre que estudiaba la magia negra, aquí, en Udpinango”, narrado por Rubén Antonio Ávila, de 12 años, en la localidad de Udpinango, departamento Arauco, el 24/09/1988 y 3) el cuento “Pedro Ordimán y la Muerte”, narrado por Ítalo Herrera, de 14 años, en la localidad de Cuipán, departamento San Blas de los Sauces, el 10/2/1989.

La tercera parte está constituida por la mencionada entrevista con Marino Córdoba, que consistió en una relación explicativa sobre “La Salamanca y otras creencias”, realizada en el taller del artista, en la ciudad de La Rioja, el 4/08/1987. Esta serie de estatuillas, ordenadas en una secuencia narrativa, se halla actualmente expuesta en una sala especial del Museo Folklórico de la ciudad de La Rioja.⁵

Para la organización de los grupos de relatos, tuve en cuenta entonces, en primer lugar, la clasificación genérica dada por los mismos narradores, para presentar el material desde una perspectiva émica, que privilegia el punto

5 En trabajos posteriores (Palleiro, 1992; Palleiro en Fischman y Hartmann, 2007), realicé un estudio diacrónico de las distintas instancias de localización de las estatuillas, desde esta primera fase de elaboración en el taller, hasta su localización posterior como obra terminada en distintas salas del Museo Folklórico. Tales investigaciones fueron enriquecidas con nuevos aportes teóricos, relacionados con los estudios de génesis (Hay, 1993; Grésillon, 1994; Palleiro, 2004).

de vista de los productores del discurso. Consideré además los planteos de Bajtín (1982) quien propone los aspectos de tema, composición y estilo para la delimitación de los géneros de discurso. Recurrí asimismo a los aportes de la folklórica, que distingue, dentro de los géneros narrativos folklóricos, el “cuento” del “caso” y del “sucedido”. Tal distinción toma como base el grado de fictividad de estas categorías genéricas. El cuento, vinculado con el dominio de lo fictivo, constituye un universo regido por leyes propias. El “caso” y el “sucedido”, por su parte, están más próximos a la experiencia real. El “caso” es la narración de un hecho individual extraordinario o destacable, ocurrido en el seno de una comunidad. El “sucedido” es también la narración de un suceso fuera de lo común, con una mayor habitualidad que el “caso”. Como analizaré en el capítulo siguiente, estas categorías genéricas están relacionadas con la dimensión histórica, sujeta a una elaboración poética (White, 1973), y tienen asimismo un anclaje en creencias sociales. La creencia puede definirse como una adhesión subjetiva o un consenso intersubjetivo con respecto al valor de verdad de un enunciado (Greimas y Courtés, 1982; Palleiro, 2008).⁶

Reuní de este modo los seis primeros relatos en torno al tópico de “El trato con el diablo”, mencionado por los

6 Para una reflexión específica sobre las “especies narrativas folklóricas en prosa”, ver Chertudi (1978, 1982). Para una consideración sobre los géneros de discurso a partir de los planteos de Bajtín (1982) relacionados con la intertextualidad genérica, ver el capítulo siguiente. Ver también al respecto el excelente trabajo de Briggs y Bauman (1992), basado en una reflexión sobre el concepto bajtiniano de género de discurso, que traduje al castellano en 1996. En mi Tesis de Doctorado redactada en 1991, cuya copia se conserva en la biblioteca del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires, trabajé sobre el concepto de intertextualidad genérica, en un diálogo fecundo con Ana María Barrenechea, y lo apliqué al discurso narrativo folklórico antes de la publicación del citado trabajo de Briggs y Bauman.

narradores como eje temático dominante. Dentro de este grupo, los dos primeros relatos, clasificados como “cuentos”, presentan una mayor similitud con respecto al tipo narrativo folklórico *The Smith and the Devil*, al que haré referencia más abajo, que los otros cuatro, clasificados respectivamente como “caso”, “sucedidos” e “historia”. El segundo grupo de relatos tiene como eje temático señalado por los mismos narradores el encuentro del protagonista con la Muerte. El primero y el tercer relato fueron clasificados como “cuentos” y el segundo, como “sucedido”. El primer relato de este segundo grupo presenta similitudes temáticas, compositivas y estilísticas con los relatos del grupo anterior, mientras que los dos últimos presentan mayores coincidencias con el tipo narrativo referido al encuentro con la Muerte personificada.

Ya en una primera aproximación descriptiva, puede advertirse la relatividad de todo criterio clasificatorio basado en una tipología establecida *a priori*, y la combinación libre de tópicos temáticos, con modalidades de composición y un estilo propio de cada narrador.

En el texto de la entrevista, resulta notoria la aseveración del valor de verdad de enunciados relacionados con creencias locales. La clasificación de este discurso como “entrevista” es mía. Tuve en cuenta para esta clasificación la situación comunicativa basada en un interrogatorio mínimo, planteado al comienzo del coloquio. Este comienzo dialógico dio paso luego a un desarrollo expositivo casi monológico del artesano, articulado alrededor de la secuencia narrativa de las estatuillas que representaban distintos “pasos” del rito. Una vez más, la situación enunciativa concreta puso de manifiesto la relatividad de toda clasificación genérica.

En esta presentación inicial del archivo, se dibujan ya las interconexiones entre los distintos grupos de relatos y los

entrecruzamientos genéricos, como así también la dinámica entre el ajuste a modelos narrativos estereotipados y la variación contextual. Los tres grupos de relatos tienen en efecto ciertas similitudes entre sí. En el nivel temático, todos ellos incluyen referencias al contacto de los seres humanos con entidades sobrenaturales personificadas, tanto del dominio celestial como demoníaco, y mencionan además un “trato” tendiente a obtener su ayuda. En la organización compositiva y estilística, domina el principio de la antítesis, que sirve a la vez como esquema de organización en torno a una dinámica de opuestos entre lo sobrenatural y lo humano, y como recurso de estilo tendiente a destacar a la vez las cualidades del protagonista y la magnitud de sus adversarios. En los dos primeros relatos del grupo “El trato con el diablo” y en el primero y tercero que componen el grupo de “El encuentro con la Muerte”, clasificados como “cuentos”, hay una mayor trabazón estructural en su organización narrativa y un manejo más cuidado del estilo que en las que fueron clasificadas como “casos”, “sucedidos”, “historias” o “leyendas”. Por su parte, el texto de la entrevista posee una especial fluidez en el cambio de tópicos conversacionales y una flexibilidad estructural que favorece la intercalación de núcleos narrativos y de cláusulas aclaratorias o descriptivas.⁷

Esta organización del archivo es el producto de mi trabajo de construcción textual como investigadora y guarda una inevitable distancia con respecto al acto vivo de narración, que instaura una brecha entre oralidad y escritura (Briggs y Bauman, 1992). Me separa además de los narradores riojanos la pertenencia a un universo de referencias culturales diferentes, a pesar de compartir la nacionalidad y el manejo

7 Para una profundización acerca de la entrevista como género de discurso, ver el estudio de la entrevista a Marino Córdoba incluido en el apéndice al final de este libro.

del mismo código lingüístico del español. Esta distancia se advierte en la diferencia de matices dialectales. Intenté salvar esta brecha mediante preguntas sobre usos lingüísticos locales y por medio de un trabajo de documentación bibliográfica. Este trabajo de investigación y documentación constituyó una experiencia de campo que se vio enriquecida por el tiempo de convivencia con los narradores, pero que no logró salvar del todo la distancia cultural, que se refleja en la organización de mi archivo.⁸ Este es entonces el resultado de un proceso de textualización llevado a cabo por una investigadora exogrupal con largo tiempo de trabajo de campo dedicado a la documentación etnográfica sobre los relatos y sobre muchos otros aspectos relacionados con la vida cotidiana de los narradores, documentados en cuadernos de campo. Tales aspectos gravitaron en la modalidad de aproximación a las manifestaciones narrativas, como intenté poner de manifiesto en su análisis.

Catalogación y clasificación

Para la catalogación y clasificación de los relatos, recurrí al índice de tipos narrativos de Aarne-Thompson, en su versión original y en la revisión actualizada de Hans Uther; a otros Índices tipológicos como los de Boggs y Hansen, y al Índice de Motivos Narrativos de Stith Thompson. Dividí dichos relatos en los dos grupos temáticos ya nombrados, “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte”, y consigné en cada caso su vinculación flexible con distintos tipos y motivos, para subrayar luego en el análisis las interconexiones de ambos grupos, con sus particularidades

8 Para una reflexión acerca del método etnográfico, ver, además de los ya citados trabajos de Rockwell, Briggs (1986) y Mauss (2006).

contextuales. La clasificación por tipos, que toma como unidad macroestructuras temáticas, se adecua a mi metodología de trabajo, centrada en el estudio de los relatos en un nivel macro. Como pauta de ordenamiento discursivo me atuve, según anticipé, a la clasificación genérica de los mismos narradores.

Para la identificación de versiones similares a las de mi archivo en otras colecciones de narrativa tradicional argentina, consulté en primer lugar los legajos manuscritos de la Encuesta folklórica de 1921 correspondientes a la provincia de La Rioja. Trabajé también con las recopilaciones de relatos folklóricos de toda la Argentina de Susana Chertudi y Berta Elena Vidal de Battini. En dichas recopilaciones, identifiqué semejanzas en tema, composición y estilo, con indicación de número o, en su defecto, de título de versión en cada colección. En el caso de las versiones correspondientes a la provincia de La Rioja, especifiqué asimismo los datos del narrador, con nombre, edad, lugar y fecha de recolección. Revisé asimismo las recopilaciones de cuentos tradicionales riojanos de Juan Zacarías Agüero Vera y de Fermín Anzalaz, para indicar la similitud con relatos de esas colecciones. Identifiqué también la presencia de relatos similares en recopilaciones de relatos tradicionales hispanoamericanos y españoles: los *Cuentos folklóricos de Chile* y los *Nuevos cuentos folklóricos de Chile* de Pino Saavedra, y de las colecciones de relatos folklóricos españoles de Espinosa y de Chevalier.⁹ Los criterios de clasificación adoptados tienden a destacar la tensión entre el ajuste a estereotipos narrativos codificados en los Índices Tipológicos y su transformación contextual.

9 La colección de Espinosa incluye material narrativo de la tradición oral, clasificado con un criterio propio, mientras que la de Chevalier registra la presencia de matrices folklóricas, recreadas en obras literarias del Siglo de Oro español, catalogadas y clasificadas de acuerdo con los mismos Índices Generales de Tipos y Motivos Narrativos Folklóricos a los que remito en mi propio archivo.

Por sus rasgos temáticos, los nueve relatos de mi archivo se ajustan a las características de los “relatos maravillosos” y “religiosos” del Índice Tipológico de Aarne-Thompson-Uther (ATU), con ciertos rasgos diferenciales.

En su estudio sobre el relato folklórico, Thompson (1946) define los cuentos maravillosos como “relatos de cierta extensión, que comprenden una sucesión combinada de motivos o episodios, [en los cuales] la acción se desarrolla en un universo irreal, sin una localización precisa ni caracterización definidas”.¹⁰ Aclara asimismo que “en este universo irreal, los héroes matan adversarios, acceden a reinados y se casan con princesas”. Precisa además que “en algunas ocasiones, estos relatos se vinculan con historias de santos...” y que “en el fluir de la tradición, tales historias presentan las mismas características que los cuentos maravillosos” [La traducción es mía]. Es decir que, de acuerdo con esta categorización de este estudioso, los relatos religiosos (*religious tales*) presentan semejanzas con los maravillosos, y tienen como rasgo distintivo que personajes y acciones pertenecen al dominio de lo sobrenatural. Esta clasificación, basada en un criterio temático, incluye consideraciones sobre el procedimiento compositivo, en la medida en que considera el relato maravilloso (*Maerchen*) como una combinación episódica de unidades narrativas, con cierta elaboración estilística. Tal encadenamiento flexible de unidades narrativas favorece la incorporación de elementos de narrativa personal, y de casos e historias vinculados con el entorno. Las referencias al dominio de lo sobrenatural dan lugar a la incorporación del universo de creencias colectivas.

¹⁰ Uso el término “relato” para traducir el vocablo inglés *tale* utilizado en el texto citado, en lugar de “cuento” (*story*).

El pacto con el diablo del primer grupo de versiones guarda analogía con el tipo ATU 330 A, *The Smith and the Devil*. El eje temático del segundo grupo, vinculado con el encuentro del protagonista con la Muerte personificada, tiene como rasgo distintivo que el conflicto no se resuelve con el triunfo del héroe, sino con su destrucción. Dicho eje tiene rasgos comunes con el tipo ATU 332, *Godfather Death* y con el motivo E 322.3.3.1 de Stith Thompson, *The vanishing hitchhiker*. La destrucción del héroe da margen también para interpretaciones vinculadas con las creencias locales, que sostienen la influencia de lo sobrenatural en las acciones humanas. La tercera sección del archivo tiene como eje temático la relación del rito de la Salamanca, articulado en distintos “pasos” repetidos en una secuencia fija de acciones que debe cumplir “un hombre o una mujer” para consumar su unión con el diablo, según las palabras del artesano Marino Córdoba.¹¹ Esta relación, que incluye alusiones a otras creencias locales, incorpora núcleos narrativos presentados como casos, sucedidos y anécdotas. En esta obra, la entrevista sirve como intertexto para su confrontación con los relatos. En un apéndice, incluyo un análisis específico de la entrevista y realizo una confrontación intertextual de este discurso con versiones de mi *Archivo General de Narrativa Folklórica Riojana*, que exceden los nueve relatos aquí analizados. Esta doble dinámica está orientada a poner de manifiesto la reversibilidad de mi método de aproximación al relato folklórico, que no limita sus alcances al estudio de un archivo único.

11 Para una delimitación conceptual del discurso ritual, ver el análisis de la entrevista incluido en apéndice adjunto.

Criterios de transcripción y registro

La narración folklórica, en tanto hecho vivo, es un acto comunicativo dinámico, que intenté fijar en un registro sonoro por medios de reproducción tales como la grabación magnetofónica en *cassettes*, convertida más tarde en soporte digital para su textualización escrita.¹² Con instrumentos proporcionados por la lingüística, realicé una transcripción en la que traté de mantener algunas huellas del acto de producción, tales como cambios entonacionales, gestos, ademanes, miradas y otros recursos de comunicación no verbal, agregados en notas intercaladas.

En la versión originaria de la Tesis, adopté para la transcripción una grafía dialectal, intermedia entre la convención ortográfica y la escritura fonética, con el objeto de mantener en el registro ciertos rasgos de oralidad. Como esta grafía dificultaba excesivamente la lectura, decidí adoptar en la publicación las convenciones de la norma-estándar de escritura. Conservé, sin embargo, algunas marcas de oralidad como los alargamientos vocálicos, utilizados por los narradores con un valor fonostilístico. Mantuve asimismo algunas elisiones de consonantes finales como la /-d/ y la /-s/ (“usté” en lugar de “usted”, “la’fincas” en lugar de “las fincas”) y reducciones de grupos consonánticos cultos,

12 Como aclaré en nota anterior, está en proceso la digitalización de la totalidad del archivo sonoro, con el sonido depurado. Los materiales con los que aquí trabajé para la configuración del archivo y los que incluyo en el material complementario fueron transcriptos a partir de la desgrabación de *cassettes*, con un salvataje de baja calidad en archivo sonoro digital como soporte alternativo. La totalidad de los materiales se encuentra debidamente inventariada, para su pasaje a lo que serán distintas pistas de un archivo con una mejor calidad de sonido. Conservo, asimismo, videograbaciones y registros en DVD de *performances* más recientes de celebraciones como las del *Tinkunako* en la ciudad de La Rioja. En el momento de corrección de originales de esta obra, ya logré digitalizar el archivo sonoro correspondiente a los primeros viajes de investigación de campo, y me encuentro en vías de completar dicho archivo con materiales recogidos recientemente en nuevos viajes de campo, ya registrados con tecnología digital.

como la caída de /-d-/ intervocálica con la consecuente dip-tongación de vocales en las desinencias /-ado/, /-ido/ (“caíu” en lugar de “caído”). Todas estas marcas apuntan a acortar en alguna medida la brecha entre oralidad y escritura, y a subrayar el vínculo de los textos con la situación oral. En algunos casos, marqué la aspiración de la /-s/ y su reemplazo por la fricativa laríngea [h]. No marqué fenómenos registrados en el texto original de la Tesis, como el rehilamiento de la vibrante múltiple [rr], ni de la vibrante simple en el grupo [tr], característico del habla dialectal riojana, para no afectar la legibilidad de los textos. Conservé algunas de las anotaciones originales intercaladas entre barras [], en los registros referidos a gestos, movimientos y ademanes o cambios entonacionales más significativos de los narradores, sobre todo, aquellos ligados a procedimientos de señalación o deixis de elementos del contexto. Tales anotaciones habían sido registradas en mis cuadernos de campo, ya que los relatos fueron tomados en grabación magnetofónica y no en videofilmación. Opté en su momento por la grabación, por tratarse de una tecnología más simple, que afectaba en menor medida la espontaneidad de los narradores. Libres de la situación de actuar para “el ojo de la cámara”, los narradores hicieron caso omiso del grabador, en una comunicación grupal en la que traté de incluirme en un rol de investigación participante, que intentó reducir, dentro de lo posible, el impacto de las mediaciones comunicativas en la *performance* de los narradores.¹³

13 El estado de avance de la tecnología digital en el momento de los registros requería, en efecto, un despliegue mucho mayor de aparatos que el que exigen los actuales equipos, de menor tamaño y complejidad de uso, que facilitan la videograbación. No había tampoco una gran difusión de ese tipo de tecnología, por lo cual su uso efectivamente hubiera perturbado la espontaneidad del acto narrativo.

La textualización de los relatos

Para establecer el texto de los relatos, opté por una distribución de párrafos de acuerdo con un criterio de división en grupos fónicos, respetando la prosodia de los mismos narradores. Mantuve, de este modo, la separación entre bloques textuales establecida por los cortes en la emisión, que delimitaban segmentos entonacionales coincidentes con núcleos de información. Estos núcleos marcaron avances, retrocesos o detenciones de la acción narrativa, vinculados con una organización en secuencias.

En algunos textos, como en el de la entrevista y en las versiones organizadas de manera dialógica, efectué una división en unidades conversacionales. Presté especial atención al cambio de tópicos de conversación, subrayado por marcas prosódicas tales como pausas entonacionales, y por recursos mímicos y gestuales tales como ademanes y cambios de dirección de la mirada, que registré en notas intercaladas.¹⁴ Para el registro textual de interacciones comunicativas, tuve en cuenta, asimismo, otros estudios sobre conversación (Atkinson y Heritage, 1984) y sobre macroestructuras discursivas (Van Dijk, 1983a). Recurrí, asimismo, a los aportes de la etnografía del habla y del análisis del discurso, relacionados con estructuras narrativas y conversacionales. Combiné estos aportes con los de los estudios

14 Para este sistema de notación que contempla a la vez aspectos conversacionales y narrativos, me basé en el trabajo "Sequential aspects of storytelling in conversation" (Jefferson, 1978), dedicado a la división de unidades conversacionales en secuencias narrativas, y en los trabajos de textualización de registros conversacionales (Sacks, Schegloff y Jefferson, 1974). Me resultaron además especialmente útiles los trabajos sobre recursos mímicos y gestuales (Knapp, 1985; Watzlawick *et al.*, 1986), y los trabajos fundacionales sobre proxémica (Bateson, Goffman, Hall, Winkin *et al.*, 1984). En un trabajo posterior a la Tesis dedicado al estudio de las "formas del discurso" (Palleiro *et al.*, 2008) profundicé las consideraciones acerca de la comunicación no verbal, en un capítulo dedicado a los discursos visuales y multisemióticos, que el lector puede consultar para una profundización de aspectos tratados en esta obra.

culturales y la teoría literaria, como los de Bajtín (1982, 1987) y Mukarovsky (1977), que subrayan la tendencia al dialogismo del discurso tradicional y que destacan la flexibilidad de los procedimientos de conexión de unidades sémicas de la obra folklórica.

En las notas de mis cuadernos de campo, consigné aspectos tales como el uso de estrategias teatrales. Anoté de este modo la reproducción de gestos, ademanes o tonos de voz de los distintos personajes, e incluso de recursos de atenuado empleados por los narradores. Registré así, por ejemplo, que José Nicasio Corso, al aludir al “sombbrero aludo” del diablo, se colocó un sombrero en su cabeza. Muchas veces los cambios de secuencia estuvieron marcados por la entrada o salida de un personaje, de modo similar a lo que ocurre en el teatro con los cambios de escena. Esta reproducción de gestos y movimientos de los personajes dio lugar a la expansión teatral de la acción narrada en el ámbito de narración, consignada en los textos.¹⁵

Los cortes establecidos con estos criterios me permitieron delimitar unidades textuales respetando las divisiones que los mismos narradores adoptaron en su discurso. Mediante notas intercaladas, apunté a subrayar el carácter de hecho semiótico complejo de la narración folklórica, articulada a partir de la combinación de discursos heterogéneos. Incluí asimismo, cuando fue necesario, breves indicaciones acerca del cotexto precedente y siguiente de cada versión, para poner de manifiesto las técnicas de delimitación textual utilizadas por los narradores. No incluí tales anotaciones cuando los narradores delimitaron claramente el texto mediante cláusulas de principio y fin (Lotman, 1979). Tampoco me extendí en el registro de contexto fuera del texto de los relatos, como sí hice en estudios posteriores (Palleiro 2002,

15 Para una propuesta de notación acerca de gestos y movimientos corporales, ver Koechlin (1968).

2003 y 2008b),¹⁶ dado que mi atención estuvo centrada en la incorporación del contexto en el espacio textual.

Para establecer los límites de cada relato, tuve en cuenta la presencia de fórmulas convencionales de apertura y cierre, del tipo “Había una vez (...)”, “Una vez, iban Jesús y San Pedro...”, “Y vivieron felices”. Tales fórmulas alternaron con otras cláusulas iniciales y finales, que contextualizaban la narración en un lugar y momento, tales como “Que era por ahí, en San Juan (...)”, “(...) una vez, se han ido la señorita Justina con la tía (...)”. Estas y otras variaciones en el uso formulaico me sirvieron como pautas de delimitación textual. En algunos textos, sin embargo, tales marcas no resultaron tan evidentes, y recurrí entonces a otra, como los recursos fónicos, mímicos y gestuales. Advertí entonces que, en el plano fónico, la demarcación del enunciado narrativo estaba dada en la mayoría de los casos por una pausa espiratoria prolongada con respecto a la interacción coloquial precedente y siguiente, acompañada en ocasiones por cambios posturales del narrador y sus oyentes, que reflejaban una actitud de mayor tensión al comienzo, y una mayor distensión hacia el final. Estos indicios no resultaron igualmente claros en todos los relatos. En algunos casos, las diferencias con respecto al coloquio precedente y siguiente no estuvieron dadas tanto por el uso de fórmulas o por diferencias en las pausas de emisión, sino por la presencia de relaciones autorreferenciales que demarcaban un sistema textual. Tales diferencias resultaron más flexibles en el texto de la entrevista, en el que se intercalaron distintos relatos, en forma alterna con los tópicos conversacionales.

16 En estos trabajos posteriores, efectué el registro y análisis de otras piezas del narrador José Nicasio Corso, uno de cuyos relatos incluí en este archivo. Profundicé en ellos tanto el estudio del contexto como los procesos de formación de su repertorio (Palleiro 2002, 2008a), a partir de algunas de las consideraciones realizadas en la Tesis.

El texto de la entrevista fue el que permitió, por el formato del género, un registro más acabado de elementos contextuales, ya que el mismo discurso recurrió a la incorporación del entorno en el espacio textual. Todas estas pautas me sirvieron para efectuar una demarcación de los relatos, que no tuvo en todos la misma nitidez. Ello me llevó a profundizar mi reflexión acerca de las pautas de demarcación del relato folklórico en trabajos siguientes, que tuvieron su germen en la Tesis (Palleiro 2004a).¹⁷ Destaqué entonces el carácter de constructo textual de todo archivo, que conserva indicios del trabajo escritural del investigador.¹⁸

Todos estos criterios apuntaron a poner de manifiesto la brecha entre oralidad y escritura presente en toda transcripción, sin dificultar excisivamente la legibilidad del texto, y a reflejar la modalidad de organización textual de cada uno de los narradores, que marcaron el discurso con su estilo personal.

17 En este trabajo, presento un conjunto de relatos orales en tres fases sucesivas de transcripción, de la más cercana a la oralidad a la más próxima a la norma-estándar de escritura, con el objeto de poner de manifiesto las distintas fases de construcción textual de un archivo de relatos folklóricos.

18 Se trata en efecto de un trabajo de escritura textual que pone de manifiesto la presencia de lo que Clifford (1986, 1992) tuvo el acierto de denominar "trabajo retórico de la escritura antropológica".

Los relatos: texto, clasificación tipológica y conexión intertextual con otras colecciones

Primera parte

Grupo de relatos: "El trato con el diablo"

1. Clasificación tipológica

Aarne-Thompson- Uther (ATU), tipo n° 330 A: "*The Smith and the devil (Death)*"

The Lord (or St. Peter) visits the smith, and grants him three wishes (or three magic objects): a tree that causes people to stick to it, a bench with the same power, and a knapsack that forces persons into it. Then, the smith makes a contract with the devil so that, in return for becoming wealthy, he is to belong to the devil after a certain time. The devil (or Death) is made to stick to the bench and the tree, and, meantime, no one can die. Then, he is put into the knapsack, and pounded on the anvil by the smith, until he gives up his power over him. When he dies, the smith is expelled from Hell and Heaven.

2. Presencia en otras colecciones de narrativa tradicional

2.1. De narrativa tradicional argentina

- Chertudi, *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Primera Serie, versión n° 42.

- Chertudi, *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Segunda Serie, versión n° 44.

- Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IV*, versiones n° 943 a 945. La Rioja: versión n° 943.

Informante: Antonia E. Páez, localidad de Alto Bayo, departamento Rosario Vera Peñaloza.

2.2. De narrativa tradicional española

- Espinosa, *Cuentos populares españoles*, III, versiones n° 168 y 169.

Cantidad de relatos que integran este grupo: 6 (seis)

Texto n° 1: "Cuando Pedro Ordimán ha tenido tratos con el diablo"

Que este cuento es de Pedro Ordimán.

Que iban San Vicente, San Pedro yy... Manuel Jesús, que era Dios. Y que se llamaba Manuel Jesús, Dios.

Que ha tenido tratos con el diablo, Pedro Ordimán. Y ha estado trabajando en una carpintería, en la casa.

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.]

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 que tenía diez metros de ancho. Y era profundo, el río, el río de agua. Y se ha ido a ver pasar el agua, Pedro.

Yy ... Manuel Jesús ya sabía esto, con San Vicente y San Pedro, ya sabían lo que le iba venir a suceder a Pedro, que lo iba a venir a buscar el diablo. Y ellos querían a Pedro... estee... porque era muy inteligente... esteeh ... muy instruido. Ellos querían darle una mano.

Bueno, ya estaba en la orilla del río, Pedro, viendo el agua, y viene Manuel Jesús de allá, con San Vicente y San Pedro. [El narrador señala la dirección este con su dedo índice derecho]

Y le dice a Pedro... esteeh ... era pa' que lo puedan salvar, ellos ... le dice si puede pasar el río, pa' 'l otro lado.

–¡Sií!– dice Pedro. [El narrador adopta una entonación más aguda y acelera la velocidad de emisión para reproducir la voz de Pedro. Para la voz de Manuel Jesús, emplea un tono más grave y pausado.]

–¿Cómo va a hacer?– que dice Manuel Jesús.

–¡Tiro una piedra así, ahí, en el río, y después, vuá pasar, pisando la piedra! [El narrador realiza el ademán de arrojar un objeto hacia abajo.]

¡Queé! ¡Si la tiraba así, iba a ir al foondo! [El narrador alza la voz.]

Y, con la providencia de los tres, las piedras quedaban encima del agua, nomás.

Tira una ahí; la otra, más allá, y la otra, allá, Peedro. [El narrador apunta sucesivamente, con su dedo índice, hacia una ubicación más cercana, hacia otra relativamente más alejada, y hacia una tercera aún más distante del lugar en el que él está situado.]

–¡Bueeno! ¿A quién lo va hacer pasar primero? –que le dice San Pedro.

–¡A Manuel Jesús!

Que ya le han dado los nombres, ellos.

–¡A Manuel Jesús, vu' hacer pasar! ¡Y yo vuá pasar con él, si él me quiere agarrar!– que dice Pedro.

Y le dice a Manuel Jesús: –¡Manuel Jesús, que hacéme pasar con vos! Que de aquí, que de allá. [En este diálogo, el narrador adopta un tono más agudo y una mayor velocidad de emisión para la voz de Pedro, y uno más grave y pausado para la de San Pedro. El contrapunto tonal provoca risas en el auditorio.]

Y Manuel Jesús lo alzó, a Pedro, y de aquí, de las piernas, lo iba agarrando. [El narrador toca con sus manos ambas piernas.]

Claaro, no era pesado para él, Pedro, porque ellos tenían una providencia muy grande.

Entonces, Manuel Jesús, que era Dios, ya ha pasáu pa' 'l otro láu con Pedro, y ha güelto, y lo ha hecho pasar a San Vicente pa' 'l otro láu. Y después, lo ha hecho pasar a San Pedro.

Y después, que le dice Manuel Jesús a Pedro: –¡Mirá!– le dice– ¡En pago por hacer este trabajo, de hacer el puente en el río, yo te vuá dar ... –dice– tres virtú!– le dice.

–¿Sabe?– le dice Pedro– ¡Yo le vuá pedir las virtú!

Ya estaban sabiendo, ellos, qué virtú le iba pedir.

–¡Mire! ¡Me va dar una silla, y el que se siente en esa silla, que se pegue diez años ahí! [Durante el transcurso del diálogo, el narrador emplea una entonación más aguda y una mayor velocidad de emisión para la voz de Pedro; y un tono más grave, para la de Manuel Jesús. Para la voz del narrador general, utiliza una entonación no marcada.]

Que era pa' cuando vaya a llevarlo el diablo, que lo iba a poner en silla, y se iba a estar diez años sentado ahí, se iba a pegar.

Y le ha dado la silla, Manuel Jesús.

Y le ha pedíu también unas botas. Que esas botas, poniéndose, iba a volar por el aire más jueerte que el viento, Pedro, y iba llevar los bolsos con comida. Iba llevar comiida: vino, agua, iba llevar en los bolsos, de toodo. Los bolsos eran de poder, que le ha dáu Dios, no le iba faltar naada.

Bueno, y se las ha dáu, a las botas, también, Manuel Jesús.

Y diái, le ha pedido también una valija, 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.

Que al tercer día, llega el diablo, en una mula, en una mula neegra, todo de plaata, las riendas.

Llega con un traje de gaucho, y sombrero aludo. [El narrador se levanta de su silla, y entra un momento en su casa, de donde regresa con un sombrero negro en su cabeza.]

Viene, y golpea las manos a Pedro, en la puerta de la casa.

Y sale, Pedro.

–¡Pedro, yo te he veníu a llevar– le dice– al infierno!
¡Ya se cumplió el plazo!

–¡Atá la mula ahí!– le dice Pedro. [En este diálogo, el narrador emplea una entonación más aguda y un mayor volumen de emisión para la voz de Pedro, y una más grave, para la voz del diablo. Realiza además el ademán de apuntar con su dedo índice hacia un lugar cercano a aquel en el que se desarrolla el acto de narración.]

–¡Bueno, sentate en esta silla, hasta que me cambie de ropa! –dice. [El narrador levanta ligeramente, con brazos y manos, una silla vacía que se encuentra en el lugar en el que transcurre el relato.]

Se cambia de ropa, Pedro.

–¡Bueno, vamos!

Y quería, el diablo, quería levantarse de la silla, y se ha pegáu en la silla, iba estar diez años, sentado ahí. Y no se podía levantar, el diablo.

–¡Largame, Pedro! –que dice el diablo.

–iNoo, no te vuá largar! iVos me querís llevar pa’ l enfierno, y yo te vuá tener aquí, nomás! –que le dice. [El narrador adopta una entonación más pausada para la voz del diablo, y una más rápida, para la de Pedro.]

Y yaa... este... ya había estáu viendo que Pedro tenía más poder que él.

Y por ahí estaba trabajando, en una carpintería, ahí, Peedro.

Sillas, tenía, meesas, toodo.

Que era muy entilegente, Peedro. Y hacía comida, comía, y tomaba agua.

Y le decía al diablo: –iPedro, dame un’ agüita! –le dice.

–iNoo!– le dice Pedro –iNo vas comer naada, ahí, y vas estar diez añu,’ ahí! [Para la emisión del sintagma “diez añu”, el narrador alza su voz. Emplea además una entonación mucho más aguda que la utilizada en el contexto discursivo inmediatamente precedente y siguiente.]

Lo ha teníu diez añu,’ ahí, y recién después, lo ha largado.

Y se ha ido leejos, el diaablo.

Y ha llegado al enfierno, y en el infierno, ha dicho que Pedro ha puesto una silla, que lo ha teníu pegáu diez años, y que no lo podía largar.

Y diái, el diablo mayor ha mandáu otro: ¡Ahora, te v' ir voos! –dice –¡Si te pone la silla, no te sentés!

Y ha llegáu ya, l' otro. Y ha llegáu a la puerta de dond' estaba Pedro.

–¡Peedro! –dice –¡Ya t'hi veníu a llevar! –dice.

–¡Bueh, vení, sentáte en esta siilla! –le dice. [El narrador señala con su dedo índice la silla que había levantado unos momentos antes. Emplea un tono más grave para la voz del diablo, y uno más agudo, para la de Pedro.]

–¡Noo, no me vuá sentar en la silla!

–¡Bueno, esperate, ya me vuá poner unas botas –dice –pa' que se vamo'!

Se ha puesto las botas, se ha cambiáu de roopa, se ha puesto los bolsiitu' aquí, lo' bolsitos. [El narrador realiza el ademán de colocar un objeto imaginario bajo su brazo izquierdo.]

Y se ha puesto comoo ... como de aquí al corral aquel, se ha puesto. [El narrador señala con su índice derecho un corral cercano.]

Y entonces, le dice: –¡Bueeno, vaamos! –le dice al diablo, le dice Pedro. –¡Vamos!– que dice.

Y se ha tomáu vueelo, con las botas, por l'aire. [El narrador alza la voz.]

Y el otro también ha tomáu vueelo, ha pegáu un salto y ha tomáu vueelo. [El narrador levanta rápidamente la palma derecha hacia arriba, para reproducir el movimiento de levantar vuelo.]

Yy... iba adelaante, Pedro.

–iParate, Pedro! ¡Paráte, Peedro! –le decía el diablo. [En el discurso correspondiente a la voz del diablo, el narrador emplea una entonación pausada, adoptando un tono de súplica.]

¡Qué mierda! ¡Volaba má' juerte qu' el viento, Peedro! Que ese era el poder ... la gracia que le ha dáu Dioos.

Y han corrido diez años. Ya no podía hablar, de hambre, el diablo.

Se ha paráu, Pedro, después, pa' que lo escuche el diablo: –¿Queé? ¿Me vas seguir corriendo? –dice.

–iNoo! –dice –iYa me muero de hambre! –dice el diablo.

Y Pedro iba comiendo. Que él llevaba también los bolsos con comida: agua, vino; toodo, tenía.

Ha corriú diez años, y no lo ha podíu alcanzar, el diablo.

Y ahí se ha ido a decir al diablo mayor que Pedro se ha puesto unas botas, y que ha voláu por l' aire diez años, má' juerte que el viento.

–¡Bueno, ahora te v' ir vos! –le dice a otro diablo. –¡Si te pone la silla, no te sentés!– le dice –¡Si se pone las botas, no lo sigás! –le dice. [El narrador utiliza un tono más grave para reproducir la voz del diablo mayor.]

Yy... estee... y bueh, se ha ido, el otro diablo, el tercer diablo.

Y ha llegado a la casa de Pedro, y le ha queríu poner la silla, Pedro, y él ha dicho que no se iba a sentar.

–¡Esperaate, ayudáme a poner las botas!

–¡Noo, no te vuá seguir! [En este diálogo, el narrador adopta una entonación más aguda y pausada para la voz de Pedro, y una más grave y enfática, para la del diablo.]

Dice: –¡Cheé! –le dice al diablito.

Le dice: –¿Qué sos vos, sos un carpintero?

–¡Sí! –dice –¡Soy un gran carpintero!– dih' el diablito.

–¡Mirá esta valija! ¡Le hace falta que le pongan unos clavitos en la esquina, adentro! ¡Agarrá los clavos y el martillo, y ponélos, y recién, pa' cuando salga de ahí adentro, ya se vamu' a ir, me vas llevar tranquilo!

Que le ha dicho que necesitaba hacer la valija pa' que lo lleve, y que la valija estaba rota, y que le ha pedíu que se la arregle.

Yy ... estee ... bueh, se ha metíu el otro con el martillo y los clavitos, el otro, adentro, y ya no podía salir, ya.

Y al que entre en esa valija, que no puede salir más. Que eso le ha pedíu Pedro a Manuel Jesús. Ha estáu... ha estáu los dieh años ahí, el diablito.

Y Pedro ha puesto así unas rama secas, basura, y lo ha puesto entremedio 'e la valija, y lo ha metíu 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 eesos. 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.] 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 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.]

¡Queé! Ha salíu medio quemado, y se ha mandáu ir también pa' 'l infierno, y no ha güelto más, a llevarlo a Pedro.

Y así se ha salváu, nomás, Peedro, y se ha quedáu trabajando en la carpintería allá, y díái yo mi he veníu par' acá.

Narrador: José Nicasio Corso, mayor de 65 años estudios primarios incompletos, agricultor y carpintero.

Localidad, departamento, provincia, país: Cochangasta, departamento Capital, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 15/11/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: cuento, conocido desde su infancia por vía oral.

Texto n° 2: "Los tres deseos del herrero"

Una vez, iban Jesús y San Pedro por el mundo.

Y entonces, han ido a un lugar donde eran toodos pobres.

Que eran toodos pobres, ahí.

Y que había una herrería. Y que Jesús y San Pedro le piden al herrero una herradura para el caballo.

Y buscaba, buscaaba, el señor. Que era muy pobre, el señor ¿no? Y entonces, miraaba, y no encontraba la herradura.

Y encontró al final un pedazo de plata, y con eso le hizo la herradura de plata para el caballo ¿no?

Que a Jesús y San Pedro se le había perdíu la herradura del caballo, y que por eso habían entráu en la herrería.

Y entonces, que el herrero les ha dáu la herradura 'e plata par' el caballo de Jesús y San Pedro.

Y entonces, después, se iban, Jesús y San Pedro ¿no?

Y después, a la media mitá del camino, pensó San Pedro: –¡Uy! –dice –¡Ese hombre no nos cobró nada por la herradura de plata!

Que el herrero no les había cobráu la herradura.

Y pensaba, San Pedro: –El hombre no nos cobró nada, y nosotros no le dimos nada, tampoco. ¡Digamos entonces que pida tres deseos!

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 ¿no?

Y entonces, una vez, vino un diablo ¿no? Y se le apareció en forma de gaucho.

Y le dice el diablo que le pida un contrato por veinte años ¿no?

Y que entonces, el herrero le pidió un contrato por veinte años, y le pidió que plata, que juventú, que no se güelva viejo, y muuchas cosas ¿no?

–¡Bueno! –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, y te vuá llevar.

Y entonces, a los veinte años, viene el diablo a buscarlo al hombre.

Y que le dice, el hombre: –¡Bueno, siéntese ahí! –le dice el hombre al diablo –¡Siéntese en esa silla, mientras yo me cambio para irme con usted! –le dice ¿no?

Y entonces, a los veinte años, viene el diablo a buscarlo al hombre.

Y que le dice el hombre: –¡Bueno, siéntese ahí! –le dice el hombre al diablo –¡Siéntese en esa silla, mientras yo me cambio para irme con usted! –le dice ¿no?

Y entonces, se sienta el diablo en la silla.

Y entonces, le dice el hombre: –¡Bueno, ya estoy preparado! –le dice.

Y le dice entonces: –¡Vamos! –que le dice el hombre pobre al diablo –¡Ya estoy vestido!

–¡No puedo salir de esa silla! –que le dice el diablo al hombre.

–¡Firmame otros veinte años más de contrato, y te dejo salir de esa silla! –que le dice el hombre.

Y le ha firmáu, y se ha ido, el diablo.

Bueno, y se cumplieron los veinte años.

Y entonces, el diablo le dice a los otros diablos: –¡Yo no puedo solo con este hombre! –que dice.

Y que entonces, vienen dos diablos más, a buscarlo al hombre.

Y entonces, el hombre les dice: –¡Bueno, mientras yo me preparo para irme con ustedes, coman de esa planta, las nueces, que son riquísimas! –que le dice el hombre al diablo de antes, y a los otros dos.

Y tenían desconfianza del hombre, los diablos ¿no?

Y el primer diablo no quería saber nada de comer las nueces. Y los otros dos diablos habían empezáu hablar entre ellos.

Y uno le dice al otro: –¡Uy! –dice –A la final –dice –¿no podemos confiar un poco?

–¡Uy, bueno levantemos unas nueces del piso! –que dice el otro.

Y uno las juntó del piso, a las nueces, porque tenía desconfianza de subirse a la planta. Y empieza a comer.

¡Uy, que están muy ricas! –dice.

–¡Uy, es cierto que están muy ricas, las nueces! –que dice el otro también.

Y que lo había convidáu al primer diablo. Y que al primer diablo le habían gustáu también mucho, las nueces esas. Y ahí nomás, se han subíu los tres arriba ‘e la planta.

Y estaban deéle comer nueces, los tres diablos ¿no?

Y entonces, que viene ya el hombre, y les dice: –¡Bueno, ya estoy preparado para irme con ustedes tres! – que les dice.

Y bueno, que agarraron, los diablos, y han queríu empezar a bajar del árbol, de la planta, y que no podían salir.

–¡No nos podemos bajar de la planta! –que dicen.

–¡Firmemén otros veinte años más, y recién cuando firmen, los dejaré salir! –que dice el hombre.

Y le han firmáu, los tres, y han agarráu, y se han ido.

Y se cumplieron los veinte años.

Y entonces, ha veníu ya toodos los diablos: Lucifer, Mandinga, toodos ¿no?

Y entonces, que 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, y se han metíu dentro ‘e la tabaquera ¿no?

Y después agarró, y le pegaba martillazos, a la tabaquera, hasta que ellos han prometíu no irlo más a buscar.

Y entonces, han prometíu no irlo a buscar más, y el hombre los ha soltáu.

Y entonces, los diablos se han ido, y él vivió tooda la vida joven y con plata.

Narradora: Verónica del Carmen Castaño, 16 años, estudios primarios incompletos, ayuda a su madre en tareas domésticas y a su padre agricultor en tareas de atención del campo.

Localidad, departamento, provincia, país: La Maravilla, Departamento Felipe Varela, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 16/09/1985.

Clasificación del relato dada por la narradora y fuente de conocimiento del relato: cuento, narrado por su padre.

Texto n° 3: "Este es de un señor que ha hecho un trato con el diablo"

M. A. Ruarte –Que este es de un señor que ha hecho un trato con el diablo...

Que era también por ahí, en San Juan, creo.

Que había un señor que tenía una hija.

Y que cuando nació la hija hizo un trato con el diablo, yy... dijo que le daba el alma de la hija si es que lo hacía rico: si lo hacía con bodeegas, viñedos, así, todo...

Y tiene, el señor, todavía, en San Juan, tiene viñedos, bodeegas...tiene una bodega muy grande...

Yy... y después, dice que un día la mandó a la hija a cortar uvas para que coma... y que después, no volvió más.

Y diái la buscaron ... La buscaron, y no la encontraron más, a la hija del señor ese.

Y diái que el señor todavía vive, y está arrepentido de todo eso... del trato con el diablo... porque por eso se le ha desaparecíu la hija.

Y que dicen que se la ha llevado el diablo, a la hija, pero nadie sabe....

Sergio Agüero –¡Sí! Que yo también lo he oído... que dicen que ha sido el diablo, el que la ha lleváu...

Andrea Pizarro –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 ...

Narrador: Miguel Ángel Ruarte, 14 años, estudiante (curso el último grado del ciclo primario).

Localidad, departamento, provincia, país: Chepes, Departamento Rosario Vera Peñaloza, La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 17/09/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: caso, narrado por su padre, y conocido por amigos y conocidos.

Texto n° 4: "Una vez a la señorita Justina con la tía les ha salido el diablo"

Y dice también que una vez, se han ido la señorita Justina con la tía... . Se han ido encerrar las gallinas, a l' oración cerraada, yaa... .

Y que dice la madre de la señorita, que le dice: –iNoo, no vayan encerrar las galliinas, porque es malo ir encerrar las gallinas de nooche! [Para la voz de la madre de la señorita Justina, el narrador emplea una entonación grave y pausada]

Y dice que ella no le ha creído: ¿Cómo es eso, mami? ¿Cómo va ser malo? – que dice [En el discurso directo correspondiente a la voz de la señorita Justina, el narrador adopta una entonación más aguda, y acelera la velocidad de emisión.]

Y dice que han ido, la señorita Justina con la tía, y que han visto que arriba de un ciruelo, que estaba uno too-do vestido de neegro ... asíí, durmiendo ... 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

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...

Y dice que le han dicho: –¿Usté estaba allaa... acostado en un ciruelo, allá en la güelta de la quebrada?

Y que dice don Cirilo: –iNoo, si yo he estado aquí, y aquí me he quedado! [En este diálogo, el narrador adopta una entonación más aguda para la voz de la señorita Justina, y una más grave, para la de don Cirilo.]

O sea que ha sido el diablo, el que les ha salido allá, cuando han ido encerrar las gallinas ...

Que dice la madre de la señorita Justina, también, que lo ha visto ella a don Cirilo, que estaba en la casa, con ella... .

Y que dice la señorita Justina que el hombre ese, que estaba todo vestido de gaucho, así, como don Cirilo se sabe vestir, y que por eso se lo han confundido con don Cirilo.

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 nooche... .

María Inés Palleiro –Eso ...¿quién te lo ha contado?

Gustavo Chacoma –La señorita Justina, y mi mamá, que es comadre con la madre de la señorita Justina, también ...

Narrador: Gustavo Nicolás Chacoma, 15 años, estudiante (cursa el último año del ciclo primario), ayuda a su padre en la atención de fincas.

Localidad, departamento, provincia, país: Sanagasta, Departamento Capital, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 16/09/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: sucedido, narrado en forma oral por la señora Justina de Nieto, maestra del narrador, y por su madre, quien a su vez lo escuchó de boca de la madre de la maestra.

Texto nº 5: "Que este es otro de una mujer que tenía hijos, y al marido no le alcanzaba la plata"

Que este es otro de una mujer que tenía hijos, y al marido no le alcanzaba la plata.

Y no tenía naada de plata ... Y cuando cobraba, le compraba toodas las cosas a ella y a los hijos, y no le alcanzaba para comprarse roopa ... ni nada para él.

Yy ... y va, el hombre, el marido, y le dice a un amigo: -¡Puucha! -dih' -¡Tengo muuchos hijos -dih' -y no me alcanza el sueldo! [En el discurso directo correspondiente a la voz de "el hombre", el narrador emplea una entonación más grave y pausada, para expresar preocupación.]

Y agarra, y se va, el hombre.

Y llega a la esquina de un bañado ... y ahí, en el bañado, lo ve al diablo, que estaba ahí, y que se estaba por ir.

Y que el hombre lo ve, y -¡Diablo, vení, que quiero hablar! -dice.

Y agarra, y viene a la otra noche, el diablo, al bañado.

Que a la noche, hablaban ellos, y que ahí nomás lo estaba esperando el hombre.

Y que: ¿Quién está? - dice el diablo.

-¡Yoo, que necesito de todo! -dice -¡Necesito roopa, necesito cama, necesito casa, toodo! [En este diálogo,

el narrador utiliza un tono más grave y solemne para la voz de “el diablo”, y uno más agudo y enfático, para la voz de “el hombre”.]

Bueno, y dice que esa misma noche, dice que ya le ha dado la casa en que vivir, y toodo

Y le dice: –¡Y mañana a la noche –dice –abrí el ropero, que vas tener roopa!

Y bueeno, y a la noche siguiente, ha abierto el ropero, y tenía mucha ropa

Y después, abre una valija que había en el ropero, a la otra noche, y estaba lleena de plata

Y bueh, dice que después estaba cansado, y ya llegaba la hora que tenía que irse, el diablo, y dice: –¡Bueno, vos despedite de todo, de tu señora, de tus hijos, y veníte conmigo! [El narrador emplea una entonación más grave y solemne para la voz de “el diablo”.]

Y se ha despedido de toodos... de los hijos... y la señora y los hijos lloraban

Y se ha despedido, y se ha ido pa’la esquina del bañado.

Y ahí se juntaron, y ahí se ha entregado, y se lo ha llevado, el diaablo... .

Que eso ha pasado ahí cerca del bañado. Que es cierto, que eso ha pasado. Que me ha contáu mi papá que él lo ha sabido hace mucho tieempo, a eso ...

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!...

Narrador: José Luis Barros, 14 años, estudiante (curso sexto grado de escuela primaria, y colabora con su familia en tareas agrícolas).

Localidad, departamento, provincia, país: Patquía, Departamento Independencia, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 19/09/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: sucedido, narrado por su padre.

Texto nº 6: “Una aparición”

En las nooches, con el chango Héctor Moreno, un chango muy corajudo, nos íbamos a ver, nosotros

Y una vez, había uun ... una persona que salía... una persona que ya había golpeado a un viejo... ya había golpeado a otro...

Y le digo al chango este, le digo yo: –¡Esta noche, vamos ir ver! Yo vu’ ir por la vía, vos te vas ir por el bajo...y lo vamos a descubrir, quién es [En el discurso directo, el narrador alza el tono de voz y acelera la velocidad de emisión.]

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 la dirección correspondiente al camino que une La Rioja con Catamarca.]

Y hemos ido...yy ... a las doce de la noche, 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.]

Y lo llamo al chango y le digo: –¡Vení, lo vamos encarar! [En el discurso directo, el narrador emplea una entonación más grave.]

Y lo hemos encarado ... nos hemos acercado, y ahí no más, se ha ido... .

Y salía toodas las noches a esa hora

Y, desde ese día, no supimos que salía más... .

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.

Narrador: “Tata” Duarte, 30 años aproximadamente, autor y compositor de música folklórica.

Localidad, departamento, provincia, país: ciudad de La Rioja, Departamento Capital, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 20/08/1987.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: historia, difundida y conocida entre sus amigos, en particular, por Héctor Moreno.

Segunda parte

Grupo de relatos: "El encuentro con la Muerte"

1. Clasificación tipológica

-Aarne-Thompson-Uther (ATU), tipo n° 332: *Godfather Death: Death at the feet of the sick man:*

Death is at first tricked by the man, and then avenges herself by tricking the man.

2. Presencia en otras colecciones de narrativa tradicional

2.1. *De narrativa tradicional argentina*

-Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina IV*, versiones n° 948 a 952.

-La Rioja: versión n° 948. Informante: Antonia E. Páez, localidad de Alto Bayo, Departamento Rosario Vera Peñaloza. Versión n° 949. Informante: Clorinda de Flores, localidad de Catuna, Departamento General Ocampo.

2.2. *De narrativa tradicional española*

- Espinosa, III, versión n° 170: "Dios y San Pedro y Juan Tonto".

Cantidad de relatos que integran este grupo: 3 (tres).

Texto n° 1: "Pedro Ordimán y la Muerte"

Que Pedro Ordimán iba con San José y San Ramón.

Y que había un río graande, que estaba muy crecido.

Y que, como San Ramón y San José eran santos, que habían puesto el poncho en el río, y habían pasáu.

Y que Pedro Ordimán quería hacer lo mismo.

Y entonces, que había tiráu el poncho en el arroyo, y se había tiráu él de panza, y lo había lleváu al agua.

Y que entonces gritaba: ¡Que lo salven, que lo salven, que se estaba ahogando!

Y que entonces, le dice San José a San Ramón: –¡Eh, amigo, lo tenemos que salvar, a Pedro!

Y que lo habían sacáu.

Cuando ya estaba a salvo, le dicen los santos a Pedro: –¡Bueno, Pedro, aquí se tenemos que ir, nosotros! –que dicen.

–¡Pero aquí no me van dejar en el campo! –que dih’ Pedro. –¿Qué voy hacer yo solo aquí? –que dih’ Pedro.

Y entonces, que le dicen San José y San Ramón: –¡Bueno, en todo esto, 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 siente en la silla, no se va poder levantar por tres años!

Y le han dáu también a Pedro, los santos, unas astas de chivo, para espantar a los diablos.

Y se han ido, los santos, San José y San Ramón, y lo han dejáu a Pedro en la finca de todos lo' frutos del mundo.

Y entonces, Pedro Ordimán, cuando los diablos venían a pillarlo, él, con las astas de chivo, los corría.

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.

Y dice el cuento que Pedro Ordimán no se quería ir. Se había sentado en la silla y no quería levantarse.

Y que le dih' entonces a la Muerte: –iBueno, te vuá acompañar, pero antes de irme, andá, cortáme un higo!

Que había ido la Muerte, había cortado un higo, y se había quedáu con el higo pegáu en el dedo.

Y que después de tres años, recién, Pedro Ordimán la había largáu, a la Muerte.

Y que la va la Muerte, entonces, y le dice a San José: –iNo he podíu traerlo a Pedro! iSe estaba sentáu en la silla, y no se ha queríu venir! iY me ha agarraú, y me ha teníu ahí pegada en el higo tres días! –que dih' la Muerte.

–iQué tres días! iTres años! –que le dice San José, que ya se estaba acordando de las cosas que le habían dáu a Pedro, él y San Ramón.

Y que le dice San José de nuevo a la Muerte: –¡Andá, traélo, traélo, si podés, con silla y todo!

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.

Y que entonces, Pedro no había podíu entrar en el infierno.

Y que entonces, Pedro se había disparáu con la silla pegada, y que 'bía íu pa' la gloria.

Y que había empezáu meter la cabeza, y que no podía meter todo el cuerpo, porque San José lo tenía de la cabeza, pa' que no entre.

Y después, que entonces ya había entráu medio cuerpo, y no había entráu del todo.

Y que no ha podíu terminar de entrar.

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.

Que lo vamos ver ahí sentáu, esperando entrar, y que no puede entrar al infierno, tampoco.

Narradora: Silvia Carrizo, 13 años, estudiante (curso el último año de la escuela primaria).

Localidad, departamento, provincia, país: Los Palacios, Departamento Felipe Varela, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 06/09/1985.

Clasificación del relato dada por la narradora y fuente de conocimiento del relato: cuento, narrado por su abuelo.

Texto n° 2: "De cuando el diablo se ha llevado a un hombre que estudiaba la magia negra, aquí, en Udpinango"

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.

Y que llega diciembre, y que se hace pelar bien, el hombre; que no lo conozcan, que no lo lleven.

Y que se va pa' la fiesta, nomás...

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.

Y que se han ido, los dos...

Y que los que estaban en la fiesta, que no los han visto más.

Y que como ser al otro día, 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.]

Y había rastros del hombre; y del otro no, del diablo.

Y eso ha sido que se lo ha lleváu, nomás, el diablo, al hombre.

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.

Narrador: Rubén Antonio Ávila, 12 años, estudiante (cursa sexto grado de la escuela primaria), ayuda en la atención de fincas.

Localidad, departamento, provincia, país: Udpinango, Departamento Arauco, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 24/09/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: sucedido, narrado por su abuelo.

Texto n° 3: "Pedro Ordimán y la Muerte"

Una vez, a Pedro Ordimán lo andaba siguiendo la Muerte.

Entonces, andaba intranquiilo, muy asustado.

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 él se quería ir.

Y como sabía que iba ir la Muerte, se peló, se sacó los bigotes, toodo.

Y cuando fue, en pocos minutos llegó la Muerte.

Y toda la gente se asustó; estaba muy asustada, la gente, a ver quién iba elegir, la Muerte, pa' llevarse con eella.

Y el Pedro estaba muy sentado, tranquilo, porque sabía que no le iba a hacer naada, la Muerte, porque no lo iba conocer a él, que estaba todo pelaado.

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

Y que se lo ha lleváu, nomás, la Muerte, que lo había conocido a Pedro, que estaba todo pelaado.

Narrador: Ítalo Herrera, 14 años, estudiante (curso séptimo grado de escuela primaria), ayuda a su familia en tareas agrícolas.

Localidad, departamento, provincia, país: Cuipán, Departamento San Blas de los Sauces, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 10/02/1989.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: cuento, narrado por su abuelo.

Tercera parte

Entrevista con el ceramista Marino Córdoba: la Salamanca y otras creencias

Marino Córdoba es un maestro ceramista, autor de una serie de piezas cerámicas que representan el ritual de la Salamanca.¹⁹ Este conjunto de piezas, que se exhibe actualmente en el Museo Folklórico de La Rioja, estaba en pleno proceso de elaboración en su taller cuando se realizó la entrevista. Esta consistió en una explicación del rito representado en su obra, y tuvo lugar en dicho taller, situado en las afueras del casco urbano de la ciudad de La Rioja.

María Inés Palleiro (MIP) –Buen día, Marino, vengo a verlo de parte de la señora Betty, que me ha dicho que usted ha hecho unas figuras de la Salamanca

Marino Córdoba (MC) –¡Buen día! ¡Pase, nomás, que aquí la tengo completa, a la Salamanca! [El ceramista señala la ubicación de las estatuillas, dispuestas a lo largo de su taller, que representan los distintos pasos del ritual.]

Que son distintos pasos, los del rito de la Salamanca
.....

19 Marino Córdoba falleció en la ciudad de La Rioja en setiembre de 2011. Su obra sigue viva tanto en el Museo Folklórico de La Rioja, en una sala dedicada a la misma, como en el Museo del Diablo de Kaunás, Lituania, adonde se encuentran exhibidas algunas de sus piezas relativas a la Salamanca.

Que empieza aquí [Marino Córdoba señala con su mano derecha abierta una estatuilla, cuya representación describe inmediatamente] cuando se encuentra una mujer desnuda en el campo, sin cabeza, que es la bruja, que dicen que se desprendió del cuerpo la cabeza, y se convierte en pájaro, y sale volando

¡Aah! Pero esas, las que salen volando, ya están iniciadas Todas las brujas, cuando son muy viejas, ya tienen que pasarle el poder a una más joven ¿ve? [Marino señala hacia una estatuilla, que representa a una bruja vieja que le toma la mano derecha a una más joven, para pasarle su poder.]

Aquí yo he representado a la bruja vieja que la induce a la más joven, que tiene que entrar desnuda a la Salamanca. Que tiene que entrar desnuda, la joven, a la Salamanca, que es el encuentro con el demonio ¿ve? [El artesano señala con su dedo índice derecho la misma estatuilla.]

MIP –¡Aah!

MC –Que le vieja la induce a la joven a llevarla al encuentro con el demonio. Y el demonio está representado aquí por la serpiente ¿ve?

MIP –Síí, aquí está, es este ¿no? [Señalo con mi dedo índice hacia la estatuilla con la representación zoomorfa del demonio.]

MC –¡Claro! ¡La chica tiene miedo, todavía; pero la vieja, no!

Bueeno, ya, cuando están iniciados, viene el diablo, en forma de chivo negro, o de pájaro, o de choncho, o de perro, de cualquier animal. Aquí está representado como pájaro ¿ve? [Marino señala hacia otra estatuilla, que representa a una bruja, montada sobre un pájaro. El pájaro tiene las alas plegadas, y está en actitud de reposo posterior al vuelo.]...Aquí está en pleno... digamos ... "aterrizaje", después del movimiento, el pájaro plegando las alas ¿ve? [Al pronunciar el lexema "aterri-zaje", el artesano emplea una entonación más enfática y alza la voz.]

Aquí, en las pampas de Sanagasta, dicen que salían unas brujas "chupinas", con el cabello mota, y que iban a la Salamanca montadas en burro, y que estaban chusmeando.

Aquí están representadas cuchicheando, ahí ¿ve? ¿Nota usted la picardía en la mirada?

MIP –Sí, se las nota chusmeando... ¡Tipo bien de chusmas, tienen!

MC –¡Y sí, por supuesto que sí, están contándose ahí sus aventuras! El movimiento ¿ve?, ¿ve? ¿No ve que se nota en la mirada que son bastante alegres?

MIP –¡Sí, aquí se nota! [Dirijo una mirada observadora hacia la estatuilla en cuestión.]

MC –Que van las brujas, ahí, a la Salamanca, y le venden el alma al diablo, y después, el diablo les concede lo que ellas quieren ¿no? Pero antes, las somete a muchas pruebas...

La primera prueba, dicen que está Cristo cabeza abajo, y tienen que escupirlo, pisotearlo, y pasar.... Es todo un camino, que siguen.... Que lo rechazan así a Cristo, y siguen nomás. Esa es la primera prueba.

Después, salen víboras, y se le suben al cuerpo, y no tienen que decir ninguna palabra sagrada, para no romper todo ese encantamiento....

MIP –Y si dicen alguna palabra sagrada ¿qué pasa? ¿Se acabó?

MC – ... Mm.... Sí, se acabó todo, y aparece en el campo lleno de espinas, y medio enloquecido

Que entran ahí tanto el hombre como la mujer: la mujer aprende a hacer mal, y el hombre aprende a curar.

Esta es una prueba. Que tiene que cruzar un abismo, sobre el filo de un cuchillo, descalzo ¿ve? [El artesano muestra una estatuilla que representa a una bruja descalza, con cuerpo de mujer y patas de ave de rapaña, haciendo equilibrio sobre una superficie muy angosta.]

Que esto puede hacerlo el hombre o la mujer... Y aquí está la bruja, queriendo cruzar ¿ve? [Marino Córdoba dirige su mirada hacia la estatuilla, y lo imito, dirigiendo a la vez mis ojos hacia el mismo lugar.]

MIP –¡Sí!

MC –Eeh ... Después, viene la prueba de las arañas ... Salen arañas, y esas se le suben al cuerpo, y tiene que

aguantar todo eso ¿vivo? [Marino muestra la estatuilla de una mujer con el cuerpo cubierto de arañas, en pleno movimiento, tratando de desembarazarse de ellas.]

Ahora, después, salen sapos... y tiene que aguantar todo el canto y las babas del sapo, dicen. Que ese es otro paso, que salen los sapos ... los sapos que cantan, los sapos cancioneros, que cantan y bailan, y tocan la guitarra... .

Aquí está el sapo cancionero, tocando en el baile de la Salamanca ¿ve? [Marino señala, con su dedo índice, la estatuilla de un sapo tocando la guitarra.]

MIP –¡Sí!

MC –Y después, ya sale el diablo, en forma de chivo negro, siempre representado en forma de chivo negro, el diablo ¿no? Y en señal de sumisión, de respeto, le tienen que besar la cola ¿ve? [Marino muestra la estatuilla de una mujer besándole la cola a un chivo.] Y ahí llega ahí el momento en que se inicia.

El chivo es sensual ¿ve?...maligno ... un chivo en celo... . Por donde lo mire, es malo, se nota bien que es diabólico. Sí, muy diabólico, muy sensual ¿ve? [Para la emisión del lexema “muy” Marino adopta una entonación más enfática, y eleva el tono de voz.]

Después, dice que sale el Mandinga, y sale el Zupay, el diablo mayor, el maestro, el que introduce la Salamanca Alas de murciélago, melena de león, cabeza de chivo, patas de pájaro... . Y dice que está siempre desafiando a Dios, rechazándolo ¿ve? [El artesano mues-

tra una estatuilla del Zupay, representado con patas de pájaro, cabeza de chivo, melena de león y alas de murciélago.]

Después, viene la entrega de la mujer al diablo, para ser poseída, y ahí es la “consumación”, digamos así, de la brujería *ève?* [Marino dirige su mirada hacia la estatuilla, y yo lo imito.] Y ahí la mujer se arrastra sensual, ardiente *ève?*, y se ofrece al chivo, al diablo, para ser poseída. Entonces, ya es bruja, y le entrega el alma al diablo

Y después Estee... después de todo el camino ese, ya el diablo le concede lo que quiere: si quiere plata, ahí le presenta una petaca lleena de monedas de oro y billetes. 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 “gualicho” que es un tipo de “vudú”.

Y están también los que venden el alma al diablo por amor. Y el diablo le da una pareja, nomás, un amante, en la Salamanca.

Y están también los que venden el alma al diablo pa’ tener suerte en los juegos de azar. Y aquí esta un jugador de taba *ève?*, tirando la taba, con una bolsa de plata al lado *ève?* [El narrador muestra la estatuilla de un jugador de taba con una bolsa de plata a su lado.] Y están también los jugadores de naipes. Que el diablo les enseña a tener destreza en los naipes ... porque dicen que ahí, en la Salamanca, que juegan a los naipes, también... .

Que ayer me estaba contando un muchacho, que a él le contó un amigo, que una noche, dice que se fuee ... eeh ... que se iba yendo a la caasa, y había unas barrancas ¿no? Y sintió música en las barrancas... y se acercó... y dice que había un baaile, un baile a todo trapo... mujeres y hombres, por supuesto. Entonces, lo invitaron, y dice que bailó hasta la madrugada. Y el músico, dice que era un viejo, un viejo con cara de sapo, con la cara medio escondiida. Que dice que tenía un sombrero así tapado, y no se le veía bien la cara, que parecía de un sapo [El narrador realiza el ademán de cubrirse la parte superior del rostro con la mano derecha.] Que dice que era muy feo, pero dice que tocaba una maravilla.

Y él bailaba, dice, con las más jóvenes, pero había también viejas, que lo que más había era viejas. Bueno, él bailó, y comió la comida. Que dice que era de lo más exquisita... comió hasta la madrugada. Y después, dice, estee ... s' empezaron a ir toodos. Pero él dice que lo atendieron muy bien, y lo invitaron que vuelva, pero él estaba en curda ¿no? Y cuando él se quiso ir, le dieron un paquetito, que lleve pa' la madre:

–¡Tome! –que dice que le dicen –¡Llévele a su madre unas empanadas! –dice –¡Llévele unas cosas riicas!

Entonces, él agarró, y se fue. Y al otro día, él se despierta, dice, y va, y abre el paquete, que le quiso entregar a la madre. Que va y lo abre, y que era un poco de bosta de burro. [Risas mías y del narrador.].

Yy... y lo contó a los amigos, y los amigos le dicen: –¡Pero hombre! –dicen –¿Sabés dónde has estado vos?

¡En una Salamanca! [El narrador alza considerablemente el tono de voz, y adopta una entonación más enfática.]

Tooda la noche bailó en una Salamanca. ¡Y mire si la pobre madre come esa noche lo que le da eél! Pero él dice que comió de toodo ¿no? Y dice que ahí, en el baile, había signos colgados, cosas mágicas ¿no? [El narrador realiza una pausa prolongada.]

Bueno, y está también la prueba del domador. Dice que se sube el hombre o la mujer en un potro, y se sacude, y no se tiene que caer, porque si se cae, lo comen las víboras. Entonces tiene que aprender a domar, quiera o no... .

Y ahí está también la bruja mayor, y prepara ella su gualicho, en una olla, mientras el hombre o la mujer doman los potros. Que lo prepara en una paila graande, y que el domador tiene que cuidar que el potro no lo haga caer adentro de la paila con el gualicho hirviendo.

Y que otra prueba es la del agua y del fuego. Que hay que pasar los pies por una fogata...y después meterse en un charco de agua helada. Y que no se tienen que escapar, porque si se escapan, que se caen en un güeco sin fondo, el hombre o la mujer. Y que ese güeco sin fondo, que va parar al mismo infierno, y que ahí están los diablos, que viven en unas como celdas, ahí, como ser en distintos pisos, por debajo de la tierra. Y que dicen que el que le quiere tirar una sogá al que se cae en ese güeco, que va el diablo y se la corta... y así, que no se puede escapar más. Y que

de ese güeco, que salen volando las aves negras, así, los cuervos, como los que están aquí, saliendo de un güeco, y agarrándola a una mujer que se ha querido escapar de una Salamanca, una vez que ya había entrado [Marino señala, con su índice derecho, la estatuilla de una mujer, a cuyos pies se encuentran unos cuervos, tratando de apresarla. Después, realiza una pausa en su discurso.]

Yy... están también los músicos, los que tocan el bandoneón, y la guitarra, y el bombo (...). Y están también los bailarines, que bailan con gusto ¿no? Y que el diablo se chuma, ahí, también.

Y está también la pasanca, la bruja araña pollito, que se hamaca ahí al son de la música, porque es la tejedora ¿ve? [Marino señala, con su dedo índice derecho, una estatuilla que representa la figura de una hilandera con patas de araña, rodeada por dos músicos que tocan la guitarra, y por una pareja de bailarines. Camina luego unos pasos, y se dirige hacia otro sector de la misma habitación.]

Y aquí están los “castigados”: el sapo...el guacacho... el sapo que sale después de las lluvias.

Que ese había sido un cantor, que había ido a una fiesta de la Salamanca, y que no ha cumplido con el rito, con lo que hacían todos en esa fiesta, y se ha escondido adentro de una guitarra, y no ha cumplido con el rito. Y se ha escondido adentro de una guitarra. Y entonces, el diablo lo castigó, y lo convirtió en un sapo ¿ve?, lleno de manchas ¿no?

Y por eso lo hago así, con estas manchas saliendo, y con la guitarra ¿ve? Que es un cantor castigado, que no cumplió con el rito ¿no? [El artesano muestra la estatuilla de un sapo cubierto por manchas que sobresalen de la superficie de su piel, y a cuyos pies descansa una guitarra.]

Y el quirquincho, también. ¡Pobre bicho, también! ¿Ve? Que es otro cantor castigado, el quirquincho ¿ve? [Marino muestra la estatuilla de un quirquincho mu-lita.]

Que el quirquincho era un cantor muy vivaraacho, que lo han llamáu pa' que cante en un baile de la Salamanca. Y que ha ido a cantar, pero que se ha negado también a seguir el rito, y a entregarle el alma al diablo. Entonces, el diablo lo ha trasformáu en un bicho, así, bajito, chiquitito. Y que, como era muy vivaracho, que se ha aprendido los oficios y las destrezas que les enseñaba el diablo a los otros en la Salamanca. Y así ha aprendido a domar los potros salvajes y a manejar el lazo, y que ha aprendido también los juegos de naipes, a jugar a la taba. Y ha aprendido también a trenzar, de cuando el diablo le ha enseñado el oficio a las brujas tejedoras.

Y que dicen que a veces, se escapa de la Salamanca, y se va corriendo por el campo, rápido, nomás.

Y que dicen que por eso es tan vivaraacho, el quirquincho, que es porque ha aprendido las destrezas del diablo. Y que por eso, los que saben contar esos cuentos del quirquincho con el zorro, que dicen que lo sabe joder siempre, al zorro, en esos tratos que tiene con él ¿vivo?

Pero lo que pasa en la Salamanca no son cuentos, qu' e' cierto. Que eso no es cosa de cuento, que es un rito que hay que pasar. Pero de ahí, la gente después saca las historias y los cuentos para contar [Marino realiza una pausa en su discurso, y se desplaza unos pasos hacia otra parte de la habitación, seguido por mí.]

Y el caranchi, el jote, el cuervo, que es un joven también buen mozo, bailarín, don Juan, que lo convirtió el diablo en un bicho muy sucio, como la carroña, por no cumplir con el rito ¿ve? [El artesano muestra la estatuilla de un jote estilizado, cuya figura se asemeja a la de un bailarín de forma humana.]

Y aquí termina la leyenda de la Salamanca ¿ve?

MIP –¡Sí! [Marino se desplaza hacia otro extremo de la habitación, en la cual se encuentra otro grupo de estatuillas, que representan a distintas divinidades diaguitas.]

–Y ahí, esa otra dama que tiene ahí [El artesano señala con su dedo índice hacia una estatuilla de tamaño humano, que representa a una mujer de largos cabellos, con el cuerpo inclinado, deslizándose sobre una superficie.] Esa es la Yacurmama, la diosa del agua, que de día es linda y joven, joven y bella Y de noche, es la serpiente de cascabel, y es el agua que brota de la montaña ¿ve? [Marino toca, con la palma de su mano derecha, la parte de la estatuilla que representa los cabellos de la mujer.] Que se va despeñando en forma de mujer, el cuerpo de ella, se va despeñando en una cascada, y el pelo, también...El pelo brota, y se va despeñando. Y de noche, se transforma en serpiente de cascabel...

Y que esas estatuillas, que son las otras divinidades diaguítas, que están ahí évio?

MIP –¡Sí! ¡Muchas gracias, Marino, por la explicación!

MC –¡No tiene por qué! ... Si otra vez gusta venir...

Fecha y lugar de realización de la entrevista: ciudad de La Rioja, 4/08/1987.



La Salamanca de Marino Córdoba en el Museo Folklórico de La Rioja. Foto: gentileza Analía Patricia Canale.



Las "viejas chusmas" de la Salamanca de Marino Córdoba. Foto: María Inés Palleiro

Capítulo 3

El relato folklórico: estereotipo y actualización

La narrativa y los estudios folklóricos: un estado del arte

Para encuadrar el estudio de este archivo de relatos orales riojanos, me referiré brevemente al estado del arte de los estudios folklóricos, y a los alcances del término “archivo”. Este estado del arte fue objeto de una reescritura actualizada posterior a la Tesis, que tuvo como propósito plantear una reflexión teórica a partir del estudio de un archivo de relatos.

El discurso tradicional: del corpus al archivo

De acuerdo con la caracterización de Derrida, entiendo el archivo en su acepción etimológica de *arkhé* o principio material y simbólico de organización de la memoria social (Derrida, 1997; Palleiro, 2004a). Desde esta óptica, considero los relatos tradicionales como expresiones narrativas del recuerdo colectivo, que actualizan el pasado en el presente. Me baso para esto en un concepto de “tradicción” como resignificación de experiencias pasadas en cada nueva circunstancia presente (Fine, 1989), y en el concepto de “invención de tradiciones” de Hobsbawm (1983). El archivo

sirve, a la vez, como eje de organización material y como espacio simbólico de domiciliación de un corpus de relatos, que proporciona un principio de ordenamiento capaz de resignificar expresiones de cultura tradicional de un grupo y que tiene el poder de otorgar nuevos sentidos al material narrativo. Distingo de este modo el corpus, entendido como un conjunto de materiales, del archivo que los reordena según un principio interpretativo.¹

La definición de “archivo” es uno de los ejes de mi propuesta de aproximación al relato folklórico con un enfoque genético hipertextual. Dicha propuesta, desarrollada con posterioridad a la Tesis, se centra en el estudio de los procesos de construcción o génesis de los relatos y en el examen de sus itinerarios de dispersión, semejantes a la estructura de un hipertexto virtual. Tales itinerarios revelan la existencia de una matriz común a versiones diferentes, constituida por regularidades de tema, composición y estilo (Palleiro, 2004a). Esta modalidad de aproximación al relato folklórico en su dimensión de proceso surgió a partir de los corolarios de la Tesis cuya reescritura presento aquí al lector.

El relato folklórico: estereotipo y variación

El archivo que presento en esta obra está compuesto entonces por un conjunto de relatos folklóricos riojanos,

1 Para una aproximación a los principios de constitución de un archivo, en relación con procesos de construcción de memorias sociales en distintas expresiones discursivas, ver Barrenechea (2003). Para una reflexión acerca de la densidad del discurso en relación con modalidades del saber y el conocimiento, y sus procedimientos de archivo en distintos contextos culturales, y con ciertos mecanismos de control social, ver Foucault (1975, 1983, 1985, 2002) y Derrida (1997). Algunos de los aspectos teóricos vinculados con la dinámica entre estereotipo y variación y con la teoría del archivo, que sintetizo aquí para ofrecer al lector una perspectiva integral de mi planteo, fueron desarrollados en Palleiro (2004a y b).

ordenados con un principio de organización flexible. Para su estudio, propongo una primera aproximación al concepto de narración folklórica, que discutiré en este trabajo.

Como anticipé en un capítulo anterior, las definiciones clásicas, encuadradas en un enfoque coleccionista, caracterizan el cuento folklórico como un relato descontextualizado, al margen de todo devenir histórico, que se articula a partir de patrones temáticos y estructurales estereotipados (Thompson, 1946; Pinon, 1965; Chertudi, 1978; Vidal de Battini, 1989).² Las “Nuevas Perspectivas del Folklore”, de las que me ocuparé más abajo, contribuyeron a delinear una aproximación al discurso folklórico centrada en la actuación comunicativa en un contexto. Estas dos grandes tendencias en los estudios de la narrativa tradicional –la coleccionista y la comunicacional– coinciden con dos direcciones generales de la folklorística, dedicadas, respectivamente, a la identificación de regularidades y al estudio de variaciones contextuales. Antes de abordar este problema, conviene precisar que toda disciplina, en su fase de constitución, se dedica a identificar regularidades que permitan establecer pautas o “leyes” generales.³ Una vez identificadas dichas regularidades constitutivas de una disciplina, se puede proceder a la consideración de las variaciones. Las grandes tendencias en los estudios folklóricos no escapan a esta dinámica, ni se presentan de modo lineal ni en estado puro. Antes bien, una lectura atenta de los autores dedicados al estudio de invariantes es capaz de revelar ciertos indicios de aproximación a las variedades. Dentro de estas grandes líneas, mi aporte consiste en proponer una vía para el estudio de las variaciones contextuales en la narración

2 Para un estudio acerca de los patrones estereotipados en el discurso tradicional, ver Hason y Segal (1977).

3 Al utilizar la palabra “leyes”, aludo a las “leyes del estilo folklórico” enunciadas por Olrik, de quien me ocuparé más abajo.

folklórica desde la perspectiva de sus procesos de ficcionalización discursiva, una vez identificadas ciertas regularidades de tema, composición y estilo en un archivo de relatos folklóricos riojanos.⁴

La dinámica entre regularidad y variación marca, en efecto, dos grandes líneas de los estudios folklóricos. En otros trabajos (Palleiro, 2004b), me dediqué específicamente al estudio de este problema. Señalé entonces que, en la *Carta* fundacional de la folklorística, el inglés William Thoms, en 1846, define el folklore, en sentido etimológico, como el saber (*lore*) del pueblo (*folk*), relacionado con los usos y costumbres de los tiempos antiguos que es necesario rescatar del olvido. Propone entonces, como línea programática de los estudios folklóricos, la recopilación de testimonios de estos saberes en vías de extinción. Una primera etapa de los estudios folklóricos estuvo signada entonces por este afán coleccionista, orientado a registrar estos “usos y costumbres”, con una intención de “rescate”, adecuada al programa propuesto por el fundador de la disciplina. Tal orientación perdura aún hoy en monografías y trabajos folklóricos relacionados en gran medida con los estudios literarios, en los que prevalece el criterio antológico de recopilar material para su colección.⁵ Esta fase de identificación y estudio de regularidades en la obra folklórica se centró sobre todo en el nivel temático.

Un viraje con respecto a este enfoque estuvo marcado por la obra señera de Hymes (1972), *La contribución del folklore a la investigación sociolingüística* (la traducción es mía), que pone el acento en la importancia del estudio de las variaciones situacionales en el arte verbal, relacionadas con

4 Mi acercamiento a la narración subraya su dimensión de proceso, que tiene como base la identificación de huellas del acto enunciativo que dio origen al texto de los relatos. Este acercamiento fue la base de una línea centrada en la génesis textual de la narración folklórica (Palleiro, 2004a).

5 Para una referencia puntual a estos trabajos, ver Palleiro (2011).

los contextos de habla. El trabajo sirvió como base para el desarrollo de las mencionadas “Nuevas Perspectivas del Folklore”, sostenidas en la actualidad por autores como R. Bauman. Este estudioso propone un acercamiento comunicativo a la obra folklórica como expresión diferencial de la cultura de un grupo, situada en un contexto (1972), y subraya la dimensión estética de la obra folklórica, producida en un hecho de actuación o *performance*, ante un auditorio que evalúa la eficacia comunicativa del mensaje (1975). Otros autores, como Schechner (2000), vinculan el concepto de *performance* con la representación espectacularizada de la vida social, relacionada también con un despliegue artístico ante un auditorio.⁶ Estas líneas de los estudios folklóricos, con su dinámica entre estereotipo y variación, se reflejan en los estudios sobre narrativa.

Las regularidades en la narración folklórica

Las regularidades en la narración folklórica pueden advertirse tanto en el nivel temático como en el de composición y estilo.⁷

6 Como destacué en otros trabajos (Palleiro, 2004b), hay a la vez distintas líneas en el estudio del contexto de la narración folklórica. Una tiene que ver con los estudios literarios, en la que el contexto es considerado como un elemento exterior al texto en sí. La otra tiene que ver con un abordaje de la obra como punto de partida para el estudio de su contexto de producción, desde una perspectiva antropológica. En una variante de esta última línea, se ubican los trabajos que toman la obra folklórica como pretexto para el estudio de otras cuestiones históricas, sociológicas, geográficas, psicológicas, o aun con la modalidad de recepción de un texto en contextos diferentes. Mi propio enfoque se sitúa en una zona intermedia entre ambas líneas, que apunta a estudiar la gravitación del contexto en los procesos de ficcionalización del texto narrativo.

7 Para una reseña histórica de los métodos de análisis en narrativa folklórica, ver Honko (1980) y Palleiro (2004b).

Las regularidades temáticas: tipos y motivos, versiones y variantes

Una de las primeras tendencias en el estudio de la narrativa folklórica fue la desarrollada por la “escuela fina”, orientada hacia la identificación de regularidades del nivel temático, denominadas “tipos” y “motivos”.⁸ Thompson define el “tipo” como “todo relato tradicional que tiene existencia independiente en sentido y significado, sin depender de otra unidad mayor” (1946: 415. La traducción es mía) y caracteriza el “motivo” como “el elemento [temático] más reducido de un cuento o relato, capaz de persistir en la tradición con relieve propio. Es decir que los “motivos” constituyen las unidades mínimas del nivel temático, identificables en los relatos de las más variadas latitudes. La combinación relativamente estable de “motivos” llega a configurar un “tipo”, identificado en los Índices con un número fijo. Los “tipos” fueron inventariados en el Índice de Tipos Narrativos, de Antti Aarne y Stith Thompson (1928), revisado en la actualidad por Hans Uther (2004).⁹ En dicho Índice, cada tipo está identificado por un sistema alfanumérico, de letras y números. De este modo, por ejemplo, el “tipo” de “Cenicienta” está clasificado con el número 510 y con la letra A, que indica una variante con respecto a otro relato similar, “Piel de asno”, incluido en la misma categoría temática. Este tipo reúne motivos como “la pérdida del zapato” y “la ida al baile”, que están presentes también en otros tipos en una combinación diferente. Estas unidades mínimas llamadas “motivos” fueron inventariadas por Stith Thompson en un Índice General, también con

8 Para una profundización de estos conceptos, ver Palleiro (2004a y b).

9 Dicho Índice es identificado por los folkloristas como AT, y su revisión por parte de Uther, como ATU.

un sistema alfanumérico, en el que la letra precede en este caso al número. Es así como, por ejemplo, el motivo de “La pérdida del zapato” lleva el número H. 36.1. En este sistema clasificatorio, los distintos relatos se consideran como “versiones” de un “tipo” temático, y las versiones se diferencian entre sí por la presencia de “variantes”. La reciente revisión de Hans Uther del Índice de Tipos Narrativos de Aarne-Thompson ha dado un nuevo impulso al estudio de las regularidades temáticas y a la elaboración de índices tipológicos, algunos de los cuales han logrado compatibilizar las regularidades con el registro de variaciones locales. Entre estos Índices locales, cabe destacar, además de los ya clásicos de Hansen (1957) y Boggs (1930) para el mundo de habla hispana, otros más recientes como el de relatos portugueses, llevado a cabo por un equipo dirigido por Cardigos (2006), el de los relatos catalanes de Oriol y Pujol (2003) y el de los cuentos en idioma gallego de Noia Campos (2010).¹⁰

El reconocimiento de regularidades temáticas apunta a caracterizar el relato folklórico como un texto constituido por tópicos fijos, válidos para los relatos de las más variadas latitudes y de los períodos históricos más diversos. En esta línea se sitúa, por ejemplo, el trabajo de Curtius (1975), dedicado a trazar una línea de continuidad entre literatura europea y Edad Media latina, a través del estudio de la pervivencia diacrónica de ciertos tópicos de la tradición literaria, como el de “el mundo al revés” (*the upside down world*), que tiene elementos temáticos comunes con motivos folklóricos. Esta línea de trabajo, seguida en nuestro medio por Lida de Malkiel

10 Este Índice tiene la particularidad de incluir, además de la clasificación, el texto de un cuento como ejemplo de cada tipo temático. Actualmente, me encuentro trabajando en un Índice Tipológico de Cuentos Folklóricos de la Argentina que toma como modelo la obra de Noia Campos para el registro de variaciones locales.

(1976), ha sido especialmente fecunda en el campo de los estudios literarios.

El riesgo de atenerse a pie juntillas a este tipo de criterios es el de considerar las regularidades temáticas como estereotipos rígidos. Mi planteo apunta a una flexibilización de esos criterios, para la incorporación de tópicos relacionados con el contexto local. El mismo Uther, en una entrevista personal que tuvo la amabilidad de concederme en Goettingen en 2008, destacó la productividad de incluir particularidades locales en nuevos Índices, con el objeto de reflejar la capacidad de transformación de las unidades temáticas del relato folklórico en contextos diferentes.¹¹ En los relatos que aquí analizo, intento poner en práctica esta apertura del análisis de unidades temáticas. Presto atención, de este modo, a las transformaciones de estereotipos temáticos como el de “El encuentro con la Muerte” (ATU 332, *Godfather Death*) y “El herrero y el diablo” (ATU 330 A, *The Smith and the Devil*) producidas por la incorporación de elementos contextuales, para destacar la actualización de tales modelos en nuevas situaciones de discurso. En una elaboración metodológica posterior, reuní los recorridos de estos dos tipos narrativos, para considerarlos como itinerarios alternativos de la matriz de “El encuentro con la Muerte” (Palleiro, 2004a). Este trabajo posterior tuvo como base los lineamientos conceptuales de la Tesis que ahora ofrezco a los lectores.

11 Cabe mencionar en este sentido la importante tarea de clasificación y archivo de material narrativo folklórico llevada a cabo por la *Enzyklopaedie des Maerchens* de Goettingen, Alemania, sede de trabajo de Hans Uther y de Christine Shojaei Kawan, autora de trabajos sobre la dispersión de tipos narrativos folklóricos como el de “Las tres naranjas”. En la mencionada entrevista personal con Uther, que tuvo como eje la posibilidad de elaboración de índices temáticos de la literatura argentina, este estudioso destacó la productividad de incluir en esta clasificación nuevas categorías, propias de cada contexto local.

Las regularidades compositivas: funciones y actantes

En el plano compositivo, relacionado con la organización estructural del relato, el estudio de regularidades de la obra folklórica tuvo como uno de sus más destacados exponentes a Vladimir Propp. Este autor se dedicó al reconocimiento de las unidades narrativas en un nivel morfológico o formal. En su *Morfología del Cuento* (1972), trabajó con un corpus de cuentos folklóricos de la colección rusa de Afanasiev (1955), para identificar en él una serie de unidades mínimas, a las que llamó “funciones”. Confeccionó de este modo un inventario cerrado de 31 “funciones” que se repetían en distintos relatos.¹² Tales unidades funcionales presentan cierta analogía con los “motivos”, en la medida en que incluyen también elementos temáticos. Este inventario, que prevé infinitas combinaciones de un número finito de estas “funciones”, sirvió como base para otros esquemas estructurales del relato.¹³ Fue así como Algirdas Greimas

12 Estas funciones son: 1) alejamiento del héroe de su casa natal (función a), 2) prohibición impuesta al héroe (función p), 3) transgresión de la prohibición (función t), 4) pedido de información del antagonista (función d), 5) suministro de la información pedida (función n), 6) engaño del antagonista (función e), 7) complicación de la víctima del engaño (función c), 8) daño o carencia de la víctima (función X), 9) pedido de mediación del héroe (función Y), 10) intervención del héroe (función W), 11) partida del héroe (función□), 12) puesta a prueba del héroe (función D), 13) reacción positiva o negativa del héroe frente a la prueba (función H), 14) obtención de un objeto mágico (función Z), 15) traslado del héroe (función R), 16) lucha entre el héroe y el antagonista (función L), 17) marca del héroe con una señal (función M), 18) victoria del héroe (función V), 19) reparación del daño inicial (función E), 20) regreso del héroe a su lugar natal (función□), 21) persecución del héroe (función P), 22) huida y salvación del héroe (función S), 23) llegada del héroe, de incógnito, a otro lugar (función °), 24) impostura de un falso héroe (función F), 25) imposición de una tarea difícil (función T), 26) cumplimiento de la tarea (función C), 27) reconocimiento del héroe por una señal (función I), 28) desenmascaramiento del antagonista (función DS), 29) transfiguración del héroe (función Tr), 30) castigo del antagonista (función Ca) y 31) casamiento del héroe (función N).

13 Para un interesante estudio de la obra de Propp, en relación con “los aspectos filosóficos y literarios del cuento maravilloso”, ver Temporal (1998), obra que me ha sido generosamente obsequiada por el Dr. Dannemann.

elaboró el llamado “modelo actancial”, a partir de una agrupación de regularidades o invariantes compositivas, sobre la base de la estructura del relato folklórico. Este esquema, desarrollado en la *Semántica Estructural* (1976), reduce todo relato a tres instancias básicas: una inicial de “ruptura del orden”, una de mediación constituida por las “pruebas” que el héroe debe superar, para lograr la tercera instancia final de “restauración del orden”. Las “pruebas” del esquema de Greimas guardan semejanza con las “tareas imposibles” codificadas en el Índice de Stith Thompson como motivo H 911, *Impossible tasks*. Engloban a su vez distintas unidades del inventario de Propp, como la función D de “puesta a prueba del héroe” y la L de “lucha del héroe y el antagonista”. Greimas propone un esquema de organización estructural del relato en seis clases de “actantes”, encargados de llevar adelante la acción narrativa. Estas categorías actanciales son 1) el Sujeto Héroe, que se enfrenta a 2) un Antagonista u Oponente, con el auxilio de 3) un Adyuvante, por la posesión de 4) un Objeto de Deseo. Este objeto es entregado por 5) un Destinador a 6) un Destinatario. Greimas define el “actante” no como un individuo, sino como una categoría o una “clase” de agentes del relato.¹⁴ Contempla de tal manera la posibilidad de “un sincretismo de categorías actanciales”, esto es, una conjunción de dos o más categorías. Así, por ejemplo, en un cuento folklórico tal como “Pedro Ordimán y la víbora de siete cabezas”, narrado por Marieta Gaitán y publicado en Palleiro (2011), el Héroe, Pedro Ordimán, debe enfrentarse con un Antagonista, la “Víbora de Siete Cabezas” para obtener la mano de una Princesa, que actúa como Objeto de Deseo. La princesa es entregada por su padre, el rey, que es el Destinador. En este relato, el héroe

14 Para marcar su condición de categorías o clases, Greimas utiliza letras mayúsculas para designar al representante de una categoría.

actúa a la vez como Sujeto y como Destinatario del Objeto de Deseo.

Tanto el inventario funcional de Propp como el esquema actancial de Greimas fueron revisados luego por los mismos autores. Así, por ejemplo, Propp (1979), en *Las raíces históricas del cuento*, se ocupó de la incidencia de la historia en la composición del relato, y reconoció el impacto de elementos contextuales en su organización estructural. Por su parte, Greimas (1983), en *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, propuso un sofisticado análisis del cuento “Cenicienta”, y abrió el esquema actancial a nuevos matices. Esto revela el reconocimiento de la complejidad estructural de un esquema narrativo inicialmente reducido a seis actantes y tres instancias básicas. El aporte de los estudios estructurales del cuento folklórico se extendió a la teoría narrativa en general, y fue una de las bases para muchas de las corrientes actuales de la narratología.

Las regularidades estilísticas: las “leyes del estilo folklórico”

Del mismo modo que en los niveles temático y compositivo, también fueron identificadas regularidades en el estilo folklórico, que constituyen recursos retóricos utilizados para la construcción poética del mensaje por narradores de las más diversas épocas y latitudes. Un claro ejemplo de la tendencia a la identificación de regularidades estilísticas son las “leyes del estilo folklórico” formuladas por Axel Olrik (1992 [1909]). Entre ellas, se cuentan la “ley del tres” –que plantea un esquema ternario de la articulación del mensaje–, la de “repetición de situaciones paralelas”, la de la “oposición o antítesis” unida a la del “dos en escena”, de acuerdo con la cual, en cada unidad narrativa, hay dos personajes

principales como fuerzas dominantes contrapuestas, y la de la “alternancia gradual o gradación”, que consiste en una gradación de importancia combinada con la ley del tres, según la cual se escalonan dos situaciones similares, unidas a una tercera de mayor complejidad e importancia. Es así como, tanto en los relatos que integran este archivo como en otras colecciones, hay una lucha entre un Héroe y un Antagonista. Esto ocurre por ejemplo en el relato “Pedro Ordimán y el diablo”, regido por la “ley de la antítesis” y la del “dos en escena”. Para vencer al Antagonista, el Héroe debe superar tres pruebas adecuadas a la “ley del tres”, y cada una de estas pruebas guarda a menudo un paralelismo con las otras dos, en una adecuación a la “ley de repetición de situaciones paralelas”. Tales pruebas suelen estar ordenadas en una gradación de importancia, de acuerdo con la “ley de alternancia gradual o gradación”. Eso sucede por ejemplo en el relato de Corso de este archivo, donde Pedro debe superar tres pruebas para derrotar al diablo, siendo la tercera de ellas la más difícil. Las “leyes” del estilo folklórico constituyen entonces modalidades expresivas estabilizadas por el uso tradicional, y configuran patrones discursivos estereotipados con una función mnemotécnica, que sirven a los narradores como ayudamemoria para organizar sus relatos.

Las variaciones en la narración folklórica

Las variaciones temáticas y compositivas

Una vez identificadas estas regularidades de tema, composición y estilo, los estudios folklóricos se abrieron al estudio de las variaciones en todos estos niveles, con especial

énfasis en el nivel estilístico. Los enfoques contextualistas de las Nuevas Perspectivas del Folklore marcaron un giro decisivo en este sentido, con el auxilio de las ciencias del lenguaje, como la lingüística, la comunicación social y la teoría literaria.

La relevancia de los aspectos contextuales vinculados con la estructura semántica del texto fue señalada, desde la lingüística textual, por autores como Van Dijk (1983a, 1984). Este caracteriza el contexto como un “conjunto de sucesos” que rodean la situación comunicativa. Para dicho autor, las posibilidades de variaciones contextuales son virtualmente infinitas y estas se vinculan con tiempos, lugares, personas, tipos expresivos, sistemas de conocimientos, creencias, convenciones comunicativas, hablantes y oyentes concretos que inciden en los hechos de enunciación (Van Dijk, 1984). Dentro de esta multiplicidad de contextos, Van Dijk remarca la especial relevancia del ideológico, relacionado con el conjunto de conocimientos referidos a creencias, deseos y situaciones de los participantes de todo hecho comunicativo.¹⁵ Desde el ángulo de la folklorística, Dégh, en su obra *Folktales and Society. Storytelling in a hungarian peasant community* (1969), analiza la vinculación del relato folklórico con su ubicación contextual en narraciones circulantes en comunidades de origen húngaro. La autora trabaja no solo elementos temáticos sino también aspectos de la clasificación genérica del discurso legendario, a los que me referiré más abajo.

En el plano compositivo, Mukarovsky propone una apertura del estudio de las variaciones en la obra folklórica. Este autor se inscribe en la línea de los estudios formalistas,

15 Para una referencia más detallada a la teoría de Van Dijk, ver Palleiro *et al.* (2008), y la interesante aproximación de Coto (2009), quien dedica su Tesis Doctoral, que tuvo el honor de dirigir, al estudio del contexto ideológico en relatos de migrantes de la provincia argentina de Santiago del Estero en el conurbano de la ciudad de La Plata.

centrados en el estudio de la forma de la obra de arte. En un trabajo titulado “Detail as the basic semantic unit in folk art” (Mukarovsky, 1977) reflexiona sobre la relevancia del detalle en su proceso compositivo.¹⁶ Caracteriza allí la estructura de composición folklórica como una adición yuxtapuesta de núcleos sémicos heterogéneos, y describe el resultado de este procedimiento de adición como un “mosaico” textual. Define, de este modo, la obra folklórica como una combinación aditiva de unidades de sentido, unidas entre sí mediante procedimientos de cohesión flexibles, sin exigencia de una relación causal directa. Este procedimiento compositivo da lugar a una yuxtaposición de elementos en apariencia irrelevantes y sin una coherencia visible. Tal aparente falta de coherencia tiene que ver con una modalidad de producción de un efecto de sentido, a partir de tales detalles. Mukarovsky considera el detalle como “unidad semántica básica de la obra folklórica”, capaz de producir un “efecto de sentido global”. Para este autor, la modalidad de recepción de la obra folklórica reemplaza el efecto de sentido particular por un efecto general, que admite ciertas incongruencias parciales en pos de un sentido totalizador. Así, por ejemplo, la referencia a la ayuda de los santos a Pedro Ordimán para cruzar el río, en el relato de José Corso, es un detalle inicial en apariencia irrelevante, que tiene luego importancia en la economía narrativa, relacionada con la ayuda sobrenatural de los santos al protagonista en la lucha contra el diablo.

En los relatos de mi archivo, pude comprobar, en efecto, que la diferencia de itinerarios narrativos tiene como eje esta variación de “detalles”. Sobre la base de estas

16 Los estudios formalistas y estructurales de teoría literaria recurren a la obra folklórica como base para reflexiones generales sobre toda obra de autor individual. Esto puede explicarse quizás en virtud de que la obra folklórica presenta esquemas básicos, aptos para la retención en la memoria, reelaborados por los autores individuales con distintos niveles de complejidad.

observaciones, elaboré un diseño teórico de aproximación al análisis del relato folklórico en su dimensión de proceso, a partir de un archivo de versiones y variantes de la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte”.¹⁷ Me basé para esto en algunos de los planteos de la Tesis, y retomé el análisis de algunos de los relatos aquí estudiados (Palleiro, 2004). Recurrí entonces a la genética textual, que acuña la noción de “texto en proceso” (Hay, 1993; Grésillon, 1994). Los estudios de génesis se relacionan con los mecanismos de creación de la obra de arte, y ponen énfasis en los procesos de variación textual, tanto en su producción como en su recepción.¹⁸ Desde este enfoque, la vinculación de un enunciado concreto con un modelo no tiene que ver con variaciones en torno a una forma originaria (en alemán *Urform*), ya que no existe una forma única, sino múltiples realizaciones textuales, en un proceso permanente de transformación dinámica. En consonancia con estos planteos, el modelo o “matriz”, que es el término acuñado por mí para el estudio del procedimiento de construcción del relato folklórico (Palleiro, 2004a) es una reconstrucción *a posteriori* de regularidades identificadas a partir de múltiples variaciones, realizada por el investigador para compaginar los itinerarios narrativos alternativos en torno a un núcleo común. Este núcleo común constituye de tal modo un constructo textual del investigador y no un patrón narrativo *a priori*.¹⁹

17 Esta matriz tiene algunos elementos en común con el motivo de Thompson E 322.3.3.1, The vanishing hitchhiker.

18 Para una introducción general a los estudios de crítica genética en relación con procesos de escritura, ver Grésillon (1994). Para una vinculación de la genética textual con los estudios culturales, ver Lois (2001).

19 En este sentido, cuando me refiero a una matriz pretexto almacenada en la memoria de los narradores, lo hago en el sentido de un conjunto de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos flexibles, combinados libremente en las distintas realizaciones de su repertorio, y no en un patrón narrativo *a priori*.

Definí la matriz como un conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas, identificadas mediante la confrontación intertextual de manifestaciones narrativas diversas. Retomé en tal definición los parámetros trabajados en esta Tesis, inspirados en los aspectos señalados por Bajtín (1982) como constitutivos de los géneros de discurso. Tales parámetros me sirvieron de base para la caracterización de estas “matrices” como patrones narrativos identificados *a posteriori*. Tales patrones flexibles sirven como nodos de dispersión del relato folklórico en itinerarios semejantes a la estructura diseminativa de un hipertexto virtual (Nelson, 1992; Landow, 1995, 1997; Palleiro, 2004). Esta dinámica de dispersión tiene como eje las variaciones de “detalles” contextuales, capaces de resignificar la totalidad del mensaje narrativo. Tal mecanismo de sustituciones de detalles se relaciona con la “vida en variantes”, considerada por Menéndez Pidal (1972, 1975), en sus estudios sobre el romancero hispánico, como rasgo distintivo de la tradición oral. Todos estos aspectos, que traté en un trabajo dedicado a los “itinerarios de un archivo” (Palleiro, 2004a), tienen su base en la Tesis que ahora presento en una reescritura actualizada.

La caracterización de la obra folklórica propuesta por Mukarovsky presenta una flexibilidad mucho mayor que las caracterizaciones de Propp y de Greimas, en la medida en que presta atención a la incidencia de los detalles contextuales. Su referencia al mosaico textual abre el relato folklórico a la incorporación de estrategias compositivas de otros géneros discursivos. Estas convergen en un espacio textual abierto, cuyo efecto de sentido global está vinculado con el contexto. Tal descripción de Mukarovsky corresponde, sin embargo, a una visión estática, propia de la perspectiva sincrónica de las corrientes formalistas y estructurales. La dimensión diacrónica otorga a este “mosaico” estático una

dimensión dinámica, relacionada con la transformación de elementos, comparable a la figura de un caleidoscopio.²⁰ En un trabajo posterior a esta Tesis (Palleiro, 2004a), retomé la reflexión sobre las unidades en transformación de la obra folklórica para recurrir a la metáfora visual de los fractales, cuya condición de unidades virtuales en continua dispersión virtualmente infinita, resulta similar a la estructura del relato folklórico. Esta condición de “texto infinito” del relato folklórico, en continuo estado de cambio, fue subrayada también por Rodríguez Almodóvar (1989). Como intentaré poner de manifiesto en esta obra, gran parte de estas transformaciones tienen que ver con el contexto situacional de narración.

Desde la lingüística, la relevancia de la variación contextual fue destacada por Benveniste (1983 [1970]). Este autor centra su interés en el acto enunciativo y subraya su dimensión de proceso. Considera que el objeto de la lingüística de la enunciación es rastrear las huellas de este acto de producción discursiva en el enunciado producido, y destaca la importancia del aquí y del ahora de cada situación comunicativa como parámetros para la ubicación contextual del enunciado. Tales parámetros contextuales forman parte de lo que él denomina el “aparato formal de la enunciación”, que da pie para introducir la subjetividad del enunciador, con sus particularidades de expresión y estilo desplegadas en el hecho puntual de la emisión, en el producto discursivo.

Esta línea, vinculada con el concepto de “actuación”, puede ser revisitada a la luz de las reflexiones de Bauman (1975) sobre la *performance* –término que significa, precisamente, “actuación”–. Este autor se inspira en los planteos de la “etnografía del habla” de Hymes (1974), que revierten

20 Para una reflexión sobre la metáfora del caleidoscopio en folklore, ver Fernández Latour de Botas (1993).

el modelo chomskyano, utilizando sus mismas categorías. El modelo de Chomsky se basa en la dicotomía entre “competencia” –o conjunto de conocimientos intuitivos que un hablante-oyente ideal tiene de su lengua– y actuación, o puesta en acto de este conjunto de conocimientos en situaciones comunicativas concretas.²¹ Hymes pone el acento en el contexto de actuación, y toma como eje las situaciones concretas de habla, a las que considera como las únicas vías de acceso para el estudio de las competencias culturales. En la misma línea, Bauman (1975) destaca la relevancia de la actuación o *performance*, entendida como hecho de comunicación estéticamente marcado, desplegado ante una audiencia que evalúa su eficacia expresiva. Relaciona la actuación con el habla situada en un contexto, que es la única materia discursiva de la que el investigador dispone para reconstruir cualquier modelo comunicativo. Insiste, asimismo, en la eficacia preformativa del discurso, de acuerdo con el planteo de Austin (1982) que define la performatividad como la capacidad de “hacer cosas con palabras”. Los planteos de Bauman (1972) abordan de este modo el hecho folklórico desde una perspectiva comunicacional, como un acto de discurso que tiene como rasgo distintivo la expresión de la identidad diferencial de un grupo.

Para estos autores, el contexto situacional incide en la articulación del mensaje folklórico, cuyo contenido semántico se relaciona con la elaboración estética de aspectos vinculados con la identidad colectiva.²² El receptor

21 La perspectiva mentalista de Chomsky propone una dicotomía entre “competencia” y “actuación” que sigue la línea de alternativas binarias de la distinción saussureana entre “lengua” y “habla”. La etnografía del habla que da lugar a esta reversión categorial da origen a los enfoques contextualistas, como destacó en Palleiro *et al.* (2008: 59-73), adonde remito para una profundización mayor de estas reflexiones sobre la teoría de la *performance*.

22 Para un interesante estudio de la *performance* de un evento folklórico en contexto, ver los estu-

evalúa no solo la eficacia comunicativa sino también la calidad artística del narrador, en una instancia de control que otorga legitimidad al discurso del emisor. El polo de la recepción en un contexto adquiere, de este modo, relevancia comunicativa, lo que convierte el enunciado individual que legitima en un discurso polifónico, avalado por sus oyentes. La recepción fue estudiada por Jauss (1978, 1981) en sus planteos sobre los horizontes de expectativa, que tienen como eje la explicación del fenómeno artístico en relación con la eficacia comunicativa de sus contenidos, vinculados con las expectativas de quien recibe e interpreta el mensaje estético.

Los estudios sobre actuación tienen como eje el “arte verbal”, que da título al trabajo de Bauman (*Verbal art as performance*). Por su parte, Schechner (2000) entiende la *performance* en un sentido más amplio, relacionado con el despliegue espectacular de la vida social en las más variadas expresiones artísticas, en distintos canales y códigos comunicativos, como la música, la danza y la escenografía. Muchos narradores folklóricos, en su *performance* verbal, incluyen elementos musicales como canciónillas, y recurren al lenguaje del gesto y del cuerpo en movimiento. Utilizan asimismo ademanes de señalación o deixis para incorporar objetos del contexto, en una suerte de despliegue escenográfico del conflicto narrativo. De este modo, su actuación comunicativa no se limita al arte verbal, sino que recurre también a otras expresiones multisemióticas.²³

dios de Méñez (1975) sobre la erótica filipina y de Dupey (2007) sobre la actuación de identidades sociales en la ceremonia del *hula* hawaiano.

23 En trabajos posteriores (Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009), me dediqué al estudio específico de este despliegue multisemiótico de los narradores folklóricos, que me llevó a reflexionar acerca de la relación que une a los narradores folklóricos con el despliegue actoral de los narradores urbanos profesionales.

Las variaciones estilísticas

Los estudios de variación, relacionados con la *performance* o actuación comunicativa, se extienden también al nivel estilístico. Desde la perspectiva de la folklorística, Abrahams (1968) se ocupa de la “teoría retórica del folklore” en un trabajo que lleva por título “Introductory remarks to a rhetorical theory of Folklore”. Destaca en esta obra la relevancia del trabajo poético y de la articulación retórica en la obra folklórica, y caracteriza las estrategias retóricas como instrumentos de mediación discursiva entre la tendencia a la expresión de la subjetividad individual del emisor y las expectativas del receptor, mencionadas por el ya nombrado Jauss a propósito de la recepción de la obra literaria. Esta suerte de transacción entre el interés expresivo individual y las expectativas grupales constituye una negociación comunicativa.

El concepto de “negociación” remite a los planteos de Bourdieu (1983, 1985, 1994) acerca del capital simbólico puesto en juego en cada acto de enunciación. En este juego, intervienen factores de poder que llevan a este autor a referirse a un mercado comunicativo en el que es necesario imponer un discurso aceptable. Bourdieu relaciona la competencia discursiva con la habilidad del emisor para imponer la recepción de su discurso, mediante el uso de los recursos de negociación discursiva a los que también alude Abrahams. En una dirección similar, Bauman, al asignar a la audiencia el rol de evaluadora de la eficiencia comunicativa del emisor, coincide con Bourdieu acerca de la importancia de poder imponer la recepción de un discurso, y con los planteos del mencionado Jauss sobre los horizontes de expectativa. También merecen mencionarse, en este sentido, las contribuciones de Ben-Amos (1972b), que toman en cuenta el comportamiento

de la audiencia de los narradores folklóricos en contextos específicos.

En el estudio del estilo de poetas y narradores folklóricos en contexto, son dignas de destacar las consideraciones de Dannemann, cuyos trabajos sobre la “ocasionalidad del arte de narrar” llaman la atención sobre aspectos contextuales vinculados con la situación narrativa (1987). Su interés por el contexto no excluye la identificación diacrónica de fuentes clásicas y medievales de las composiciones folklóricas (Dannemann, 2011). Sus reflexiones combinan aportes documentales con aspectos teóricos sobre el contexto sincrónico de actuación de narradores y poetas, encuadradas en un estudio diacrónico de la tradición cultural en la que estos se inscriben. También vale la pena remarcar los estudios sobre el arte de narrar y la literatura oral, realizados en Venezuela por Mato (1990), quien realiza una interesante vinculación entre la tradición de los narradores orales y las culturas indoamericanas.

Los recursos retóricos son con frecuencia utilizados como estrategias para persuadir a la audiencia acerca de la verosimilitud de los relatos. En este sentido, autores como Bange (1981) y Gelas (1981) llaman la atención acerca del vínculo entre argumentación y ficción. Ambos destacan la intencionalidad persuasiva de todo sujeto productor de un universo de ficción, encaminada a captar la adhesión del receptor al modelo de mundo construido en el enunciado, por medio de recursos retóricos. El estudio de estos recursos está relacionado con la dimensión argumentativa del discurso, orientada a legitimar un modelo de mundo que reelabora, en el plano ficcional, un conjunto de representaciones culturales compartidas por el narrador y su auditorio.

El propósito de esta obra es el estudio de las variaciones contextuales en un archivo de relatos, con especial énfasis en la dimensión argumentativa del discurso. El concepto de

“actualización” (Palleiro, 1990) está vinculado con las transformaciones discursivas de estereotipos fijados por el uso tradicional, de acuerdo con nuevas realidades históricas.

La dinámica de la tradición

Los estereotipos estilísticos, cristalizados en el curso de hechos enunciativos anteriores y avalados por el prestigio del diacronismo cultural, son recreados por cada narrador en una circunstancia sincrónica de enunciación, que agrega al enunciado tradicional valores semánticos nuevos. Tal dinámica tiene que ver con una actualización del pasado desde el presente, propia del proceso de transmisión tradicional (Fine, 1989). Los elementos que resignifican la tradición, desde una perspectiva coleccionista vinculada con el rescate de la autenticidad tradicional, son considerados “espurios” en la medida en que modifican estos estereotipos cuya transmisión los rodea del halo de lo “genuino” (Handler y Linnekin, 1984). Esta distinción entre tradición “genuina” y “espuria” se diluye al considerar el proceso dinámico de resignificación actualizadora del pasado, que solo puede ser vivido como tal en cada nueva circunstancia presente. Tal resignificación lleva inclusive a lo que Hobsbawm (1983) denomina “invención de tradiciones”.²⁴ La dinámica de actualización transformadora del pasado en el presente

24 Un claro ejemplo del proceso de resignificación del pasado desde el presente, vinculado con lo que Hobsbawm denomina “invención de tradiciones” es el de ciertas celebraciones de origen medieval como la fiesta de San Patricio. La recreación de esta fiesta en el contexto actual del ámbito urbano de la ciudad de Buenos Aires fue estudiado por un grupo de investigación que coordiné, cuyos resultados fueron recogidos en una publicación (Palleiro comp., 2011). En esta obra, incluí también un estudio sobre la matriz de “El Mundo de Abajo”, que recrea el tópico de “El Purgatorio de San Patricio” en relatos riojanos recogidos por mí en la misma época de los que conforman el archivo que ahora me ocupa.

convierte el mensaje tradicional en un discurso situado, que solo puede ser interpretado a la luz de cada nuevo contexto comunicativo.

Fuentes medievales

De este modo, por ejemplo, los “Cuentos del herrero y el diablo” hunden sus raíces en los tiempos más remotos. Estos están registrados en textos como el *Volksbüch* o *Libro del Pueblo del Medioevo alemán*, y en recreaciones literarias como las del *Fausto* de Marlowe, de Goethe y las del argentino Estanislao del Campo. Estos relatos reaparecen en nuestros días, en el folklore de la provincia argentina de La Rioja, en boca de narradores orales como José Nicasio Corso.²⁵ La versión de este narrador de la matriz folklórica, protagonizada por el pícaro Pedro Ordimán está organizada de acuerdo con la “ley del tres”, a la que me referiré en capítulos siguientes. En esta versión, Pedro pide al diablo tres deseos, que consisten en la entrega de tres objetos mágicos –una silla, unas botas y una valija– articulada en una estructura ternaria. Este estereotipo temático, organizado de acuerdo con patrones fijos de composición y estilo, sirve como base para intercalar alusiones contextuales al “auto” y a otros elementos del progreso técnico, en un proceso de actualización del pasado en el presente. Lejos de una cristalización arcaizante apta para el refugio en un pasado remoto, los estereotipos legitimados como modelos de prestigio en una línea diacrónica se orientan hacia el futuro en un discurso abierto, cuya vitalidad reside en su actualización permanente.

25 Para un estudio de la relación intertextual entre folklore y literatura oral en distintas versiones de este relato y en el *Fausto* de del Campo, ver Palleiro (2013).

El estilo de los narradores y la formación de un repertorio

Cada relato lleva la marca del narrador, que recrea modelos estabilizados por la tradición oral y por eventuales registros escriturarios, en un trabajo individual sobre el mensaje. Esta marca del estilo se advierte con nitidez en los repertorios de los distintos relatores. Considero el “repertorio” de un narrador folklórico como el conjunto de relatos que este produce en situaciones narrativas diferentes de actuación o *performance* ante distintos auditorios. El estudio de repertorios revela el uso reiterado de recursos similares en relatos diferentes, que imprimen al discurso una marca de autoría (Palleiro, 2002, 2008; Bauman, 2004; Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009). Dicho repertorio es el resultado de una tarea de selección y combinación de relatos que forman parte del universo de saberes narrativos de un grupo, almacenados en la memoria individual del narrador para su puesta en discurso en nuevas situaciones enunciativas. La formación del repertorio pone en marcha un juego poético que lleva al narrador no solo a elegir qué relatos va a contar sino también con qué otros los va a poner en relación, en un despliegue de su talento artístico orientado a producir un efecto estético ante su público.²⁶

En una obra posterior a esta Tesis, caractericé el repertorio de un narrador folklórico como el resultado de un proceso de transformación individual del inventario de modelos o “matrices” que forman parte del patrimonio de cultura narrativa de un grupo (Palleiro, 2004a). Este patrimonio cultural constituye un inventario disponible

26 Entiendo el juego poético en el sentido que le otorga Jakobson (1964), de un trabajo sobre el mensaje basado en una dinámica de equivalencias entre los procesos de selección y combinación de elementos en la textura del discurso.

de la memoria colectiva, recreado en situaciones comunicativas concretas por cada narrador. A partir de estos conceptos, enriquecidos por los aportes de Bauman (2004) acerca de la autoría del discurso folklórico, dediqué mi atención a la dinámica entre la impronta de un estilo personal y la remisión a una polifonía grupal, para el estudio de repertorios (Palleiro, 2008). Tuve en cuenta también los aportes del ya citado Dannemann (2000), quien trabajó aspectos de composición y estilo en repertorios de poetas populares chilenos como Vicente Salazar, cuya producción individual, sujeta a un proceso de folklorización, plantea problemas de autoría.²⁷ La base para mis trabajos posteriores fue el estudio del repertorio de José Corso, uno de cuyos relatos integra el archivo de esta Tesis. Para este estudio, registré la producción de este narrador en diversas ocasiones, una vez finalizada mi investigación doctoral. Esto me permitió continuar con una línea de trabajo que tuvo su origen en esta obra. Analicé cómo cada narrador folklórico imprime a su relato la marca de su autoría, a la vez que recrea un mundo de voces de otros, en un contrapunto entre voz personal y polifonía colectiva (Bauman, 2004).

El eje de esta obra es el estudio del proceso poético de construcción de los relatos, que reflejan, a la vez, el estilo de cada narrador individual y la huella de actos enunciativos anteriores. Tal contrapunto puede advertirse tanto en los relatos riojanos como en la entrevista que les sirve como intertexto. En ella, Marino Córdoba reflexiona sobre el vínculo entre palabra, imagen y creencias colectivas, en un mensaje que incluye una reflexión metapoética sobre los

27 El poeta chileno Vicente Salazar (1869-1955) fue autor de versos que fueron reproducidos en forma anónima por cantores populares, con gran repercusión. Esta modalidad de difusión de su obra, sometida a un proceso de folklorización, pone al descubierto la dinámica entre autoría individual y composición colectiva.

géneros de discurso, a partir de la mostración de su propia obra artística, que recrea el rito de la Salamanca en estatuillas cerámicas.

Los estudios argentinos de narrativa folklórica en el contexto mundial: perspectivas teóricas

Para encuadrar en este contexto mundial los estudios de narrativa folklórica en la Argentina, retomaré conceptos ya expresados al referirme al folklore riojano, para ampliar sus alcances.²⁸

El eslabón inicial de los archivos de narrativa folklórica argentina fue, como ya anticipé, la Encuesta folklórica de 1921, dirigida a los maestros de las escuelas “Ley Láinez” de todo el país. En su respuesta a la Encuesta, los maestros enviaron legajos manuscritos al Consejo Nacional de Educación, donde consignaron no solo gran número de relatos sino también otros varios aspectos del folklore, inventariados posteriormente en el ya mencionado *Catálogo*.²⁹ Chertudi, en sus dos *Series de Cuentos folklóricos*

28 Para una mirada actualizada de los estudios sobre el cuento folklórico, ver la compilación de Beltrán y Haro (2006) que recoge los resultados del curso sobre el tema dictado en la sede de Valencia de la Universidad Menéndez y Pelayo en 2004. Las interesantes contribuciones de esta obra, en general de estudiosos europeos, son en su mayoría trabajos monográficos que se refieren a las relaciones entre folklore y literatura oral en distintas obras literarias, y dan cuenta a la vez del estado del arte del estudio sobre el cuento folklórico. Para un estado del arte de la bibliografía folklórica en general y sobre el cuento folklórico en particular en un período anterior, ver Simmons (1975, 1976). Para una bibliografía del cuento folklórico en la Argentina en la etapa dedicada al estudio de regularidades, ver Chertudi (1960).

29 Para una clasificación del material folklórico de la Encuesta, encuadrado en un estudio diacrónico general de los archivos de narrativa folklórica argentina, ver Palleiro (2005, 2011). Para un esclarecido examen particular del material de la Encuesta, ver Fernández Latour de Botas (1981). Para un análisis sincrónico y diacrónico de los estudios de narrativa folklórica en la Argentina, de la Encuesta folklórica de 1921 a 2005, ver Palleiro (2011 y en prensa) que recogen los resultados de un proyecto de investigación colectivo que coordiné, con el auspicio del Conicet. Este proyec-

de la Argentina (Chertudi, 1960, 1964), publicó, como ya expliqué, una reescritura textual de algunos relatos de estos archivos –cien en cada serie–, con el agregado de materiales propios, registrados con gran prolijidad y precisión. La misma prolijidad fue observada en su catalogación y clasificación, con un criterio temático, de acuerdo con los parámetros de los Índices clasificatorios de tipos y motivos de Aarne-Thompson y de Thompson. En este marco de las investigaciones sobre el folclore en el país, la misma Chertudi publicó la obra *El cuento folklórico* (1978), que ofrece un estado del arte de los estudios de narrativa folklórica en el momento de su publicación. Fue también traductora de la obra del francés Roger Pinon, *Le conte merveilleux come sujet d'étude*, publicada con el título de *El cuento folklórico* como tema de estudio, en una equiparación del concepto del “cuento maravilloso” con “cuento folklórico”. En esta obra, difundida en la Argentina a partir de la traducción de Chertudi, Pinon caracterizó el cuento folklórico como “relato sin localización precisa en el tiempo ni en el espacio, desarrollado lógicamente en torno a un héroe de carácter esquemático, que se encuentra con obstáculos y enemigos, y vence invariablemente” (Pinon, 1965: 5) Se refirió asimismo al “estilo (...) descarnado” del relato, caracterizado por “la repetición casi mecánica de situaciones análogas”. Como ya referí, Pinon caracterizó el cuento folklórico como una narración situada al margen de todo devenir histórico, articulada con un esquema estructural fijo, un contenido temático limitado a un inventario cerrado y una construcción retórica regular basada en la repetición mnemotécnica.

to, titulado “Archivos de Narrativa Tradicional Argentina 1921-2005” (Proyecto de Investigación Plurianual PIP-CONICET 0085), llevado a cabo entre 2010 y 2013, tuvo como eje, precisamente, el estudio diacrónico de las modalidades de organización de las colecciones de narrativa tradicional argentina en ese período.

Tal definición resume, en grandes líneas, la fase de los estudios de narratología dedicados a las regularidades de tema, composición y estilo, que la misma Chertudi desarrolló en el citado trabajo sobre el cuento folklórico (1978), cuyos alcances analizaré en los capítulos siguientes. Esta estudiosa se destacó por su fecunda tarea, que se inscribe en un paradigma del folklore dedicado a la recopilación antológica y al estudio de regularidades temáticas y estructurales. Tanto la Encuesta folklórica de 1921 como las dos *Series* de Chertudi incluyeron manifestaciones narrativas de toda la Argentina.

El mismo criterio de recolección antológica, basado en regularidades temáticas, predominó en la monumental colección de los *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, editada en nueve volúmenes por Vidal de Battini (1980-1984), con un décimo volumen de publicación póstuma, al que tuve acceso por gentileza de Olga Fernández Latour de Botas. Los relatos de esta colección fueron ordenados de acuerdo con los parámetros del Índice tipológico de Aarne y Thompson, con el agregado de mapas de difusión areal de las versiones en las diversas zonas geográficas de la Argentina. De acuerdo con los criterios de dicho Índice, están clasificados en “Cuentos de animales (volúmenes I a III), “cuentos maravillosos o de magia” (volúmenes IV, V y VI), “cuentos humanos, morales y otros” (volumen IX), “cuentos de personajes populares” como Pedro de Urdemales, “cuentos acumulativos y encadenados” y “cuentecillos y chistes” (volumen X). La colección incluye también dos volúmenes de “Leyendas” (volúmenes VII y VIII), con un ordenamiento original de la autora, que incluyó referencias cruzadas a la Clasificación Internacional de Budapest, que estableció parámetros transnacionales

para el ordenamiento del discurso legendario.³⁰ Esta obra registra con mayor fidelidad que otras colecciones ciertas particularidades del habla regional, e incluye registros de narrativa indígena en idioma castellano.

Además de estas tres colecciones generales, que recogen material narrativo folklórico de toda la Argentina, se publicaron también antologías y colecciones circunscriptas a contextos regionales específicos, cuyas características y criterios clasificatorios estudié en diversos trabajos (Palleiro en Arcaro 2004; Palleiro 2005, 2008, 2011). De todas ellas, me interesa referirme en particular a los *Cuentos populares de La Rioja* de Agüero Vera (1965), ya mencionados más arriba. Como anticipé, los relatos de esta colección fueron clasificados por Chertudi de acuerdo con el Índice de tipos narrativos de Aarne-Thompson, y el prólogo de la obra estuvo a cargo de Cortazar. Este investigador fue uno de los máximos exponentes del estudio sistemático del folklore en la Argentina en su época. Se dedicó a difundir en el país el “método histórico-geográfico”, cuyas características, basadas en el reconocimiento de invariantes temáticas de las más diversas latitudes y períodos históricos, explica en su “Prólogo” a esa colección. Tal como señalé oportunamente (Palleiro en Arcaro 2004; Palleiro, 2005, 2011), la modalidad de archivo de todas estas recopilaciones responde a un paradigma coleccionista del folklore, que privilegia la recolección y clasificación temática por sobre la dimensión del análisis.

De los archivos de narrativa en contextos específicos, merece destacarse uno que marcó un cambio en las tendencias de archivación, de un criterio antológico a un criterio analítico. Se trata del archivo de narraciones

30 Para una reflexión particular sobre los criterios clasificatorios de estas colecciones, ver Palleiro (2005, 2011).

orales de migrantes paraguayos en Buenos Aires de Martha Blache, que formó parte del material de su Tesis de Doctorado, defendida en la Indiana University. Parte de ese material, dedicado al estudio de las representaciones culturales de esta comunidad migrante en un contexto urbano, fue publicado años después, en Buenos Aires, con el título de *Estructura del miedo* (Blache, 1991).³¹ Como la misma autora aclaró en su obra, el acento de este trabajo no estuvo puesto en el estudio textual de las narraciones, sino que los textos fueron usados como base para el estudio del contexto cultural del grupo. La propuesta metodológica de Blache para la aproximación a la narrativa folklórica, elaborada en colaboración con Juan Ángel Magariños de Morentín, marcó ciertamente un giro de los estudios de folklore narrativo hacia un interés por el contexto, expuesto en sus “Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica” (1987). Allí, Blache y Magariños de Morentín destacaron la importancia del enfoque semiótico, enriquecido por la orientación contextualista que recoge los aportes de las Nuevas Perspectivas del Folklore, para el estudio de manifestaciones narrativas. El archivo de Blache refleja tal tendencia a la apertura hacia un abordaje comunicativo de los relatos, utilizados como pretextos para un estudio estructural y semiótico del contexto.³²

31 Esta fecha corresponde a la segunda edición de la obra, y reúne el material recogido entre 1972 y 1974, como parte de la Tesis Doctoral dirigida inicialmente por Richard Dorson, en la Universidad de Indiana.

32 Este examen del estado del arte de las colecciones de material folklórico en la Argentina fue profundizado y actualizado en publicaciones posteriores (Palleiro en Arcaro 2004, Palleiro 2005, 2008, 2011), a cuya lectura remito para una puesta al día de estos estudios. En estas investigaciones, realicé un estudio sincrónico y diacrónico del estado del arte de las colecciones de narrativa folklórica en la Argentina, en relación con el paradigma de folklore vigente en el momento de creación de cada archivo, y con el perfil de los recolectores. Utilicé para este estudio algunos materiales de la Tesis, con el agregado del análisis de colecciones publicadas en épocas recientes.

En el marco de este estado del arte, mi aporte personal, que alcanzó en esta Tesis una organización sistemática, apunta a poner de manifiesto la importancia del contexto como dispositivo de ficcionalización del enunciado narrativo. En un punto de inflexión entre la identificación de regularidades y los enfoques contextualistas, mi línea de trabajo se sitúa en una zona intermedia, vinculada a la vez con el interés por la textualización de los relatos y por el estudio del contexto. Tal punto intermedio consiste en la reflexión sobre los procesos de textualización ficcional de la obra folklórica, con especial atención en la incidencia del contexto dentro de los límites textuales.

La obra aborda el estudio del contexto como eje de desdoblamiento ficcionales en un archivo de diez relatos orales riojanos, reunidos alrededor de los ejes temáticos de “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte”. El archivo analizado en esta obra me ha servido, a lo largo de toda mi trayectoria posterior, como corpus de base para su confrontación contrastiva con manifestaciones narrativas procedentes de otros contextos, urbanos y rurales, registradas y transmitidas en soportes orales, escritos, virtuales, directos y mediatizados. Fue así como algunas versiones analizadas en esta obra pasaron a integrar luego el archivo reunido en torno a la matriz de “El encuentro con la Muerte” (Palleiro, 2004a), dedicada al examen de la dispersión de itinerarios narrativos. Tal etapa posterior tuvo como base el estudio de estos textos, que ahora ofrezco al lector con el doble propósito de registro documental y reflexión teórica.

Capítulo 4

El relato folklórico: un espacio textual abierto

En este capítulo, me interesa ofrecer al lector una reflexión sobre el relato folklórico como espacio textual de convergencia de formas discursivas diferentes. Elijo la denominación “relato folklórico” (del inglés *folktale*), porque es un término abarcador, adecuado a mi planteo que sostiene la flexibilidad de límites entre géneros discursivos diferentes. Este es el término utilizado en la obra señera de Thompson (1946), cuyo título, *The folktale*, engloba distintas especies de discurso que, en nuestro medio, fueron asociadas con los “cuentos folklóricos”. Dentro de esta categoría genérica, Thompson distingue, por su esfera temática, los relatos de animales, maravillosos, religiosos, novelescos, del ogro tonto, humorísticos y de fórmula.¹ En este trabajo, utilizaré el término “relato” en su sentido más amplio, que incluye los géneros a los que paso a referirme a continuación.

1 En el ya mencionado índice ATU, los relatos animalísticos aparecen clasificados con los números 1 a 299; los maravillosos, con los números 300 a 749; los religiosos, con los números 750 a 849; los novelescos, con los números 850 a 899; los del ogro tonto, con los números 1.000 a 1.199; los humorísticos, con los números 1.200 a 1.999; los de fórmula, con los números 2.000 a 2.399; y una franja de relatos no clasificados está ordenada con los números 2.400 a 2.499.

Para discutir tal convergencia de formas narrativas, tomo como punto de partida las delimitaciones usuales de los distintos géneros folklóricos,² para profundizar luego esta reflexión con miras a caracterizar el relato folklórico como mixto genérico.

El término “relato” (de la forma verbal latina *re-latum*, supino del verbo *re-fero*: “volver a traer”), en su sentido etimológico, alude al hecho de traer nuevamente a la memoria un hecho o una serie de hechos ubicados en un tiempo pasado, sin que estos presenten necesariamente un conflicto. Como bien señaló Dannemann en su comentario al primer manuscrito de esta obra, este vocablo tiene una acepción general que se aplica a contextos comunicativos múltiples, mientras que otros términos, como “narración”, se asocian con el acto de “contar cuentos”.

La etimología del vocablo “cuento” remite al verbo latino *computare*, esto es, a la acción concreta de contar o cuantificar elementos en una dimensión temporal. El cuento despliega entonces, en una sucesión diacrónica, elementos relacionados con un universo de ficción, regido por leyes propias. Como anticipé en el capítulo anterior, Pinon define el cuento maravilloso, identificado en la traducción castellana de Chertudi con el cuento folklórico en general, como un relato ubicado en un tiempo indeterminado y en un lugar remoto, que refiere las acciones de un héroe en forma esquemática. Plantea entonces un esquema lineal del cuento, en el que el héroe se enfrenta con diversos obstáculos y adversarios, a los que siempre logra vencer (Pinon, 1964). Esta definición recuerda la vinculación del cuento con la épica, narración extensa que narra las proezas de un héroe, de la que el cuento se distingue por su mayor brevedad y concisión.

2 Para esta delimitación, me baso en los trabajos de Ben-Amos (1976) y Chertudi (1978).

El mundo del cuento se vincula con una dimensión lúdica, de juego, entretenimiento y placer estético, como lo testimonian los mismos narradores y su audiencia, en los relatos que integran mi archivo. En efecto, en la escucha de los relatos que los narradores clasifican como “cuentos” pude advertir, como haré notar en los capítulos siguientes, su interés primordial por entretener al auditorio, y el goce estético de quienes los escuchaban, manifiesto en distintas expresiones de complacencia.

Otro género narrativo folklórico es la leyenda. Esta categoría narrativa está relacionada con una explicación etiológica o causal de los hechos que narra. El relato legendario tiene de este modo una función de esclarecimiento de un suceso o conjunto de sucesos que poseen una relevancia especial particular en el contexto de una comunidad. Su etimología latina remite al vocablo *legenda*, cuya traducción es “las cosas que merecen o deben ser leídas” debido a su singular importancia. En mi archivo de relatos, Marino Córdoba clasifica su relación de la Salamanca o trato con el diablo como una “leyenda” de singular relevancia, enraizada en el contexto local.

La leyenda tiene, en efecto, un anclaje geográfico en un lugar concreto, y cierta vinculación con aspectos históricos, situados en un momento lejano en el tiempo y traídos a la memoria a través del relato en virtud de su especial relevancia. Como bien señalan Dégh y Vázsonyi (1976), sobre quienes volveré más abajo, la leyenda se vincula además con las creencias sociales.

El mito es también un género narrativo folklórico, que remite a una instancia *ab origine*. La acción referida el mito se sitúa entonces en un tiempo originario, y se vincula con acontecimientos fundantes de una comunidad. De este modo, se relaciona con la cosmogonía de una región, un pueblo o una comunidad, que refleja su visión particular del

mundo. En mi archivo de narrativa riojana, ciertos tramos del discurso de Marino Córdoba se relacionan con el discurso mítico, que vincula lo sobrenatural demoníaco con una cosmovisión grupal. En la Salamanca, los elementos míticos son actuados en un rito, que consiste en una acción o praxis basada en la repetición secuencial. Esta ceremonia en la que un ser humano entrega su alma al diablo es referida por Marino en una serie de pasos o etapas, cumplidos de modo fijo en una secuencia ritual. En el estudio de este discurso incluido en el primer apéndice adjunto, me ocupé *in extenso* de las características del rito, al que solo me refiero aquí como tipo discursivo.

Por su parte, la *anécdota*, cuya etimología remite al vocablo griego *anékdotos*, se refiere a la relación de una noticia breve o de un suceso notable o memorable dentro de la vida cotidiana de una comunidad. El vocablo inglés *memo-rate* designa a un género folklórico vinculado también con la relación de hechos memorables, que guardan conexión con los *memorabilia* o conjunto de sucesos dignos de ser recordados, de la tradición grecolatina. Marino incluyó en su discurso diversas anécdotas de la vida del grupo, para ilustrar su explicación del rito.

Cercano a la anécdota, por su relación con la vida cotidiana, se encuentra el “caso”, que tiene también como eje la relación de un hecho destacable en un contexto social, cuyos protagonistas son personajes de existencia real, de cualidades singulares –positivas o negativas– dentro de la vida de un grupo. La diferencia con la anécdota, con la que comparte la presentación del hecho narrado como real, reside en que se trata de un suceso fuera de lo común, que asume en ocasiones un valor paradigmático. En mi archivo de relatos riojanos, los narradores refirieron casos de seres de existencia real que presenciaban apariciones sobrenaturales o celebraban tratos con el diablo, en donde lo extraordinario

irrumpía en el entorno cotidiano. Tal es el caso de un “señor que hizo un trato con el diablo” de Miguel Ruarte.

El “sucedido”, por su parte, también refiere un hecho extraordinario presentado como real, pero mientras que el caso tiene un valor paradigmático asociado con el protagonista de la acción, el sucedido pone un mayor énfasis en la repercusión de esta acción en el contexto local. Así, por ejemplo, en mi archivo, Gustavo Chacoma narra el sucedido de “lo que pasó a la señorita Justina con la tía, cuando iban a encerrar las gallinas”, referido a la aparición de una entidad demoníaca que tuvo por efecto quebrar la tranquilidad de la atmósfera cotidiana de la vida rural.

El caso, el sucedido y la anécdota tienen en común la narración de hechos notables ubicados en la dimensión de lo real. Mientras que la anécdota pone énfasis en el carácter memorable de un suceso, el caso subraya su dimensión paradigmática en la vida de un grupo, y el sucedido pone énfasis en sus repercusiones en el contexto social. Como podrá apreciarse, se trata de distinciones extremadamente lábiles, que nos acercan al problema de la relación intertextual entre los distintos géneros.

Antes de pasar a la discusión de estas categorías narrativas a partir de una reflexión sobre el concepto mismo de “género de discurso”, quisiera considerar por último la “historia”. Como categoría genérica, esta consiste en la relación de un conjunto de sucesos reales ocurridos en un pasado, ordenados en una secuencia cronológica. En esta obra centrada en las interrelaciones entre géneros, me interesan en particular las consideraciones de White (1973) acerca de la “poética de la historia”, que profundizaré más abajo. Este autor llama la atención sobre los procesos de construcción poética en el discurso histórico, que comportan una elaboración ficcional. Ya Jakobson (1964), en su reflexión sobre las funciones del lenguaje, afirmaba que, en el acto

comunicativo, ninguna función queda reducida a cero.³ Por lo tanto, la información referencial de sucesos con la que se identifica el discurso histórico tiene siempre un grado de elaboración poética, que Jakobson relaciona con un trabajo sobre la estructura misma del mensaje, basado en un juego de selecciones y combinaciones.

Un aspecto relevante que subyace en esta delimitación de los géneros discursivos es el de su relación con la creencia, aspecto del que me ocuparé más abajo, y al que dediqué extensas consideraciones en obras posteriores (Palleiro 2004a, 2008), tituladas, respectivamente, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo* y *Yo creo ¿Vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. En la primera, me dediqué a reflexionar sobre la construcción retórica de un verosímil en un archivo de casos, sucedidos y leyendas argentinas, reunidos en torno a la matriz narrativa “El encuentro con la Muerte”, que tiene elementos comunes con el motivo folklórico *The vanishing hitchhiker*. En el trabajo sobre retóricas del creer, dediqué una sección a la discusión sobre “el estatus de realidad de las creencias” (Palleiro, 2008: 242-246). Abordaré aquí este problema solo desde la perspectiva de la relación intertextual entre géneros folklóricos, ya que me interesa destacar el anclaje de todos estos géneros narrativos – caso, sucedido, anécdota, mito, leyenda e historia – en la dimensión histórica y en un contexto social. Esta dimensión histórica gravita también en el cuento, en un entramado complejo de elaboración ficcional.

Una vez planteadas estas delimitaciones iniciales sobre categorías genéricas, me dedicaré a profundizarlas para caracterizar el relato folklórico como un mixto genérico, en el

3 Como se recordará, estas funciones son la emotiva, vinculada con el emisor; la conativa o apelativa, dirigida al receptor; la metalingüística, referida al código; la fática, referida al contacto; la referencial, dirigida al contexto extralingüístico, y la poética, centrada en el mensaje. Para una reflexión sobre estas funciones en el discurso folklórico, ver Palleiro *et al.* (2008).

marco de un planteo general sobre el concepto de “género de discurso”.

El problema de los géneros de discurso

La reflexión sobre los géneros de discurso, relacionada con la teoría literaria, puede vincularse con la cuestión del contexto, que es objeto de estudio de la folklorística. Esta reflexión se remonta a la *Poética* de Aristóteles, y es retomada en el *Ars Poetica* de Horacio de la latinidad clásica, para llegar a una sistematización en la obra neoclásica de Boileau (en De Salazar, 1818), pasando por la obra de Escalígero (en Weinberg y García Rodríguez, 2003). Tal sistematización divide los géneros en épica, lírica y drama, y establece para este último la regla de las tres unidades, de tiempo, lugar y acción. Todas estas reflexiones tienen sus raíces en una larga tradición normativa que dejó su impronta en la cultura occidental, y que encuentra en los planteos de Bajtín una apertura hacia la transformación de los patrones genéricos en cada nueva situación de discurso.

Bajtín (1982) define los géneros como tipos o modelos temáticos, compositivos y estilísticos, fijados en el recorrido diacrónico como patrones enunciativos estables que se actualizan en hechos de comunicación concretos. Este enfoque revierte el esquematismo genérico surgido a partir de una interpretación normativa de la tradición aristotélica.⁴ Dentro de las categorías mencionadas por el filósofo griego, que dieron lugar a tal distinción entre épica, lírica y drama, la narración se relaciona con el género épico, que se nutre

4 Cabe destacar que la obra de Aristóteles, basada en una reflexión filosófica, es predominantemente descriptiva. La normativización de los géneros es el resultado de una lectura posterior, a la luz de una tradición cultural preceptista.

de relatos. La narración folklórica conserva algunos elementos de los cantares épicos, cuyos episodios se articulan entre sí de modo flexible, sin ajuste alguno a unidades de tiempo, lugar o acción.

El autor ruso subraya el carácter polifónico de todo tipo genérico, que remite al proceso mismo de formación de patrones discursivos (Bajtín, 1982). Estos se estabilizan, en efecto, a partir de un diálogo entre cada nuevo acto enunciativo y otros anteriores, en un vaivén entre sincronía y diacronía. Bajtín reconoce la vinculación de los géneros de discurso con el entorno social, y sostiene que existe una infinidad de variedades genéricas, adecuadas a distintas circunstancias enunciativas. Postula un inventario abierto de formas genéricas, y abre el espectro de los géneros hacia una multiplicidad de variaciones, entre las que se cuentan las interacciones primarias de la vida cotidiana.⁵ Los planteos de Bajtín sobre géneros primarios tienen un importante antecedente en las consideraciones de Jolles acerca de las “formas simples”. Este autor fue uno de los primeros en reflexionar acerca de la relación entre los tipos discursivos elementales o “simples” y sus actualizaciones en situaciones enunciativas diferentes (Jolles, 1972 [1930]). Los géneros de la clasificación aristotélica corresponden, en las categorías de Bajtín, a las modalidades de expresión secundaria, con un mayor grado de elaboración convencional del mensaje.

El problema de los géneros de discurso fue abordado también desde el ángulo de la folklorística. Ben-Amos, en una compilación titulada *Folklore genres* (1976), reunió un conjunto de trabajos precedidos por un estudio

5 Para una lúcida reflexión sobre los géneros en Bajtín, con especial referencia a los géneros primarios, ver Morado (2008). Para un panorama general de los aportes de Bajtín al problema de los géneros, ver Palleiro et al. (2008).

preliminar, que subraya la productividad del estudio de los géneros folklóricos en contexto. En uno de ellos, titulado “Las relaciones complejas de las formas simples” (*The complex relations of simple forms*) Abrahams (en Ben-Amos, 1990 [1976]), retoma los citados planteos de Jolles sobre las “formas simples”, y afirma que supuesta en acto en contextos comunicativos concretos da lugar a “relaciones complejas”. Propone, asimismo, una clasificación genérica basada en el grado de interacción entre el enunciador y su auditorio.

La folklorística tiende a rastrear entonces, en la obra folklórica, indicios del contexto social en el que esta se produce.⁶ Este campo disciplinar, enriquecido por los aportes de la antropología, la psicología social, los estudios culturales, la teoría de la comunicación y la sociolingüística, estudia los procesos de configuración de identidades sociales.⁷ En particular, el enfoque comunicativo del folklore, como ya anticipé, pone el acento en el texto folklórico como un mensaje estéticamente marcado, que vehiculiza aspectos identitarios y subraya la importancia del auditorio, en su rol de evaluador de la eficacia performativa del discurso (Bauman, 1975). Este enfoque disciplinar reflexiona también sobre la intertextualidad genérica en el discurso folklórico. Briggs y Bauman (1996 [1992]) llaman al respecto la atención sobre la “brecha intertextual” que existe entre un tipo o modelo genérico estabilizado en el proceso de transmisión tradicional y su puesta en acto en nuevos contextos enunciativos. Sobre la base de los planteos de Bajtín, estos autores focalizan su atención en los procesos de “entextualización” o puesta en texto de ciertos modelos genéricos, y en su “recontextualización”

6 Para una definición del hecho folklórico en contexto, ver Paredes y Bauman (1972).

7 Para una reflexión sobre la configuración de identidades a partir de expresiones estéticas a partir de un estudio de caso, planteada desde la perspectiva del discurso de los folkloristas, ver Dupey (2007).

en hechos de comunicación concretos. En los relatos analizados, puede advertirse la remisión de los narradores a modelos genéricos cristalizados, a los que se refieren mediante fórmulas introductorias, en enunciados referidos como “Dice el cuento...”. Dichas fórmulas se actualizan en nuevas situaciones de discurso, mediante modificaciones que ensanchan esta brecha intertextual, profundizada con su recontextualización en lugares y momentos diferentes. Briggs y Bauman se ocupan también de las situaciones de poder relacionadas con el predominio de determinados patrones genéricos sobre otros. Retoman en este sentido los planteos de Bourdieu (1983, 1985), quien sostiene que la eficacia de un discurso consiste en poder imponer su recepción en un mercado comunicativo.⁸

Esta obra apunta a reflexionar sobre el vínculo intertextual entre géneros discursivos diferentes, en especial, entre los géneros vinculados con un universo de ficción como el cuento, y entre aquellos presentados como de ocurrencia real (casos, sucedidos e historias). Me interesa examinar las brechas intertextuales entre estas categorías, relacionadas con el efecto de realidad del relato ficcional, en una tensión dinámica con la elaboración poética de la dimensión histórica.

El relato folklórico: un espacio textual de convergencia

Como ya anticipé, por su configuración discursiva, el relato folklórico constituye un mixto genérico y, como tal, resulta permeable a la incorporación de estrategias comunicativas diversas, de la narrativa personal, la conversación, el hecho teatral, el mito, la exposición didáctica, el discurso

8 Para un comentario más amplio de los planteos de Bourdieu, ver Palleiro *et al.* (2008).

argumentativo y la narración literaria. Esta confluencia de estrategias comunicativas múltiples lo convierte en un enunciado polifacético. Su textualización escrita agrega a esta multiplicidad de estrategias la tensión entre oralidad y escritura.⁹ Retomaré entonces las consideraciones iniciales de este capítulo, para complejizarlas en relación con este concepto.

En definiciones como la del ya citado Pinon, el cuento folklórico suele situarse, como ya dije, en un *illo tempore* imaginario, que lleva implicada una indeterminación espacial. Caracterizaciones de esta índole recogen una tradición secular, dedicada al estudio de narraciones transmitidas en las etapas más tempranas de la vida humana, tanto en forma oral, de boca de padres o abuelos, como a través de la lectura de cuentos folklóricos fijados por la escritura. Estas experiencias tempranas proveen los primeros instrumentos para desempeñarnos más tarde como narradores. En este rol, tendemos a incorporar vivencias personales, que requieren una localización en un espacio y un tiempo concretos para contextualizar la trama narrativa. ¿Cómo conciliar, entonces, el *illo tempore* del “Había una vez” con el aquí y el ahora de la experiencia concreta? El ya citado Mukarovsky proporciona un esbozo de respuesta, al referirse al mecanismo de adición de elementos heterogéneos que forma parte del proceso de composición folklórica. Tal mecanismo da lugar a la inserción de elementos variados, que favorecen la interconexión del contexto histórico con el mundo ficcional del relato.

9 En mi investigación posdoctoral (Palleiro, 2004), desarrollo con mayor exhaustividad y con un soporte erudito más amplio estas facetas y otras más, que tuvieron su origen en esta Tesis. Para una interesante reflexión acerca de las taxonomías en folklore desde la perspectiva de sus relaciones con la ideología, ver Lloyd (1987). Para un estudio acerca de las formas y géneros de la poesía oral, ver Zumthor (1990).

La narrativa personal

En las voces de los narradores riojanos, pude advertir la articulación de algunos relatos alrededor de un *point* o eje de interés, con una estructura similar a la que identifica Labov (1967, 1972, 1983) en los relatos de experiencias personales, estudiados en comunidades negras de Estados Unidos. Este autor advierte que tales relatos personales refieren un conflicto o acontecimiento vinculado con experiencias pasadas, actualizadas a la luz del presente. Conjuntamente con Waletzky, identifica en dichas narraciones cláusulas de orientación espacio-temporal, una complicación, una resolución, cláusulas evaluativas y una “coda” final (Labov y Waletzky, 1967). Estos relatos de mi archivo, ubicados en un tiempo y espacio concretos, por lo general en la provincia de La Rioja, pueden introducir comentarios evaluativos acerca de las implicancias de la anécdota, y observaciones finales a modo de coda de cierre. Los narradores se valen de la flexibilidad de los patrones de la composición folklórica para introducir tales agregados al desarrollo secuencial, bajo la forma de adiciones explicativas o evaluativas. Muchas veces, los relatos son presentados como historias de vida, protagonizadas por miembros de existencia real en el grupo, que encarnan aspectos vinculados con una cosmovisión colectiva.¹⁰

Por su parte, Bruner (2003) se refiere al principio narrativo como forma de organización secuencial de la experiencia.¹¹ También el ya mencionado Benjamin (1982) llama la atención sobre la influencia de la experiencia

10 Para un estudio de la historia de vida, ver Magrassi *et al.* (1980).

11 Esta organización episódica puede, a su vez, deconstruirse en estructuras no secuenciales, similares a la estructura diseminativa de un hipertexto virtual (Palleiro, 2004).

vital del narrador en la articulación de los relatos. En el relato folklórico, esta experiencia personal se filtra en la atmósfera atemporal condensada en la fórmula “Había una vez”, en un contrapunto entre ficción e historia que remite al principio dialógico del arte folklórico (Mukarovsky, 1977; Bajtín, 1987). Otro rasgo distintivo de la narrativa oral es la orientación hacia el auditorio, que introduce frecuentes cambios en el esquema de composición de los relatos (Tannen, 1982, 1985). Esto puede advertirse con facilidad en los relatos de mi archivo donde los narradores están atentos a las reacciones del auditorio para organizar su esquema narrativo.

La introducción de elementos de narrativa personal, enraizada en la dimensión histórica, se encuentra en un permanente diálogo con la experiencia grupal, que actualiza saberes transmitidos a lo largo del tiempo.

La interacción conversacional

La obra folklórica es, en esencia, dialógica. En sus manifestaciones orales, surge en el seno de una conversación entre dos o más participantes, que intercambian y distribuyen turnos y roles (Sacks, Schlegloff y Jefferson, 1974). La conversación, con su “ritual de interacción” (Goffman, 1971) funciona como marco comunicativo del relato folklórico. Existen de este modo en la comunicación folklórica ciertos rituales de legitimación que recrean los roles sociales de una comunidad, en el contrapunto entre el narrador y su auditorio. En este intercambio comunicativo, encuadrado en el seno del coloquio, hay un recorrido de distintos “tópicos de conversación” (Van Dijk, 1983a), que sirven como núcleos de organización de la secuencia narrativa. Tal recorrido tiene que ver con la estructura dinámica del intercambio conversacional.

El dialogismo del relato folklórico flexibiliza los lazos de cohesión entre episodios para el logro de un efecto de sentido global (Mukarovsky, 1977) cuya coherencia no se ve afectada por la interpolación de tópicos heterogéneos. En la interacción que da origen al relato, tienen un peso especial las estrategias de comunicación no verbal (Knapp, 1985; Fast, 1986). En particular, tiene importancia decisiva “el trabajo de la cara” (Goffman, 1971). En la situación del coloquio, los participantes interactúan ciertamente en un encuentro cara a cara en el que miradas, gestos y silencios se combinan con el discurso verbal en una articulación similar a la de una “orquesta” (Bateson, Hall, Goffman, Winkin *et al.*, 1984).¹² La narración folklórica surge a partir de este intercambio vivo, en el que el mismo emisor se desdobra en una voz ficcional para construir, a su vez, la figura textual de un receptor, incorporado en el discurso. Así por ejemplo, en mi archivo de relatos, los narradores, y en especial José Corso, juegan con el cuerpo y la mirada, en un trabajo gestual, consignado en notas intercaladas que construye una interacción permanente con el auditorio.

Discurso didáctico, argumentación y narración

La orientación argumentativa del relato folklórico tiene que ver con la intención de persuadir al receptor acerca de la validez del modelo de mundo propuesto en el relato. Esta intención persuasiva es el eje de la argumentación (Vignaux, 1976; Perelman y Olbretchs-Tyteca, 1983; Ducrot 1984, 1988; Palleiro *et al.*, 2008). Tal orientación argumentativa está marcada por el uso de estrategias tales como estructuras silogísticas y otros recursos retóricos, entre los

12 Para una profundización acerca de los recursos de comunicación no verbal, vinculados con estrategias de proxémica y kinésica corporal, ver Palleiro *et al.* (2008).

que sobresale la búsqueda de tópicos como pruebas en apoyo de ciertas afirmaciones (Ducrot *et al.*, 1978), para convenir al auditorio.

Aristóteles, en su *Tratado de Lógica*, postulaba la validez de la argumentación como esquema de razonamiento lógico. El mismo autor, en su *Poética*, se ocupa también de la categoría de lo verosímil, al referirse a la relación entre historia y poesía. Quintiliano, por su parte, se ocupa también del arte de la persuasión, basada en un razonamiento no necesariamente verdadero sino verosímil. En el relato folklórico, muchos motivos narrativos son utilizados como tópicos argumentativos, dirigidos a lograr la adhesión del receptor. Esto puede advertirse en mi archivo, en el que los narradores emplean con frecuencia recursos de modalización alética, esto es, cláusulas encaminadas a destacar el valor de verdad de ciertas afirmaciones sostenidas en el discurso, para volverlas creíbles. Esto ocurre con frecuencia en los relatos presentados como “casos” o “sucedidos” de ocurrencia real. En ellos, los narradores hacen referencia, por ejemplo, a la presencia de testigos oculares, como pruebas de consenso para sostener el valor de verdad del discurso. También echan mano de modalizaciones deónticas, esto es, de estrategias relacionadas con el “deber ser” que rige las interacciones grupales de la comunidad, con un valor argumentativo. Tales estrategias están encaminadas a sostener la vigencia de un universo de valores colectivo. Esto se advierte en la entrevista con Marino Córdoba sobre la Salamanca, que es un discurso de neto corte persuasivo. En él, Marino centra el interés en la defensa de la legitimidad del ritual en el que se celebra un “trato con el diablo” como expresión cultural de una identidad compartida. Otra estrategia argumentativa de las versiones es el uso de formas declarativas como “dicen que”, referida a la voz de la comunidad toda, que estudiaré en un capítulo siguiente. Solo

destaco aquí su valor argumentativo, que delega la responsabilidad enunciativa en una autoridad grupal, y reemplaza el posicionamiento individual por el consenso intersubjetivo propio de la creencia.

En la praxis argumentativa, encaminada a lograr una recepción eficaz, la ecuación entre la intencionalidad del emisor y la actitud del receptor es la base de toda ética de la acción comunicativa (Habermas, 1985, 1987). La actitud del receptor es entonces el horizonte de la intencionalidad del emisor que está presente también, con una intensidad especial, en el discurso didáctico. En tal sentido, todo buen narrador no solamente es un artista sino también un maestro. En los relatos recopilados, pude identificar con frecuencia la presencia de cláusulas aclaratorias que revelan la intencionalidad didáctica de los narradores y que despliegan, en un desarrollo explicativo, aspectos del contenido semántico del mensaje, para facilitar su comprensión al auditorio. Favorecen de este modo su recepción, en la medida en que intentan aproximar el código del relato construido por el narrador a su audiencia. Corso, en particular, incorpora gran cantidad de estas cláusulas, en las que recurre al uso frecuente de deícticos y de comparaciones para conectar el mundo narrado con el contexto de narración. Compara, de este modo, el taller de carpintería de la casa del protagonista, el personaje folklórico Pedro Ordimán, con su propia casa y su taller, en un despliegue didáctico de tamaños y formas de objetos. En algunas versiones, la intencionalidad didáctica otorga a los relatos un carácter ejemplarizante, similar al del *exemplum* medieval. Es así como ciertos relatos adquieren el valor de narraciones puestas en apoyo de una afirmación moral o religiosa, propia del *exemplum* (Welter, 1927). Es frecuente encontrar así, en la coda de algunos relatos, una suerte de moraleja o reflexión acerca de las implicancias morales o doctrinales de la anécdota. A la

luz de tal moraleja, el relato se convierte en prueba argumentativa en apoyo de dicha afirmación, que incluye una enseñanza propia del discurso didáctico. Esto ocurre en relatos sobre tratos con el diablo, y en las narraciones intercaladas en la entrevista de Marino. En ellos, la anécdota sirve como prueba ejemplar de las consecuencias negativas del rito demoníaco.

La dimensión didáctica del relato folklórico tiene que ver con la transmisión de saberes colectivos. Resultan esclarecedoras las afirmaciones de Lyotard (1986) quien subraya el carácter integrador del saber narrativo, capaz de reconstruir la visión del mundo de una comunidad.¹³ Algunas tendencias actuales en el estudio del discurso didáctico examinan las relaciones entre lenguaje, pensamiento y acción y sus modalidades de transmisión, en el marco de la interacción sociodiscursiva (Bronckart, 2007). Estas modalidades de transmisión interactiva de saberes en un contexto social forman parte también del marco comunicativo de la narración folklórica. La interacción dialógica es el lugar desde donde el narrador construye su relato, con el objeto de entretener y deleitar al auditorio. Esta intención responde al principio de enseñanza y entretenimiento, presente ya en el *Ars poetica* horaciana. El poeta latino Horacio sintetiza en su obra la orientación preceptiva de la latinidad clásica, y adjudica al discurso poético una función didáctica además de una finalidad de entretenimiento, sintetizada en la fórmula *docere, delectare, prodesse* (“enseñar, deleitar y ser útil”). Tal orientación está presente en los cuentos así como en los demás géneros narrativos folklóricos, y se relaciona con la habilidad del narrador tanto para enseñar y transmitir

13 El autor contrapone dicho carácter integrador del saber narrativo, vigente desde un tiempo inmemorial, a la dispersión de competencias propia del discurso científico contemporáneo (Lyotard, 1986).

saberes narrativos, como para persuadir al auditorio de su legitimidad como modelo de referencias culturales.

La convergencia de estas esferas discursivas diversas convierte efectivamente el relato folklórico en un mixto genérico, abierto a una dinámica de transformaciones múltiples. Esta obra propone explorar algunas de estas transformaciones en los relatos riojanos, presentadas alternativamente por sus narradores como cuentos, sucedidos, historias, casos o, incluso, como leyendas. La clasificación que los narradores dan a sus relatos depende, entre otros aspectos, de la fuerza argumentativa que imprimen al discurso para convencer al receptor de su carácter verosímil.

Narración folklórica y teatro: el discurso del cuerpo y de la voz

El acto de narración oral nace en la conversación pero crea un espacio propio. El cuerpo y la voz son instrumentos privilegiados de los que dispone el narrador, que es un artífice de este nuevo espacio. El uso de la voz viva, con sus recursos entonacionales, unido a la iconicidad del gesto, que se materializa en el “cuerpo significativo” del narrador (Verón, 1988), es un aspecto que la narración folklórica comparte con el teatro (Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009).

Al decir del citado Verón, todo discurso es un discurso de cuerpos actuantes. El cuerpo es un reflejo de representaciones culturales que le asignan una dimensión social dentro del simbolismo general de una comunidad (Le Breton, 1995).¹⁴ Tal dimensión social del cuerpo tiene que ver con el despliegue de una red de signos, cuyo uso está regido

14 El mismo autor propone en otro trabajo una aproximación a la sociología del cuerpo, focalizada en las representaciones que se forman las diferentes sociedades en torno a la corporalidad. Esta aproximación está focalizada en la dimensión social de tales representaciones del cuerpo, considerada como espacio de interfaz entre lo social y lo individual (Le Breton, 2002).

por normas y convenciones como las que regulan toda interacción humana. En su manejo del código corporal, los narradores tienen en cuenta tales convenciones sociales, de las que se valen para crear un universo de ficción. El cuerpo está atravesado no solo por este uso consciente de convenciones, sino también por la materia significativa del inconsciente. De este modo, en toda situación comunicativa, el cuerpo expresa no solo representaciones conscientes tales como las que puntualiza Le Breton en su estudio sobre la antropología del cuerpo, sino también aspectos del inconsciente no controlados por el enunciador. Desde esta perspectiva, el cuerpo constituye una “capa metonímica de producción del sentido” (Verón, 1988) que guarda una relación de existencia con aquello que representa, característica de los signos indiciales (Peirce, 1987).¹⁵ Verón entiende de esta manera la metonimia como un vínculo de contigüidad o proximidad existencial entre el signo y aquello a lo que el signo designa. En la narración oral, en efecto, el cuerpo del narrador está presente, con su existencia concreta en un lugar y en un tiempo de la historia. En su despliegue de indicios, narradores como Corso utilizan al máximo los recursos corporales. También los otros narradores riojanos de los que aquí me ocupo ponen en discurso esta relación de existencia, al acompañar su discurso verbal con señalizaciones deícticas referidas a su entorno, para introducirlas como parte del relato.

A partir de esta existencia concreta, el enunciador histórico logra desdoblarse en sujeto productor de un universo ficcional, en un desplazamiento que es también propio de la metonimia (Le Galliot, 1981). Este desplazamiento que

15 Para una exposición de los fundamentos de la semiótica de Peirce, ver Palleiro *et al.* (2008). Para una profundización acerca de los aportes de la semiótica peirciana, ver Magariños de Morentín (1983).

tiene su origen en un esfuerzo consciente por crear un mundo a través del lenguaje verbal, reforzado por el uso convencional de gestos y de movimientos corporales. Tal uso convive con el conjunto de signos del inconsciente que el emisor transmite, sin proponérselo, a través del cuerpo. En esta tensión dinámica, dicho emisor, convertido en narrador mediante un desdoblamiento, sostiene el enunciado con el peso de su cuerpo. De tal modo, pone de manifiesto lo que Ong (1987) denomina la dimensión somática de la oralidad.

La interacción social con los oyentes trae aparejado un disciplinamiento del cuerpo, plasmado en habitualidades corporales que responden a ciertas convenciones (Citro, 2010). En la *performance* artística, tales habitualidades corporales son en ocasiones objeto de recreación estética. Es así como algunas expresiones artísticas del narrador vinculadas con el discurso corporal tienden a deconstruir tal disciplinamiento en gestos inesperados, que analizaré en capítulos siguientes. Esto ocurre también en *performances* rituales como las de la Salamanca, que tiene como eje la reversión de un orden social instituido a partir de un “trato con el diablo”. Tal reversión alcanza al discurso de los cuerpos actuantes, que es una de las partes constitutivas del ritual. La práctica ritual constituye en efecto una experiencia corporizada (Czordas en Citro, 2010). Esta praxis, que guarda una relación intertextual con los relatos del archivo, refleja una cosmovisión colectiva expresada mediante el discurso del cuerpo (Jackson en Citro, 2010), cuyo estudio constituye una vía de acceso a la cultura local. Este empleo del cuerpo como red signica, con sus convenciones y operaciones de disciplinamiento recreadas o suspendidas en la *performance* narrativa es, como anticipé, un rasgo común con la representación teatral.

Teatro y performance oral

El teatro puede ser caracterizado como “un discurso relatado cuyo emisor es el personaje” que convive con otro “cuyo emisor es el autor” (Ubersfeld, 1998). Al igual que en el teatro, también en la narración oral el emisor se desdobra en un narrador general, que puede duplicarse a su vez en la voz de distintos personajes, en un juego polifónico. En el relato folklórico, el autor individual es reemplazado por la voz colectiva. Esta voz se cristaliza en patrones estabilizados a lo largo de innumerables hechos enunciativos, que se actualizan en cada nueva situación de discurso.¹⁶ El desdoblamiento del narrador general en distintos personajes está muchas veces acompañado de cambios de la entonación o de la velocidad de emisión, y de otros recursos fónicos vinculados con la modulación de la voz y hasta con el empleo del código musical, con cancioncillas o diversas formas rítmicas incorporadas en los relatos. En el registro textual, introduce notas intercaladas para marcar estos recursos.

Además de los gestos y recursos entonacionales, el narrador realiza movimientos con las manos, la cabeza, y aun con los pies y el resto del cuerpo, para imitar las acciones de los personajes. Corso, quien evidenció un mayor talento para la *performance* teatral entre los narradores de mi archivo, llegó a utilizar incluso el recurso del atuendo, poniéndose un sombrero para imitar el vestuario de uno de los personajes. Estos recursos fónicos, unidos al lenguaje del cuerpo en movimiento que acompaña al código verbal y a otros elementos como el atuendo arriba mencionado, confluyen en un acto de comunicación multisemiótica, tanto en el teatro como en la narración oral. En

¹⁶ Merece destacarse la reflexión precursora de Carrizo (1942) acerca de las relaciones entre arte folklórico y teatro, vinculadas con los gestos teatrales de los cantores populares riojanos.

el lenguaje teatral, sin embargo, el uso de convenciones es mucho más complejo, tal como lo revelan los estudios de semiología teatral (Kowzan, 1979; Meo-Zilio y Mejía, 1980; Pavis, 1984; Trastoy, 2005).¹⁷ Es así como en el teatro hay dos instancias comunicativas diferentes, la del texto y la de la actuación, que en la narración oral constituyen una instancia única.

La narrativa folklórica y el teatro tienen también en común su articulación dialógica.¹⁸ De Toro (1992) señala como rasgo distintivo del discurso teatral la relación dialógica entre el emisor o locutor y su receptor o alocutario. Tal relación está presente también en la interacción entre el narrador folklórico y sus oyentes. Otro rasgo distintivo del teatro es el despliegue del conflicto dramático en un tiempo y un lugar concretos materializados en el espacio escénico, ante los ojos del público.¹⁹ En la narración oral, el narrador, mediante el manejo de signos corporales, delimita también un espacio simbólico en el cual despliega el conflicto narrativo, que tiene como puntos de anclaje el lugar y el momento de enunciación. Estos conforman el contexto comunicativo, que tiene una incidencia decisiva en la articulación del mundo narrado. Es así como, en los relatos riojanos que aquí me ocupan, el ámbito físico de los cerros y la vegetación de jarillares del entorno pasan a formar parte de la ambientación narrativa. Los personajes interactúan con un lenguaje

17 Una interesante convergencia entre el uso espontáneo y "profesional" de signos teatrales se da en el quehacer de "los narradores profesionales", que se nutren de los recursos de los narradores folklóricos. Los narradores profesionales echan mano de técnicas teatrales del trabajo con el cuerpo, además de otros recursos escénicos como el vestuario, el maquillaje, la música y la iluminación. Para un estudio particular de estos recursos en repertorios de narradores profesionales, ver Palleiro (en Palleiro y Fischman, 2009). Para un interesante estudio sobre la narración oral escénica, ver Trastoy (2005).

18 Para una reflexión sobre el teatro y las formas folklóricas, ver Bogatyrev (1976).

19 Para una referencia a la dimensión significativa de la puesta en escena, ver Bettetini (1979).

característico del habla local y se mencionan elementos del contexto –tanto del paisaje, como de las costumbres, usos y creencias locales– incorporados como escenario del relato. Esta red signífica utilizada por los narradores folklóricos logra atraer la atención del auditorio, tal como analizaré en los capítulos siguientes.

La actuación o *performance* de los narradores tiene como eje la elaboración estética del mensaje (Bauman, 1975), que da al discurso una dimensión de espectáculo,²⁰ Tal dimensión se acerca al sentido de *performance* como representación espectacularizada de la vida social trabajado por Schechner (2000) en relación con la dimensión escénica. La *performance* del narrador folklórico se vincula con la actuación de identidades sociales ante un auditorio quien, al igual que en el hecho teatral, evalúa la calidad estética del mensaje.

Cuento, mito y leyenda

Cuento, mito y leyenda son, como afirmé más arriba, géneros narrativos folklóricos diferentes. Sin embargo, los límites genéricos establecidos por los estudiosos, en su afán de sistematizar regularidades, se ven desdibujados muchas veces en la realidad narrativa. En efecto, en mi archivo de relatos riojanos, predominan los “cuentos”, así clasificados por los narradores, quienes subrayan su condición de discursos fictivos, orientados al entretenimiento del auditorio. Estos cuentos presentan, sin embargo, semejanzas con otros relatos, clasificados como casos, sucedidos, historias o leyendas, anécdotas, o incluso mitos o ritos, como el de la Salamanca. Esto da pie para advertir la permeabilidad del cuento a la incorporación de estrategias de otras esferas de

20 Para una aproximación a la creatividad de los *performers* folklóricos, ver también Gizelis (1973).

discurso, y su interconexión con otras categorías genéricas, como la del mito.²¹

Como ya comenté anteriormente, el discurso mítico se relaciona con la narración de un acontecimiento fundacional de una comunidad, ocurrido en un espacio y un tiempo originarios, esto es, en una instancia *ab origine* y en un *illo tempore* indefinido, fundante de todo devenir histórico (Eliade, 1968, 1973, *passim*). La estructura del mito se caracteriza por el entrecruzamiento de los ejes de simultaneidad y sucesión (Lévi-Strauss, 1977). Este rasgo compositivo guarda una estrecha analogía con las anacronías del discurso literario (Génette, 1972). En las versiones de mi archivo, la remisión a una temporalidad y espacialidad primigenias convive con la localización en un lugar concreto y un tiempo histórico, en un juego de saltos semánticos propio de la obra folklórica (Mukarovsky, 1977).

Por su parte, según señalé, el discurso legendario tiene como uno de sus rasgos distintivos el vínculo con el ámbito local, con su historia, su geografía y su cultura. Al igual que el cuento, la leyenda tiene un carácter dialógico e interactivo, y está sujeta a modificaciones de acuerdo con las reacciones del auditorio (Dégh y Vázsonyi, 1976). Las leyendas tienen en común con el mito la mencionada remisión a una instancia *ab origine*, relacionada con la explicación causal del origen de un lugar, objeto o fenómeno. Se refieren de este modo al origen de lugares o fenómenos naturales, o bien proporcionan una explicación plausible de hechos narrados en algunos cuentos. Otras tienen que ver con acontecimientos históricos o con creencias en seres sobrenaturales, míticos o religiosos. Muchas veces los héroes legendarios son personajes históricos elevados a la categoría

21 Para una reflexión acerca de los entrecruzamientos genéricos en el relato tradicional, ver Palleiro (2004a).

de arquetipo grupal, a quienes suelen atribuirse cualidades míticas, o incluso se les rinde culto. Resulta evidente el entramado textual con otros géneros, en la medida en que la leyenda se nutre de tópicos de la historia, el cuento y el mito.

La Clasificación Internacional de Budapest (1965) propuso un ordenamiento del discurso legendario que dio cuenta de estas interrelaciones temáticas y discursivas, al proponer las siguientes categorías, cuyos límites son extremadamente flexibles: 1) leyendas etiológicas y escatológicas, en las que los hechos narrados sirven como base para la explicación de causas de fenómenos naturales o de sucesos vinculados con el Más Allá; 2) leyendas históricas e histórico-culturales; 3) leyendas míticas y de seres y fuerzas sobrenaturales; y 4) leyendas religiosas.

Otro rasgo distintivo de la leyenda es su ya mencionado vínculo con las creencias. Lejos de sostener una afirmación incuestionable sobre la ocurrencia efectiva de los sucesos, la dimensión de la creencia se relaciona con la relativización del valor de verdad de un enunciado, el cual es sostenido por un consenso colectivo (Greimas y Courtés, *op. cit.*; Palleiro, 2008). En este terreno fronterizo de la suspensión de la creencia en el que se sitúa la leyenda (Dégh y Vázsonyi, *op. cit.*) hay un distanciamiento del dominio de lo verdadero, que es reemplazado por lo verosímil. Tal verosímil requiere una adhesión del receptor en estos términos de consenso, que supone una aceptación de la condición de posibilidad de los hechos narrados.

La modalidad de adhesión creencial, presente en todos los géneros narrativos folklóricos, tiene su grado mínimo en el cuento, que es el dominio por excelencia de lo fictivo (Pinon, 1965; Chertudi, 1978), un grado intermedio en la leyenda (Dégh y Vázsonyi, 1976), y un grado máximo en el caso, el sucedido y la historia. Dentro de la leyenda, a su vez, autores como Chertudi (1982) distinguen como especie

particular “la leyenda de creencia”, en la cual tal dimensión tiene una especial relevancia.²²

En esta obra, analizo la incidencia de las creencias sociales en la transformación de patrones genéricos. La distinción inicial entre géneros de discurso, que planteé al inicio del capítulo para dar cuenta de las convenciones clasificatorias, se ve flexibilizada en la realidad narrativa concreta de los relatos, tal y como son clasificados por sus narradores. Las oscilaciones clasificatorias y los cruces discursivos dan cuenta del carácter de mixto genérico del relato folklórico, que reelabora identidades sociales en un plano ficcional. Dicho carácter es uno de los ejes de análisis de los relatos, orientado a examinar cómo los narradores elaboran elementos de la realidad histórica y las creencias colectivas en un plano ficcional, en distintos formatos discursivos.

Ficción, historia y creencia en el relato folklórico

Esta obra plantea una aproximación a la narrativa folklórica centrada en las interrelaciones entre las categorías de “ficción”, “historia” y “creencia”. En trabajos posteriores a la Tesis (Palleiro, 1993, 2004a y b, 2008, 2011) profundicé esta reflexión que tiene aquí su punto de partida. El análisis tiene como eje la confrontación intertextual entre distintos géneros narrativos folklóricos, que incluyen una entrevista sobre creencias y ritos locales. La metodología dio por resultado una agrupación de relatos con distintas clasificaciones genéricas en torno a un mismo patrón narrativo, que

22 Fernández Latour de Botas, en su lectura de la obra de Chertudi, asocia la leyenda de creencia con la fe en entidades sobrenaturales, relacionada con la visión del mundo de una comunidad (Fernández Latour de Botas en Bazán, 2000: 270).

más adelante denominé “matriz” (Palleiro, 2004a). Definí entonces la matriz como un conjunto de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a relatos diferentes. Fue así como, alrededor de los ejes temático-compositivos de “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte”, clasificados en el Índice de Aarne-Thompson-Uther como tipos temáticos del cuento (ATU 330 A, *The smith and the devil* y motivo E 322.3.3.1 de Thompson, *The vanishing hitchhiker*), agrupé también casos, sucedidos, historias y leyendas.

La distinción entre las categorías genéricas que integran este archivo en los sistemas de clasificación usuales tiene que ver con su mayor o menor distanciamiento de los narradores con respecto a la creencia en el valor de verdad del discurso narrado, a partir de tipos temáticos similares. Apliqué también la modalidad de archivo por matrices en la edición de las distintas piezas de mi *Archivo de Narrativa Folklórica Riojana* (Palleiro, 2011). Tal modalidad de archivo plantea un modelo de aproximación al relato folklórico desde la doble vía del estudio de sus procesos de construcción o génesis y de sus recorridos de dispersión, semejantes a la estructura deconstructiva de un hipertexto virtual, cuyos fundamentos desarrollé en Palleiro (2004). El lector que recorra esas páginas encontrará las bases para una aproximación al problema de la creencia en el relato folklórico que, por su carácter de forma elemental o “simple” de manifestación narrativa de identidades y memorias sociales, sirve como punto de partida para el estudio de otras manifestaciones narrativas más complejas.

En la clasificación genérica, la voz de los narradores se entretreje con la del investigador, que interviene de modo activo en la fase de ordenamiento. Una prueba de tal intervención se encuentra en la reflexión de folkloristas como Fernández Latour de Botas (en Bazán, 2000) quien, en un trabajo sobre “el Folklore del Noroeste” incluye la siguiente

reflexión sobre las “especies narrativas folklóricas” en el contexto argentino:

Entre las formas literarias en prosa se instalaron, ya desde los tiempos de formación de la cultura criolla, los cuentos universales, tanto (...) maravillosos, como (...) animalísticos, religiosos o humanos (...) matizados por reminiscencias de otros climas (...) mostraron (...) adaptaciones cosmovisionales [a las] características del folclore narrativo de esta parte de América (...) podemos decir, tras la compulsión de la magna obra publicada por Berta Vidal de Battini (...) que en los relatos reconocidos por los portadores como totalmente ficcionales o “cuentos”, hay mayores rasgos de los “tipos” y “motivos” indoeuropeos que en las leyendas y relatos explicativos con trasfondo mítico (...). Ambas especies narrativas, cuentos y leyendas, se presentan muchas veces bajo la forma de “casos” o “sucedidos”, supuestas anécdotas que tienen por protagonistas a personas contemporáneas del narrador o conocidas por él. (Fernández Latour de Botas en Bazán, 2000: 270)

La autora da cuenta aquí de una clasificación de las “especies folklóricas” a partir de criterios clasificatorios de los compiladores, quienes distinguen entre cuento, leyenda, caso y sucedido desde sus propios parámetros de delimitación entre realidad, ficción y creencia.²³ Tal distinción, que resulta de indudable utilidad para el clasificador, no siempre refleja el punto de vista de los narradores. En efecto,

23 Sobre la base de la caracterización de Bajtín, lo que la autora denomina “especie” puede ser considerado como “género narrativo”. Tal fue la lectura de la referencista de esta obra, Dra. Zabala Gómez del Campo, que señaló la productividad de la referencia a “géneros” en lugar de “especies” folklóricas para estas categorías narrativas.

muchas veces, en haras de la simplificación didáctica o de la prolijidad editorial, tal clasificación no da cuenta de los entrecruzamientos genéricos que constituyen el objeto de reflexión de esta obra. Esto no invalida la eficacia clasificatoria de tales parámetros, siempre operativos a la hora de ordenar y clasificar el material para la difícil tarea de edición de expresiones folklóricas. Merece, sin embargo, tenerse en cuenta que la realidad viva del hecho de narración se resiste a todo intento de clasificación y archivo. Antes bien, presenta zonas grises entre las distintas categorías, que son las que aseguran la perduración dinámica de los patrones discursivos del relato folklórico en los tiempos y lugares más diversos. El estudio de tales zonas grises es, precisamente, el objeto de este trabajo. Por otra parte, Fernández Latour de Botas destaca la combinación de elementos de las culturas europea y americana en “especies” como los cuentos. Tal conjunción se vincula con el procedimiento de adiciones de elementos heterogéneos, que es el principio compositivo de la obra folklórica. Esta estructura compositiva abierta, que da lugar a la inserción de elementos de nuevos contextos, flexibiliza la clasificación genérica y favorece el entrecruzamiento de las dimensiones de la ficción, la historia y la creencia.

Para reflexionar sobre estas categorías, me referiré en primer lugar a los alcances de la “ficción”, ya mencionados más arriba. Según anticipé, Reisz (1979) define la categoría de “lo fictivo” como “una modificación de la modalidad de esencia del universo real”. Esto equivale a decir que el universo de ficción se rige por leyes propias. Dicho universo tiene una relación de analogía o semejanza con el universo real, sobre el cual ejerce las mencionadas “modificaciones” vinculadas con selecciones y combinaciones poéticas, que revelan un trabajo sobre la estructura del mensaje (Jakobson, 1964). El trabajo poético crea un sistema verbal

autónomo, articulado como un universo secundario, diferenciado de la interacción primaria del coloquio. Este se organiza a partir de relaciones autorreferenciales, esto es, reflexivas sobre la instancia misma del discurso. Reisz realiza una distinción entre la “fictividad”, a la que considera una cualidad de lo fictivo situada en el plano ontológico de lo real, y la “ficcionalidad”, situada en el plano del discurso. Los procedimientos de ficcionalización tienen que ver entonces con operaciones discursivas de duplicación de los tres componentes del acto comunicativo: el emisor, el receptor y las “zonas de referencia” (Reisz de Rivarola, *op. cit.*). Es suficiente, sin embargo, que uno de estos tres componentes se desdoble para que todo el espacio verbal se ficcionalice (Mignolo, 1981). En síntesis: la fictividad se vincula con la ruptura de las reglas de funcionamiento del universo real que atañen a la manera de ser de lo fictivo, mientras que la ficcionalidad se instala en una dimensión comunicativa, relacionada con desdoblamientos del discurso.

Por su parte, Greimas y Courtés (1982) definen la creencia, desde una perspectiva semiótica, como una modalización de la categoría de certeza, que tiene que ver con la relativización del valor de verdad de un enunciado, otorgado a partir de una adhesión subjetiva o de un acuerdo intersubjetivo. Es decir que la creencia depende de un posicionamiento personal o de un consenso grupal. Desde esta perspectiva, la credibilidad de un discurso depende entonces de un acuerdo colectivo, que legitima la verosimilitud del discurso. Esto tiene especial relevancia en la clasificación que los mismos narradores dan a sus relatos como cuentos fictivos, o como casos, sucedidos, leyendas o historias de ocurrencia real. Como apuntan Dégh y Vázsonyi (1976), en la leyenda, la creencia se encuentra en un estado de suspensión. Su recepción como enunciado creíble depende entonces de una convención social que garantiza la aceptabilidad

del discurso. En los relatos de este archivo, los narradores juegan con la categoría de creencia y con los grados de distancia con respecto a su enunciado, y tal distanciamiento de los narradores con respecto a su propio discurso reemplaza la categoría de lo verdadero por la de lo verosímil.²⁴

La distinción entre lo verdadero y lo verosímil se remonta a la *Poética* de Aristóteles quien, en su reflexión sobre la historia y la poesía, sostenía ya que la poesía es más universal y filosófica que la historia, en la medida en que, mientras que esta última se ocupa de lo que pasa y sucede, el dominio de la poesía es el de aquello que puede suceder. Tal concepción domina también en la historiografía latina, y puede advertirse en autores como Salustio o Tito Livio, cuya obra tiene como eje la recreación poética de la historia, abierta a una dimensión mítica y aun legendaria. Esta dinámica entre historia y poesía se advierte ya en la narración que Tito Livio hace de la fundación de Roma, en su obra *Ab urbe condita*. Tito Livio refiere allí, entre otros, el mítico episodio del origen de los hermanos Rómulo y Remo, amamantados por una loba, como parte de la secuencia historiográfica.

Esta tradición historiográfica sienta las bases para una reflexión sobre la poética de la historia, que muchos siglos más tardes desarrollará White (1973) quien destaca, desde la perspectiva de los estudios históricos, la presencia de un trabajo poético en el discurso de la historia. Llama asimismo la atención sobre los recursos retóricos de elaboración ficcional de los acontecimientos pasados, en una línea que retoma la reflexión aristotélica. Puede advertirse en la obra del filósofo griego el germen de una teoría de los mundos posibles, construidos a partir de una analogía o semejanza con la dimensión de lo real. En el discurso poético, la

24 Para una reflexión sobre el verosímil narrativo, ver *Lo verosímil* (Barthes *et al.*, 1970) y mis propios estudios sobre las creencias en el discurso folklórico (Palleiro, 1993; Palleiro *et al.*, 2008).

realidad se recrea ciertamente a partir de una operación modal de posibilidad a la que me referiré más abajo, que la eleva a un plano universal. Hay en él un tácito acuerdo entre emisor y receptores, según el cual lo verdadero es reemplazado por lo verosímil, en un sistema de convenciones que remite al “como si” del discurso ficcional (Mannoni, 1973). Este “como si” tiene que ver con la mencionada relativización de la certeza propia de la creencia (Greimas y Courtés, *op. cit.*; Palleiro, 1992; Palleiro *et al.*, 2008).

En estas reflexiones sobre la ficción, la historia y la creencia viene al caso considerar el problema de las modalidades de discurso, vinculadas con la subjetividad. Los operadores de modalidad, a los que me referiré en un capítulo siguiente, constituyen expresiones que confieren a un enunciado el valor de posible, necesario o creíble, de acuerdo con un posicionamiento subjetivo del hablante, y no con un valor de verdad absoluto. Este aspecto resulta de especial relevancia para estudiar la recreación estética de creencias colectivas con el estilo individual y subjetivo de cada narrador.

El enfoque que ofrezco a los lectores, basado en una aproximación al relato folklórico como hecho comunicativo situado en un contexto, subraya la influencia de las creencias sociales en el relato folklórico, que hacen de él un mixto genérico.

Retóricas del creer e identidades sociales

El entramado textual de las creencias tiene que ver con la elaboración poética de los relatos. Tal elaboración poética tiene como eje un juego de selecciones y combinaciones (Jakobson, 1964), que da por resultado diversas “retóricas del creer de los discursos sociales” (Palleiro, 2008). Las distintas modalidades retóricas apuntan a convencer al

receptor de la validez de un universo de creencias, mediante la articulación de un mensaje que elabora estéticamente identidades y memorias colectivas en forma secuencial, con la marca de autoría de cada narrador.

Lejos de considerar la identidad grupal como un todo homogéneo, pongo el acento en la convergencia de elementos culturales heterogéneos, que dejan sus huellas en los distintos relatos. La identidad de un grupo, asociada con su especificidad cultural, se construye a partir de procesos de diferenciación frente a otros grupos, que contribuyen a crear entre sus miembros un sentido de pertenencia y de adhesión a un universo simbólico común (Bauman, 1972; Kaliman, 2001; Dupey, 2007). Las creencias sociales forman parte activa de procesos de configuración identitaria, que surgen “de la dialéctica entre el individuo y la sociedad”, a partir de intereses, códigos, normas y rituales compartidos (Berger y Luckman, 1988: 240). Las identidades se configuran de tal modo a través de procesos de individualización de los actores sociales, que construyen y otorgan un sentido a todas estas pautas, tendientes a afianzar el mencionado sentido de pertenencia (Giddens, 1995). Este no excluye la disidencia, contradicción y aun contraposición, que hacen de la construcción de la identidad un proceso dinámico e incluso conflictivo, reflejado en la textura de los relatos. Esta identidad plural encuentra en los relatos un espacio verbal por excelencia, por su carácter de mixto genérico que le permite incorporar elementos heterogéneos en su estructura textual.

Capítulo 5

El relato folklórico y sus contextos: oralidad y escritura, cultura letrada y cultura popular

El relato folklórico: entre la oralidad y la escritura

Como ya anticipé, el término “relato”, del inglés *tale*, constituye una categoría narrativa más abarcadora y flexible que la del “cuento” (*story*), uno de cuyos rasgos distintivos es la trabazón estructural. La denominación relato engloba, en efecto, categorías genéricas diferentes, como cuento, leyenda, caso y sucedido. El calificativo “folklórico” alude a su carácter de expresión espontánea de la identidad diferencial de un grupo, en la recreación poética de un narrador individual. El archivo de relatos folklóricos con el que trabajo en esta obra fue registrado ciertamente en hechos de comunicación oral, textualizados luego mediante el código escriturario.¹

En sus reflexiones sobre las “psicodinámicas de la oralidad”, Ong (1987) diferencia las modalidades cognitivas de la oralidad de las de la escritura. Caracteriza las formas expresivas de la oralidad como acumulativas, redundantes o

1 Cabe aclarar sin embargo que la comunicación oral no es un rasgo distintivo del discurso folklórico, que puede estar expresado a través de otras modalidades de registro, tanto en el código de la escritura como en medios virtuales. Para una aproximación a la circulación de relatos folklóricos en medios virtuales, ver Palleiro (2007, 2008) y Delfino Kraft (en Palleiro, 2008).

“copiosas”, en permanente tensión agonística, y empáticas o participativas. Agrega que tales psicodinámicas de la oralidad establecen un equilibrio “homeostático” con el presente, el cual impone su propia economía a los recuerdos pasados.² Las caracteriza, asimismo, como modalidades de comunicación situacionales antes que abstractas, con un fuerte predominio de lo corporal o somático.

La presencia viva del narrador, situado en el presente del acto enunciativo concreto, da cuenta de este carácter somático de la narración oral. La interacción con los oyentes convierte la narración oral en una situación participativa, y la inmediatez del coloquio da lugar al uso de redundancias y acumulaciones, con una intencionalidad enfática. Ong destaca también como rasgo distintivo de la oralidad el uso de contraposiciones agonísticas, propias de una dinámica antitética, asociada con el contrapunto del diálogo. Tal dinámica se corresponde con la “ley de la oposición o antítesis”, enunciada por el ya nombrado Olrik como una de las regularidades estilísticas del discurso folklórico. En los relatos de mi archivo, pude advertir, en efecto, que los narradores echan mano de alusiones a elementos concretos del entorno, e imprimen a su discurso un ritmo “agonístico” de contraposiciones y reiteraciones, del que hacen partícipe a su auditorio, en una verdadera situación de empatía. Es así como, en algunos relatos, los narradores incluyen alusiones a los “pencales” y los “cerros”, característicos del ámbito rural riojano. Esta cotidianidad rural convive con una atmósfera palaciega de reyes y princesas, en una conjunción agonística de

2 El concepto de homeostasis, vinculado con el campo semántico de la medicina, se refiere a una forma particular de equilibrio en un medio interno, como el del cuerpo humano. En el caso de las formas de expresión de la oralidad narrativa, tal equilibrio “homeostático” se vincula con una situación enunciativa concreta, en la que cada narrador está presente con su cuerpo y su voz, en el contexto de una temporalidad histórica.

opuestos. Asimismo, el conflicto narrativo tiene como eje la confrontación entre el héroe y su oponente. Los narradores recurren también a reiteraciones y acumulaciones enumerativas de elementos del contexto, en la referencia a distintos componentes de la vestimenta de “gauchos” y de camperos riojanos. Esto puede advertirse en el relato de Corso, “Pedro Ordimán y el diablo”, que tiene como eje el enfrentamiento entre el héroe y el diablo, donde aquellas están expresadas mediante repeticiones vinculadas con campos semánticos antagónicos. Uno de estos campos es el de lo demoníaco, asociado con la esfera semántica de “lo negro” que incluye desde las vestiduras hasta la oscuridad de sus intenciones, y que aparece en el texto en forma reiterada; y el otro, el de la astucia y el dinamismo vital, asociado con el pícaro Pedro Ordimán. La remisión a un universo compartido, dada por la incorporación de referencias contextuales, favorece la conexión empática entre el narrador y su auditorio.

La textualización escritural de los relatos orales supone siempre una instancia de mediación tecnológica que impone convenciones propias de la “psicodinámica” del registro escrito, para decirlo en términos de Ong. Tal instancia de mediación es característica de la cultura letrada, y su rasgo distintivo es, como su nombre lo indica, el dominio de la letra escrita. El registro escritural transforma la dimensión rítmica de la oralidad (Havelock, 1995) en un mensaje regido por reglas y convenciones de organización textual propias de la escritura, con sus normas de articulación morfológica, sintáctica y léxica, que inciden en la articulación semántica. La transcripción instaaura en efecto la ya mencionada brecha intertextual (Briggs y Bauman, *op. cit.*) entre el acto discursivo originario, surgido en la oralidad de la comunicación interpersonal, y el producto textual fijado en la escritura.

En el registro escritural de los relatos que integran mi archivo, incorporé notas referidas a la situación enunciativa oral, orientadas a minimizar esta brecha.³ Tales notas incluyeron desde aspectos relacionados con el entorno físico de enunciación hasta indicación de gestos, ademanes, movimientos y otros recursos de comunicación no verbal vinculados con el uso del cuerpo, que dieron cuenta de lo que Ong denomina el “componente somático” de la memoria oral.⁴ Incorporé también en el registro la referencia a recursos entonacionales utilizados por los narradores para imitar las voces de los distintos personajes, que evidenciaron el carácter rítmico de la oralidad. De acuerdo con el citado Havelock (*op. cit.*), tal dimensión de la oralidad que intenté poner de manifiesto en mi archivo permanece en estado latente en las más complejas manifestaciones de las tecnologías de mediación de la cultura escrituraria. Al decir de este autor, la oralidad constituye un horizonte integrador de las más diversas formas de conocimiento, desde los albores de la humanidad hasta nuestros días. Este aliento multiseccular está presente en los relatos riojanos, que recrean una tradición heredada desde el pasado, y la actualizan en el contexto argentino contemporáneo.

La articulación de los relatos tiene como punto de partida el desdoblamiento de los narradores orales, situados en un contexto histórico, geográfico y cultural, en figuras textuales que construyen a su vez un perfil de receptor. En la textualización escrituraria, los elementos del contexto indicados por los narradores mediante gestos y

3 Tal como aclaré en el capítulo de presentación del corpus, en el texto original adopté una grafía dialectal, más cercana a la oralidad del coloquio, simplificada en esta edición para privilegiar la legibilidad del texto. Para una reflexión acerca de las distintas fases de transcripción escrituraria de un texto oral, ver Palleiro (2004).

4 Para una interesante aproximación al estudio de los gestos en la cultura folklórica, ver da Câmara Cascudo (1987). Para una relación entre gesto, raza y cultura, ver Efron (1970).

movimientos fueron agregados bajo la forma de las mencionadas notas, que evidencian la brecha entre oralidad y escritura.

La figura del narrador y los universos del relato: la construcción de mundos posibles

Como ya anticipé, el narrador constituye una figura textual, surgida del desdoblamiento de un enunciador situado en un contexto histórico concreto en sujeto productor de un enunciado ficcional (Mignolo, *op. cit.*). La importancia del narrador, con su dinámica entre el distanciamiento ficcional y la experiencia de vida, es destacada por Benjamin (1982), quien afirma que la experiencia es “la fuente en la que han abrevado los narradores”. Este autor asocia la construcción de los relatos con la tensión entre “quien se mantiene en el país y conoce sus historias y tradiciones” y quien “sale de viaje” y es capaz de enajenarse en esta figura, en un espacio verbal separado de su propio territorio. Todos estos conceptos resultan de especial interés para mi archivo de relatos orales, oídos de la boca de narradores riojanos que se presentan como conocedores de las historias y tradiciones locales, entreteljadas con el discurso de ficción.

Como ya anticipé, los universos del relato constituyen “mundos posibles”, en el sentido que le dan a esta expresión autores como Kripke (1980) y como Hintikka (1962). Se trata de mundos alternativos concebidos a partir del referente real, con el que guardan una relación de compatibilidad que permite acceder a ellos a partir de la experiencia del mundo real. Es así como cada narrador construye y cada receptor interpreta el sentido de los relatos desde su propia experiencia de vida, a partir de la decodificación de estos universos ficcionales, concebibles, compatibles y accesibles

a partir del contexto real.⁵ Es en este sentido que Benjamin subraya la relevancia del universo de experiencias del narrador y sus oyentes. En las versiones de mi archivo, pueden advertirse huellas de la construcción que los narradores hacen de estos mundos posibles a partir de la relación con el entorno, para acercar los relatos al universo de los oyentes.

La lógica del cuento folklórico, con su compleja relación entre realidad y ficción, ha sido estudiada recientemente por Pedrosa y por Suárez López (ambos en Beltrán y Haro, 2006). Estos autores, desde una perspectiva literaria, dan cuenta de la tensión entre el ajuste de los narradores a patrones tipificados por el uso tradicional, como los tipos y motivos, y el manejo de recursos situacionales tales como los silencios (Pedrosa, en Beltrán y Haro, *op. cit.*) y las referencias a elementos de la realidad circundante (Suárez López, *op. cit.*). Esta dinámica es el eje de un capítulo siguiente, dedicado a la construcción textual del emisor en mi archivo de relatos.

La narrativa oral y su dinámica de recepción

Como ya anticipé, la narración oral es esencialmente dialógica. El diálogo supone la copresencia física de emisor y receptores, cuyas posiciones enunciativas son reversibles. El receptor es siempre un emisor potencial, que interrumpe, corrige, desvía o confirma el discurso anterior, o aporta incluso agregados al desarrollo secuencial. Esto puede advertirse en algunos relatos de mi archivo, en los que intervienen miembros del auditorio hasta convertirse en narradores.

Entre los receptores, pueden distinguirse aquellos pertenecientes al mismo grupo del narrador, que comparten

5 Para un estudio de la "lógica de los posibles narrativos", ver Brémond (1970).

con él un universo de ideas y representaciones culturales. Este contexto ideológico común permite al narrador hacer uso de elipsis, implícitos y sobreentendidos capaces de ser decodificados con eficacia por la audiencia.⁶ En virtud de estos saberes compartidos, los receptores pueden llenar adecuadamente estos espacios textuales que el emisor deja libres en su relato. Tal llenado instauro una suerte de complicitad enunciativa, que favorece la participación cooperativa del auditorio. Como dije más arriba, esta modalidad de enunciación convierte el hecho de narración folklórica en un acto performativo que afirma los lazos culturales de cohesión grupal, que favorecen la identificación diferencial frente a otros grupos. Esta clase de receptores fue, con sus distintos matices, la que predominó en mi archivo de relatos riojanos, cuyo proceso constructivo estudiaré en capítulos siguientes. Otra clase de receptora es la de aquel ajeno al grupo, al que el emisor se dirige con una actitud a la vez didáctica y argumentativa. Esta actitud conjuga la explicación con la prueba testimonial de la validez del universo construido en el relato, como pudo advertirse en la entrevista con Marino Córdoba. En ella, yo misma ocupé el rol de receptora exogrupal y fue en este rol que Córdoba me aclaró aspectos de la cultura del grupo.

Algunas de estas distinciones fueron advertidas por Dégh (1973) en relación con el discurso legendario. La autora identifica ciertamente en la leyenda “elementos endotéricos y exotéricos”, y relaciona el predominio de unos o de otros con la orientación del mensaje hacia una categoría especial de destinatario. Estas observaciones pueden relacionarse, asimismo, con las consideraciones de Jansen (1986) acerca de lo que él denomina “el factor endotérico y exotérico” en folklore, que apunta a marcar diferencias

6 Remito aquí al concepto de “contexto ideológico” de Van Dijk, arriba citado.

entre los saberes compartidos por el endogrupo y aquellos que no lo son. Los primeros, si son revelados al exogrupo, requieren de explicaciones adicionales, como las que me brindó Marino.

En el trabajo de campo, yo misma desempeñé el rol de receptor exogrupal, dada mi condición de investigadora. Como tal, pude advertir modificaciones en el recorrido narrativo que incluyeron desde cláusulas explicativas del contenido semántico de ciertos implícitos, hasta el llenado de elipsis con elementos aclaratorios o la eliminación de sobrentendidos mediante la explicitación de aspectos relacionados con el contexto. La distinción entre endogrupo y exogrupo presenta ciertos matices, ya que ningún grupo es absolutamente homogéneo, como pondré de manifiesto en el análisis de los relatos y de la entrevista, que incorporaron intervenciones del auditorio.

La narración folklórica y sus contextos: la teoría de la performance

Un aspecto de especial relevancia para el estudio del relato folklórico es la relación entre texto y contexto (Van Dijk 1983a y b, 1984, 1985). La incorporación de elementos contextuales requiere de los narradores un esfuerzo para su articulación en el enunciado de acuerdo con ciertas pautas de cohesión y coherencia discursiva (Halliday y Hasan, 1976). Tales pautas son más flexibles en el relato folklórico que en los géneros narrativos literarios, en la medida en que el discurso folklórico crea un efecto de sentido global que no excluye la presencia de incongruencias parciales.

El término “contexto” comprende tanto el entorno situacional en el que se desarrolla la interacción comunicativa entre el narrador y sus oyentes, como el conjunto de pautas de interacción entre los miembros de un grupo, y

el universo de representaciones, ideas, creencias y valores compartidos que otorgan a dicho grupo su identidad diferencial (Bauman, 1972).

La primera acepción del término “contexto” tiene que ver con el carácter de hecho vivo de la narración folklórica, ubicada en una circunstancia histórica, que constituye el marco dialógico en el que se desarrolla el relato. El entorno situacional inmediato está constituido por el ámbito de narración, que comprende el marco espacio-temporal y los elementos en él situados. En dicho marco se ubican los actantes del coloquio: el narrador y su auditorio, cuyas posiciones relativas se delimitan en el discurso. Tal delimitación de roles comunicativos tiene que ver con la interrelación entre las opciones lingüísticas y este entorno situacional (Halliday, 1982). Dicha interrelación se refiere tanto a la incidencia del contexto en la elección de opciones lingüísticas como al anclaje referencial de estas opciones en la situación contextual de enunciación. Esto quiere decir que la selección que el narrador realiza de un registro verbal para comunicarse con su auditorio está influenciada por el contexto. Es así como los narradores incorporan elementos del entorno físico, social y cultural, a través de alusiones a la vegetación, a relaciones de parentesco como el compadrazgo y a símbolos culturales como el rito de la Salamanca, que estudiaré en un capítulo siguiente. Tales alusiones convierten el enunciado en un discurso situado. El “contexto” se extiende, de este modo, a gran diversidad de situaciones: tiempos, lugares, personas, tipos de expresión y de actos comunicativos, sistemas de conocimientos, creencias, intenciones, deseos y convenciones comunicativas, y distintos tipos de hablantes y oyentes (Van Dijk, 1984). Tales categorías generales, configuradas a partir de las manifestaciones comunicativas particulares, funcionan como marcos interpretativos

de la realidad, en un proceso de semiosis infinita (Peirce, 1987).⁷

Estas consideraciones permiten una aproximación a la segunda y a la tercera acepciones del contexto, entendido como conjunto de pautas que rigen la interacción de un grupo, y como entorno cultural e ideológico que articula la relación entre el hombre y el mundo, tanto en un plano real como en uno imaginario. La segunda acepción, relacionada con las reglas de interacción grupal, fue estudiada por la “etnografía del habla” de Hymes (1974), y pone el acento en la actuación o *performance*. Como ya anticipé, Hymes afirma que el eje de toda situación comunicativa está dado por la actuación en un contexto, cuando se pone en juego la habilidad y eficacia del emisor para comunicar. Enfatiza la interrelación entre texto y contexto, a punto tal que afirma que se hace imposible establecer una distinción precisa entre ambos términos. Propone, así, encarar un estudio situado del habla, y destaca la relevancia del lenguaje como herramienta eficaz para la puesta en marcha de estrategias para delimitar situaciones. Subraya la relevancia de las estructuras discursivas situadas en “ocasiones culturales” que le dan su sentido. Desde una perspectiva comunicativa, Hymes considera entonces la actuación o *performance* como eje de los estudios del folklore.

Tales planteos fueron retomados, desde la folklorística, por el ya citado Bauman, y por otros estudiosos como Bausinger (1980) y Ben-Amos (1972a). Bauman, siguiendo la línea trazada por Hymes (1972), propone un abordaje del hecho comunicativo folklórico como un fenómeno de actuación o *performance* situado en un contexto y, como ya anticipé, pone el acento en su carácter de mensaje

7 Para una aproximación analítica inicial a algunas expresiones de narrativa folklórica a partir de las categorías peircianas, ver Cousillas, Losada y Martín (1984).

estéticamente marcado, cuyo contenido semántico se vincula con la identidad diferencial de un grupo. Asigna un rol decisivo a la audiencia, que evalúa la eficacia performativa del mensaje, relacionada con su impacto sobre el contexto (Bauman, 1975). Esta concepción performativa de la comunicación folklórica tiene un estrecho vínculo con la pragmática del habla, que postula la posibilidad de “hacer cosas con palabras” (Austin, 1982). La pragmática del habla distingue entre el acto locutivo de todo hecho de discurso, la fuerza ilocucionaria del discurso, orientada hacia el oyente, y su fuerza preformativa de transformar la realidad a través del lenguaje, mediante actos de habla, clasificados a su vez por Searle (1976, 1979) en “directos” e “indirectos”.⁸ Desde esta óptica, la eficacia comunicativa de un relato no solo está relacionada con la referencia directa a una trama secuencial, sino también con su afirmación indirecta de la validez del modelo de mundo en él construido, como puede advertirse en el estudio de los relatos riojanos.

La construcción de estos relatos responde a una dinámica polifónica entre texto y contexto, de acuerdo con la cual cada enunciador individual es legitimado en su rol comunicativo por un auditorio que le entrega el derecho a la palabra y le confiere su estatus de narrador. El auditorio forma parte del contexto de los relatos, en una situación enunciativa pautada por un conjunto de convenciones, relacionadas con al intercambio de roles y estatus que configuran un ritual de la interacción, con ciertos esquemas fijos y otros elementos variables. Este “ritual de la interacción” (Goffman, 1971) puede asimilarse al “ritual de la *performance*”, que consiste en la puesta en acto de un movimiento espontáneo, en el que los significados, valores y objetivos centrales de una

8 Para una aproximación más detallada a la teoría de los actos de habla, ver Palleiro *et al.* (2008).

cultura se ven en acción (Schechner, 2000). En sus reflexiones sobre la performatividad, este autor remite también a la teoría de Austin acerca de cómo hacer cosas a través del lenguaje, y puntualiza que este hacer encuentra su expresión por excelencia en el ritual, entendido como secuencia de acciones pautada por reglas fijas. La interacción comunicativa no escapa a este conjunto de reglas, que contribuyen a configurar lo que Goffman denomina *frames* o “marcos interpretativos”, que proporcionan patrones de organización de la experiencia. Tales marcos interpretativos constituyen dispositivos ordenadores de modelos de mundo.⁹

Todos estos conceptos proporcionan una aproximación a la tercera acepción del contexto como entorno cultural e ideológico, relacionado con un conjunto de representaciones culturales colectivas, trabajado por el citado Van Dijk. También Schechner (*op. cit.*) resalta la potencialidad de la *performance* para ofrecer una representación de la vida social, bajo la forma de espectáculo. Resulta oportuno recordar aquí el concepto althusseriano de “ideología”, referido a la relación entre el hombre y el mundo que se articula tanto en el plano real como en el imaginario (Althusser, 1974). Tal relación configura el universo simbólico que comprende, en términos de Van Dijk, sistemas de conocimientos, creencias, intenciones y deseos que, a su vez, configuran el “contexto ideológico” de los relatos. Tal como intentaré mostrar en esta obra, el contexto ideológico incide en el proceso de construcción del discurso narrativo.¹⁰

9 Para una aplicación de estos conceptos de dispositivos ordenadores de modelos de mundo al estudio de la narrativa, a través del análisis de los relatos de los indios *selk' nam*, ver Karrer (2007).

10 Para una reflexión sobre la relevancia de la dimensión de lo ideológico en el lenguaje, ver también Voloshinov (1973). Para una distinción específica acerca de lo ideológico y la cientificidad en el discurso, ver Verón (1987).

La noción de texto en proceso

La noción de “texto en proceso” constituye el eje de los estudios de génesis, centrados en la dinámica de producción creativa de todo discurso. A partir del análisis de los procesos de construcción del relato folklórico iniciado en esta obra, desarrollé luego una propuesta de aproximación a la narrativa oral tradicional desde la doble perspectiva del examen de las huellas de sus procesos de creación o génesis, y de sus itinerarios de dispersión en recorridos múltiples similares a los de un hipertexto virtual (Palleiro, 2004a).

Como ya anticipé en un capítulo anterior, Grésillon (1994: 7-31) caracteriza la perspectiva genética como “una mirada nueva que privilegia la génesis sobre la estructura”. Esta mirada propone reconstruir la génesis del texto a partir del estudio de variantes de manuscritos literarios. A partir de estos conceptos, propuse una reformulación de los planteos de la genética textual para el registro y análisis de relatos orales. En lugar de subrayar la condición dinámica de un texto fijado en la escritura, los registros de narrativa oral intentan fijar relatos originados en el coloquio sin borrar las huellas de su génesis, en la ya citada tensión entre la oralidad y la escritura.

Así como la crítica genética estudia variantes de manuscritos, las variantes son también el eje de la oralidad folklórica. Ya Menéndez Pidal (1972) había llamado la atención sobre la vida en variantes de la tradición oral. Chertudi (1978), por su parte, retomando estas afirmaciones, llegó a sostener que el cuento folklórico “vive en variantes en la oralidad”, y definió la versión como “cada realización de un cuento”, con una tácita remisión a un cuento-tipo. Desde una perspectiva genética, Lebrave (1990: 156) caracterizó las correcciones y variantes de

manuscritos como operaciones materiales del acto de escritura, que reflejan su condición de texto en proceso. Propuso, como método para reconocer las variantes, un “desciframiento” basado en la confrontación de distintos estados de escritura, que permite distinguir adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones de elementos. En mi propuesta, reformulé estos conceptos para la narración folklórica, alrededor de la noción de “matriz genética” (Palleiro 2004a).

Para los geneticistas, las correcciones modifican un texto ya fijado en la escritura y las variantes introducen alternativas surgidas de la reflexión del autor sobre su propio discurso escrito. En mi aproximación a la narrativa oral, relaciono las correcciones con modificaciones textuales en el dominio del decir, y las variantes con transformaciones contextuales de las matrices en el dominio de lo ya dicho. Tal como adelanté en un capítulo anterior, definí entonces las matrices como combinaciones temáticas, compositivas y estilísticas comunes a distintos relatos, identificadas mediante la comparación intertextual. Tales matrices sirven como pretextos de itinerarios narrativos múltiples, cuyo contenido semántico se relaciona con identidades colectivas. Las correcciones y variantes introducen cambios contextuales en las matrices estabilizadas en el curso de la transmisión oral y de eventuales fijaciones escriturarias (Palleiro, 2004a). En sus estudios sobre memoria colectiva, Assman (1997) se refiere a las conexiones lábiles de la memoria. Los narradores orales archivan las matrices en su memoria, lo que favorece la combinación libre de unidades en relatos diferentes. Mi aproximación al relato folklórico busca desentrañar los mecanismos de transformación de estas matrices en situaciones comunicativas concretas.

El relato folklórico: deconstrucción hipertextual y texto infinito

El relato folklórico, como texto dinámico, tiene una potencialidad deconstruccionista similar a la de un hipertexto virtual. Como ya anticipé anteriormente, desde la teoría informática, Nelson define el hipertexto como un “texto que se bifurca”, compuesto por “una serie de bloques textuales conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario” (Nelson, 1992: 2-3. La traducción es mía). Con este enfoque, el relato folklórico puede ser considerado como un conjunto de bloques textuales constituido por unidades mínimas independientes y fragmentarias, conectadas mediante nexos flexibles, semejantes a las conexiones lábiles de la memoria. Esta conexión flexible da como resultado una estructura de recorridos múltiples similar a la del hipertexto de Nelson, a partir de transformaciones de una matriz pretextual que activa un mecanismo generador de correcciones y variantes textuales.

Esta perspectiva tiene como base teórica el deconstruccionismo. Cowes (1996: 255-269) establece una línea de continuidad entre el deconstruccionismo de Derrida y la estilística de Amado Alonso, a la que vincula con el formalismo ruso. Con agudeza crítica, se refiere a su propuesta de “desenfocar” o “desmoldar” las palabras, para observar que Amado Alonso “podría haber usado en su lugar el verbo ‘deconstruir’”. En *Marges de la Philosophie* (1985), Derrida da cuenta de la importancia de los detalles marginales para la reflexión filosófica, que puede conectarse con la relevancia asignada a los detalles en la obra folklórica por el ya citado Mukarovsky (1977). Como ya señalé, este autor considera tales detalles en apariencia irrelevantes como elementos capaces de resignificar un mensaje. Estos planteos coinciden con el enfoque de Le Goff (1984: 81-98), quien advierte la posibilidad de acceder a la mentalidad de un grupo a través

del estudio de documentos marginales, reveladores de “la conjunción de lo individual con lo colectivo”.

Mi propuesta tiene como fundamento la consideración de los detalles como unidades semánticas de la narración folklórica, que operan como nodos de descentramiento del relato. Al convertirse en ejes de su articulación compositiva, tales detalles favorecen la desagregación de los componentes temáticos y estilísticos de la matriz en un juego de combinaciones múltiples.

Los agregados, eliminaciones, reemplazos o cambios de posición de núcleos narrativos de una matriz narrativa folklórica, que dan lugar a tales correcciones variantes, guardan semejanza con las adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos identificados por los manuscritólogos en textos escritos. Las regularidades temáticas, compositivas y estilísticas que conforman una matriz sirven entonces como pretextos para bifurcaciones múltiples en distintas versiones y variantes, como las de los relatos de este archivo. Tales bifurcaciones reproducen el dinamismo de la memoria. El contexto incide de manera fundamental en este mecanismo de transformación contextual de las matrices, resignificadas en versiones y variantes múltiples.

Estos aportes conceptuales me sirvieron para una aproximación al concepto de “relato folklórico” como enunciado narrativo situado en un contexto. Para llegar a esta aproximación, recurrí al discurso vivo de los narradores, sometido luego a una instancia de transcripción escritural. Advertí que el texto de los relatos riojanos que aquí me ocupan es el resultado de un diálogo entre la voz de los narradores y la mía propia, en un pasaje de códigos, de la oralidad a la escritura.¹¹ Hay en este diálogo una brecha intertextual (Briggs y

11 Para una interesante aproximación al problema de la transcripción de la narrativa oral, vinculada con aspectos de estilo, ver Tedlock (1972).

Bauman, 1992), establecida por la distancia entre la situación espontánea del coloquio producida en un contexto y su fijación textual en un archivo, como el que presento en esta obra. Como ya anticipé, las notas referidas a gestos, ademanes e información contextual ponen en discurso la existencia de esta brecha.

Relato folklórico, cultura popular y cultura de masas

La distinción entre folklore y cultura popular remite a los orígenes del término *folklore* acuñado por William Thoms. Al utilizar este término, cuya etimología se relaciona con el “saber” (*lore*) del “pueblo” (*folk*), Thoms se refiere al conjunto de los usos y costumbres de los tiempos antiguos: sus tradiciones, cantos, fiestas, relatos y tantos otros aspectos, que deben preservarse del olvido.¹² La caracterización de este autor remite a un concepto del folklore y de la tradición popular como elementos cristalizados e históricamente inmutables, propios de un paradigma esencialista.¹³ Por su parte, la expresión “cultura popular” tiene su origen en una transposición del inglés *popular* (*pop culture*).

Algunos autores identifican con el término folklore tanto la cultura *folk* de las sociedades preindustriales como la cultura de masas de las sociedades industrializadas (Strinati, 1995). Otra línea distingue entre el folklore, reservado a los usos y las costumbres antiguos, y la cultura popular asociada con la “cultura de masas”, transmitida a través de los *mass media*, en una suerte de polarización entre lo antiguo

12 Agradezco a Mara Morado su colaboración para la revisión de este apartado.

13 Otra aproximación a los estudios del folklore y cultura popular es la que plantean los estudios sobre patrimonio cultural, que tienen como uno de sus textos fundantes el documento de la Unesco (1984) para la salvaguardia del folklore. Para una revisión actualizada acerca de las interrelaciones entre folklore, narrativa oral y patrimonio, ver Civila Orellana (en Palleiro, 2011).

y lo moderno.¹⁴ El concepto de “cultura popular” se complejiza al considerarlo en relación con el control social, la economía de mercado y los procesos de industrialización, en tensión con el concepto de “tradicición”.

Tradicición y cultura popular

Un aspecto relacionado con la cultura popular es, en efecto, el de la práctica de la tradición, que Williams entiende como expresión de las presiones y límites dominantes. Este autor se refiere a la tradición desde una perspectiva vinculada con procesos hegemónicos, y la considera el resultado de una tensión entre un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que incide en el proceso de identificación social y cultural. Desde la folklorística, Fine (1989) aporta una perspectiva de la tradición que considera el pasado desde el presente. También Handler y Linnekin (1984) llaman la atención sobre la distinción entre tradición “genuina” y “espuria”. Afirman que tal distinción es propia de una concepción esencialista, que no tiene en cuenta los procesos de transformación y conjunción de elementos heterogéneos en la tradición, de los que dan cuenta las expresiones narrativas que aquí analizo. Estos autores ponen el acento en los procesos de cambio vinculados con la tradición, que se relacionan con las tensiones entre hegemonía y cultura popular, y sostienen que ninguna tradición existe como tal en estado puro. Estas consideraciones tienden a desmitificar la cualidad esencial de la tradición y la cultura popular como conceptos “genuinos” y unívocos, para reemplazarlos por

14 Para una reflexión sobre la incidencia de los *mass media*, remito al texto de fundación de Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre* (1969), que llama la atención acerca de la relevancia de los canales mediatizados con la célebre afirmación “El medio es el mensaje”. Para una reflexión sobre el impacto de la cultura de masas en la producción estética, ver Benjamin (1985).

una visión plural de identidades múltiples, en la que lo culto y lo popular se encuentran en una permanente tensión, reflejada en los relatos riojanos.

En tal sentido, autores como Hobsbawm (1983) se ocupan de la “invención de tradiciones”, que tiene que ver con la reconstrucción de un pasado tradicional por medio de estrategias poéticas de invención retórica. La *inventio* constituye, en efecto, una de las instancias del arte de la retórica, a la que me referiré en un capítulo posterior. Esta invención poética puede advertirse en los relatos del corpus, en los que la herencia de un pasado cultural cristalizado en estereotipos discursivos es recreada con el estilo de los narradores, con una remisión al contexto riojano actual.

Cultura popular, cultura erudita y cultura de masas

En otros trabajos (Palleiro, 2004a, 2005), me ocupé de la relación de las matrices folklóricas con la cultura mediática, tema que retomo aquí en relación con el debate sobre cultura popular.¹⁵

La contraposición entre cultura *folk* y cultura erudita forma parte, en efecto, del debate sobre cultura popular, la cual, desde la perspectiva de la folklorística, tiene que ver con las identidades sociales (Palleiro, 2005). La cultura popular, asociada con la cultura de masas, ha sido objeto de la consideración de autores como Althusser y Gramsci. Los estudiosos de la denominada “Escuela de Frankfurt” retoman el concepto gramsciano de “hegemonía cultural” y ven en la cultura industrial un instrumento hegemónico de las clases superiores. La categoría de lo hegemónico instaura, de este modo, la de lo subalterno como su correlato. Así,

15 Para el análisis de algunas recreaciones massmediáticas concretas de matrices folklóricas ver Palleiro (2004a, 2008).

Gramsci, en los *Quaderni del carcere* propuso un concepto de “cultura integral” basado en una dinámica entre cultura de elite y cultura de masas, que tiende a unir teoría y práctica culturales. Asocia la cultura popular con el folklore, y propone una filosofía de la praxis capaz de eliminar la separación entre alta cultura o cultura moderna, y cultura popular o folklore. Diseñó una teoría de la cultura que abarca desde la filosofía espontánea del lenguaje, la religión y el folklore, hasta el buen sentido, la conciencia política y la filosofía sistemática. Reconoció la multilinealidad de los cambios culturales, con sus vaivenes y retrocesos, que incluyen la dinámica entre tradición y progreso, más allá de todo reduccionismo dicotómico.

El problema de los vínculos de la cultura popular con la mediación comunicativa fue también objeto de reflexión de autores como Martín-Barbero (1987), quien se preguntó sobre la constitución del pueblo y la supervivencia de lo popular, asociadas con una cultura alternativa. Por su parte, García Canclini (2001) se ocupó de la hibridación de los procesos interculturales, que favorecen la mixtura entre lo culto y lo popular, en una línea de tensiones y diferencias. Este autor propuso llegar a un proceso de transacciones en el que la multiculturalidad evitara el segregacionismo para transformarse en una interculturalidad que trabaje democráticamente las diferencias culturales, incluyendo la tensión entre lo culto y lo popular (García Canclini, 1988, 2001). Por su parte, Williams (1981), alejado de todo paradigma esencialista, llegó a asociar, sin embargo, la cultura popular con la cultura *folk*.¹⁶

16 Según Williams, el concepto de cultura en un sentido más corriente y popular se ha solidificado en tres acepciones, que van desde 1) un estado de desarrollo de la mente, como es el caso de una persona con cultura, a 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los intereses y actividades culturales, hasta 3) los medios de estos procesos, como las artes y las obras humanas

Desde el estructuralismo, autores como Barthes (1985) asociaron la cultura popular con estructuras mentales estereotipadas, relacionadas con una tendencia a la homogeneización tipificante. Por su parte, Strinati (*op. cit.*) llamó la atención contra la tendencia a la homogeneización de la cultura popular, que expresa, por el contrario, la radical heterogeneidad de las identidades locales. Tal heterogeneidad se advierte en los relatos riojanos, que evidencian aportes culturales de diversa índole, a partir de la recreación transformadora de estereotipos discursivos.

Por su parte, De Certeau, en su trabajo sobre la “invencción de lo cotidiano”, alertó acerca de los gestos de la vida cotidiana vinculados con el consumismo y la repetición mecánica que suprimen los gestos de la cultura popular (1990, 1994). Este autor destacó también las tensiones y resistencias que permiten resignificar el horizonte de la cotidianidad. Este es el contexto privilegiado en el que emergen las distintas manifestaciones de la cultura popular. De Certeau, sin embargo, no se ocupa específicamente de estas manifestaciones, sino de los mecanismos de tensión y resistencia que afloran en el horizonte fragmentario de las prácticas cotidianas.

La folklorística, en su orientación comunicativa, subraya la dimensión significativa de tales prácticas, en tanto expresiones culturales de identidades colectivas. Desde el ángulo de los estudios culturales, también Jameson (1998) abordó la problemática de la relación entre la cultura popular, la tradición y el folklore, y propuso conciliar los planteos de los estudiosos de la cultura popular con

intelectuales en la cultura. Para una reflexión general acerca de los procesos de interpretación de la cultura, ver Geertz (1989).

la perspectiva de la crítica literaria.¹⁷ La dinámica entre lo culto y lo popular gravita en la aproximación analítica al relato folklórico, producido en una situación espontánea de la vida cotidiana de un “pueblo”, y textualizado por la intervención mediadora de un investigador.¹⁸ Ahora bien, la distinción entre lo culto y lo popular es también flexible, en la medida en que las expresiones “populares” constituyen de por sí indicios de una cultura resignificada en estratos diversos. Algo similar ocurre con la dicotomía entre lo oral y lo escrito, en la medida en que la oralidad está atravesada por una dimensión escritural y por la cultura mediática que circula en la sociedad contemporánea. A la vez, como señala el ya citado Havelock (1995), existe una dimensión propia de la oralidad, rítmica y narrativizada, que subyace a las más complejas manifestaciones de la cultura textualizada. Estructuras informáticas complejas como la de los hipertextos reproducen, como dije más arriba, los recorridos flexibles de la memoria oral.

La dimensión de lo popular subyace en múltiples expresiones de la denominada convencionalmente “alta cultura”. Es así como, por ejemplo, el tipo narrativo folklórico AT U780 *The singing bone* (“El hueso cantor”), aparece en expresiones operísticas como “La flauta mágica” de Mozart. Esta obra recrea matrices folklóricas incluidas en itinerarios alternativos de “El fruto mágico” de mi archivo general de relatos riojanos, incluido en el material complementario.

17 Para una lúcida reflexión acerca de la cultura popular en su vinculación con las recreaciones literarias, ver Zubieta (2000).

18 Para una reflexión desde una perspectiva filosófica, que toma algunos elementos de la hermenéutica simbólica para un acercamiento a la teoría narrativa desde la perspectiva de la cotidianidad en el contexto latinoamericano, ver Roig (1984) y Rubinelli (2011).

La cultura popular y la microhistoria

Desde la óptica de la microhistoria, Ginzburg asocia las modalidades de la cultura popular con un pensamiento oblicuo de carácter indiciario, que consiste en una aproximación al sentido general de un problema a partir de detalles en apariencia irrelevantes, mediante una operación cognitiva similar a la del proceso de composición de la obra folklórica. Este es el típico caso de las indagaciones detectivescas, que descubren un crimen a partir de indicios a primera vista aleatorios. Como ya dije, Mukarovsky (*op. cit.*) caracteriza la obra folklórica como una conjunción de núcleos sémicos heterogéneos, cuya unidad semántica básica es el “detalle”. Estas unidades semánticas son los puntos de anclaje de esta aproximación oblicua que es explicada por Ginzburg (2009) en su célebre estudio cuyo título original es *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. En esta obra, Ginzburg describe la visión del mundo de su época desde la óptica oblicua de la mentalidad del molinero friulano Domenico Scandella, apodado Menocchio. A partir de “detalles” en apariencia aleatorios extraídos de las actas del proceso inquisitorial al que este molinero se tuvo que enfrentar a causa de su particular visión del mundo, Ginzburg reconstruye su vida, en una lectura oblicua de estos documentos, redactados por sus acusadores desde la perspectiva canónica de las opiniones religiosas de la época. Menocchio es tomado por el autor como un particular exponente de las clases populares, que en condiciones normales no hubiera dejado traza alguna en la historia, pero que, por haber sido juzgado en un proceso del que quedaron documentos escritos, fue posible reconstruir su vida, sus opiniones y el mundo en que vivió, gracias a la decodificación oblicua de detalles de su proceso judicial. El estudio de este caso sirvió a Ginzburg para

desarrollar una hipótesis general sobre la cultura popular en el contexto histórico de la transición de la Edad Media al Renacimiento. El pensamiento de Menocchio sostenía que el mundo fue generado a partir de un caos primigenio, del que habrían surgido Dios y los ángeles como los gusanos del queso. El examen de los documentos judiciales de este caso permitió a Ginzburg rastrear un pensamiento popular vigente durante toda la Edad Media, que se caracterizó por un materialismo refractario al dogma oficial de la Iglesia Católica, con raíces en la época precristiana. En opinión de Ginzburg, las ideas de Menocchio surgen del contacto de su mentalidad campesina con la lectura de los pocos libros a los que tuvo acceso en su vida. Según la interpretación de Ginzburg, basada en la decodificación oblicua de detalles en apariencia irrelevantes de los documentos del proceso judicial contra Menocchio, las ideas del molinero deben insertarse en el contexto de una cultura popular que, si bien entra en relación con la cultura de las clases dominantes, no es su mero reflejo.

La visión de Menocchio puede conectarse con la cosmovisión expresada en la entrevista con Marino Córdoba acerca del rito de la Salamanca y el trato con el diablo en la provincia argentina de La Rioja. Tal cosmovisión es recreada también en el discurso de los narradores que aluden a creencias colectivas en entidades sobrenaturales como los diablos y los santos, reelaboradas en su discurso individual. De este modo, el narrador Corso hace referencia en algunos relatos de su repertorio a un “libro” sobre los santos y el diablo, en poder de un clérigo de La Rioja, a los que vincula con el personaje folklórico Pedro Ordimán. En tal repertorio, las creencias en el diablo y los santos, entre los que se cuenta “Manuel Jesús”, reflejan el sincretismo heterogéneo de la cosmovisión hispanocatólica con el acervo mítico de culturas indígenas locales, como la diaguita, con sus divinidades

antropomorfas. Muchas de estas creencias locales revelan, en efecto, la convergencia de aportes culturales diversos en una visión refractaria de ciertos dogmas canónicos del catolicismo. Tales creencias presentan similitudes con las estudiadas por Ginzburg en los textos referidos al molinero friulano, cuyo pensamiento abreva en las fuentes de la cultura popular. Este autor se vale de documentos escritos como los del proceso judicial, pasados por una óptica interpretativa de la cultura escrituraria, para intentar la reconstrucción de distintos aspectos de la cultura popular. Las manifestaciones narrativas de mi archivo provienen, por el contrario, de registros orales de primera mano, que ingresan en el universo de la cultura letrada recién a partir de mi transcripción.¹⁹ Los aportes de la microhistoria resultan sumamente fecundos para estudiar la dinámica entre oralidad y escritura, en relación con la tensión entre cultura popular y cultura letrada, a partir de la lectura de detalles indiciales que constituyen lo que el mismo Ginzburg (1992 [1986]) llamó un “paradigma indiciario”.

Cultura popular, cultura subalterna y hegemonía

Dentro del campo disciplinar de la antropología, algunos trabajos sobre cultura popular tienden a llamar la atención sobre los mecanismos de apropiación y expropiación en relación con las necesidades de la hegemonía, y su repercusión en los procesos de construcción social de identidades múltiples en la llamada “cultura subalterna” (Rodríguez, 1991). Desde una concepción de la cultura como práctica significativa, que recrea simbólicamente relaciones sociales, estos estudios resaltan ciertos condicionamientos que tienen que

¹⁹ Para un deslinde entre las categorías de textura, texto y contexto en expresiones folklóricas, ver Dundes (1964).

ver con la procedencia étnica, lugar de nacimiento, edad, tipo de actividad y tipo de hábitat de los actores sociales.²⁰ Más que de condicionamientos propios de una visión determinista de los actores sociales, a los que en esta obra considero como “narradores”, resulta más preciso referirse a aspectos que tienen una mayor o menor gravitación, de acuerdo con un conjunto rico y matizado de variantes contextuales. Estos aspectos pueden ser considerados en relación con los narradores de los relatos riojanos, en cuya ficha identificatoria he consignado estos datos, para ser tenidos en cuenta en el acercamiento analítico. En su mayor parte, se trata de campesinos o pobladores rurales, con acceso a la cultura letrada a partir de procesos de escolarización en el mismo ámbito local. La mayoría de ellos había accedido a un nivel de educación primaria, inconcluso o en vías de conclusión, en el caso de los niños y preadolescentes en edad escolar.

Esta perspectiva de aproximación a la cultura subalterna en tensión con el poder hegemónico se refiere también a los usos, costumbres y rituales considerados como rasgos distintivos de la cultura popular. Muchos de estos rasgos pueden rastrearse tanto en los relatos riojanos como en la entrevista sobre la Salamanca que les sirve de intertexto. En relatos como “Pedro Ordimán y el diablo” de José Corso, el triunfo del pícaro sobre el diablo vestido de gaucho, emblema del rico hacendado a quien Pedro vence con su astucia, tiene también el sentido de resistencia de un representante de las clases subalternas frente al poder hegemónico. Interesa, asimismo, a esta perspectiva el impacto

20 En este sentido, merecen considerarse también los aportes de Juliano (1986) sobre cultura popular, difundidos en nuestro medio por Blache, quien se preocupó asimismo por destacar las interrelaciones entre cultura popular y estudios folklóricos (1988). En una dirección similar, Gravano (1987) realizó interesantes consideraciones acerca de las vinculaciones entre ideología, folklore y cultura popular.

de la modernización en la cultura popular, que puede advertirse en los relatos riojanos, en alusiones al “auto” u otros elementos del progreso técnico, que conviven en las versiones con elementos tradicionales, de acuerdo con un principio de conjunción de elementos heterogéneos (Mukarovsky, *op. cit.*). En los relatos folklóricos de mi archivo, lo urbano y lo rural, lo tradicional y lo “moderno” se combinan en una conjunción yuxtapuesta, propia de los procesos culturales configuradores de identidades múltiples.

Por su parte, investigadores argentinos del campo de las ciencias sociales proponen un acercamiento al estudio del hecho de narrar lo popular desde una óptica vinculada con la inserción de lo dominado en el campo de lo dominante, en el marco de una historia de la cultura). Es así como Alabarces, en un trabajo realizado en coautoría con Añón (Alabarces y Añón en Alabarces y Rodríguez, 2008) desarrolla una línea de aproximación a lo popular vinculada con la retórica de la subalternidad. Alabarces y Añón retoman los conceptos de Mignolo (2003) acerca de la colonialidad, que reconoce al otro en una configuración de identidades, estigmatizaciones y rechazos. Estos autores se ocupan de la superposición de memorias, representaciones, discursos, prácticas, vínculos y tecnologías de la palabra vinculadas con el campo de lo popular, en una suerte de articulación de lo subalterno a partir de continuidades de desigualdad. Se valen de los planteos de Bourdieu acerca de la geopolítica del poder, y consideran la subalternidad como una metáfora que señala una frontera de lo marginal (Bhabha, 2002). Personajes como Pedro Ordimán, en los relatos riojanos de Corso, desarrollan una verdadera retórica de la subalternidad, basada en la antítesis y la ironía, que logra vencer a los poderosos, representados por sus distintos antagonistas, tanto el diablo gaucho del archivo analizado, como el gigante, los “gauchos” matreros u

otros, que están presentes en muchos de los relatos incluidos en el material complementario.

Alabarces y Añón llaman la atención, en síntesis, sobre las múltiples violencias que sufre la textualización de la cultura popular, desde la edición, la interpolación, otros modos de memoria y la escritura. En este sentido, el archivo de relatos orales riojanos que aquí presento fue sometido a un proceso de textualización escritural, que requirió un pasaje de códigos, indispensable para su transcripción y estudio. Este ejercicio de escritura tiene que ver con el propósito de recuperar la memoria oral de un grupo, entendida como reconstrucción de una tradición en el presente. En tal reconstrucción, lo popular constituye un horizonte dinámico, vinculado con la expresión de identidades locales, elaboradas estéticamente por un narrador individual. La voz del investigador está siempre presente, de modo inevitable, e insta una brecha entre oralidad y escritura, que pone en tensión la voz oral de los narradores. El dar cuenta de esta brecha y del ejercicio de textualización escritural constituye un requerimiento metodológico indispensable para un acceso al archivo que logre evidenciar este entramado polifónico entre cultura popular y letrada.

La narración folklórica constituye una expresión privilegiada de cultura popular, entendida como expresión de memorias e identidades colectivas, en un diálogo dinámico con la cultura letrada que le sirve de soporte material para la configuración del archivo. La cultura popular puede ser definida, en efecto, también por sus productos o artefactos, tales como los relatos de mi archivo, que dan cuenta de procesos culturales, textualizados en un discurso narrativo. En los capítulos siguientes, analizaré la incidencia de tales procesos culturales en la textura de los relatos.

La cultura popular y el enfoque comunicativo de la folklorística

En sus planteos sobre la resignificación de expresiones folklóricas, Bauman (1975, 1996) se ocupa de los elementos tradicionales vinculados con la cultura popular, desde una perspectiva comunicativa vinculada con la actuación o *performance* en un contexto. Afirma que, en el proceso de resignificación del pasado desde el presente, tales elementos adquieren nuevos valores en contextos diferentes, que permiten actualizarlos y transformarlos. Se refiere a los procesos de “entextualización” y “recontextualización” de discursos folklóricos, en relación con las “brechas intertextuales” entre un patrón genérico y sus realizaciones discursivas concretas. Tales brechas intertextuales incluyen la distancia entre cánones genéricos, muchas veces fijados por la cultura letrada, y sus recontextualizaciones en otros discursos, entre los que se cuentan los de la cultura popular. Se trata de procesos dinámicos de recontextualizaciones múltiples, en los que también los discursos populares, como el tipo folklórico ATU arriba citado de *The singing bone*, son recontextualizados en manifestaciones de la cultura letrada, como en el ejemplo que ahora me ocupa de la obra de Mozart. Tales procesos pueden advertirse con claridad en los relatos riojanos, en los cuales los estereotipos genéricos del relato folklórico, vinculados con la cultura popular, tales como los cuentos del trato con el diablo, adquieren nuevos sentidos en el contexto local, vinculados con creencias locales como el rito de la Salamanca. La misma matriz folklórica de “El trato con el diablo” ingresa, a partir de un juego de recontextualizaciones, en obras teatrales como *Fausto* de Estanislao del Campo, que pone en discurso la brecha intertextual entre lo culto y lo popular. Esta obra recrea la misma matriz presente en los relatos orales riojanos, con el canon literario de la poesía gauchesca. Conviene recordar

que este canon constituye una elaboración estética letrada, que convierte ciertas modalidades expresivas cercanas a la oralidad en estereotipos convencionales cristalizados en un patrón discursivo literario.²¹

También desde el ángulo de la folklorística, el reciente trabajo *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla de Dannemann* (2011) presenta una reflexión metodológica sobre la relación entre arte folklórico y arte popular, vinculada con la elaboración poética. El autor subraya la íntima relación entre lo folklórico y lo popular. Pone de manifiesto la ambigüedad de denominaciones tales como “poesía folklórica”, “popular” y “tradicional”, para destacar la existencia de una conducta poética que se evidencia en los rasgos comunes a sus diferentes clases, “desde la poesía impresa de autores individuales de versiones únicas, hasta (...) textos cantados que se conservan manuscritos o simplemente en la memoria, como (...) la poesía juglaresca” (Dannemann, 2011: 24). Destaca la productividad del camino filológico para apreciar las funciones culturales y sociales de este arte, mediante la hermenéutica del uso de sus textos, en sus momentos y ambientes habituales. Aúna, de este modo, el textualismo que privilegia la función, el contenido y la forma de bienes culturales, con la aproximación a la práctica poética. Propone una “filología aplicada” sostenida en primera instancia por el trabajo de campo, de la mano de las tareas etnográficas y, luego, por la sistematización de datos “en una interauxiliaridad con el procedimiento literario” (Dannemann, 2011: 25). Estas afirmaciones ponen de manifiesto la línea de continuidad entre lo culto y lo popular, y describen con singular precisión la metodología de trabajo que empleó en la configuración del

21 Para una aproximación a *Fausto* de Estanislao del Campo a la luz de las convenciones de la galesca, ver Palleiro (2013).

archivo que aquí presento. Mi propia experiencia de trabajo de campo y de sistematización del material me ha llevado a coincidir, en efecto, con estas consideraciones que destacan los valores estéticos de la poesía popular. Los relatos riojanos de mi archivo están encuadrados en una tradición narrativa que conjuga la raigambre hispánica con la cultura vernácula, en una síntesis original similar a aquella de la que da cuenta Dannemann en relación con la juglaría chilena de Melipilla.

Literatura popular, héroes y bandidos

La cultura popular tiene sus propios arquetipos, calificados dentro de categorías tales como las de “héroes” y “bandidos”, que son elevados en ocasiones a la categoría de “santos populares”, en una articulación paradójica que los convierte en emblemas de identificación grupal. Uno de ellos es el personaje Pedro Ordimán, que con sus ardidés y engaños se convierte en héroe y en símbolo arquetípico de resistencia frente a los poderosos.

En el “Prólogo” a su estudio *Cantares de bandidos. Héroes, santos y proscritos en América Latina*, Flores (2011) aborda el tema de lo popular en relación con los cantares de bandidos en América Latina. Se refiere así a la obra señera de Hobsbawm sobre bandidos sociales, y a su vinculación con la literatura popular, plasmada tanto en expresiones orales como en la literatura de cordel. Relaciona estos personajes, que en mi archivo están representados por el pícaro Pedro Ordimán, con la transgresión de ciertos patrones sociales de conducta. Al decir de Flores, esta transgresión es reivindicada por las clases populares como expresión contestataria, con una poética propia. En un trabajo incluido en la misma obra, Gilard vincula el “bandido social” con el mundo campesino, al que pertenecen personajes como el Pedro

Ordimán de los relatos riojanos, protagonista de hazañas lo heroicas como las de vencer al mismo diablo con su astucia. Gilard advierte que estos personajes desbordan la categoría y el contexto de los bandidos sociales, y se desplazan del campo hacia la ciudad. Para Gilard, así como el bandido social, representado en mi archivo por personajes como Pedro Ordimán, pertenece al mundo campesino, la ciudad tiene como emblema la figura del compadrito. Este personaje es reelaborado en la obra de autores como Borges en un recorrido que interconecta distintos contextos y géneros de discurso, orales y escritos, en una interacción entre cultura popular y cultura letrada. Borges recurre, por su parte, a gran cantidad de matrices folklóricas, no solo en lo temático sino en la estructura compositiva. Basta recordar su relato “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuya estructura rizomática recuerda los itinerarios múltiples del relato folklórico, o el relato “El cautivo” que sitúa la acción “En Junín o en Tapalqué”, en una estructura de opciones alternativas semejante a las distintas versiones de un cuento folklórico.

Para concluir, parafraseando a Havelock (1995), la cultura popular, así como la cultura oral, constituye el horizonte de sentido de las más diversas expresiones culturales. Estas expresiones tienen su base en matrices folklóricas como las de “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte” que aparecen en este archivo de relatos riojanos. El enfrentamiento con la Muerte es, efectivamente, uno de los tópicos universales que atraviesa la literatura culta, basado en una matriz folklórica.²² Lo mismo ocurre con el motivo del trato con el diablo, presente ya en el *Volksbuch* del folklore alemán, y reelaborado literariamente por autores como Marlowe, Goethe y el citado Estanislao del Campo en el contexto argentino. Héroes y bandidos transitan por las

22 Para un estudio de las recreaciones literarias y fílmicas de este tópico, ver Palleiro (2004).

versiones orales en los itinerarios narrativos más diversos, que forman parte de una cultura grupal. La misma expresión “cultura popular” da cuenta de la relatividad de la dicotomía entre lo popular y lo culto, y responde a una polarización analítica.

En este capítulo, me centré en la dinámica entre oralidad y escritura en el relato folklórico, en relación con la ecuación cultura popular-cultura letrada. Destaqué la interrelación dinámica entre estas categorías, vinculadas con la pervivencia del pensamiento oral en las formas más sofisticadas de mediación comunicativa, que incluyen las estructuras hipertextuales, reproducidas también en los circuitos virtuales de internet. Me ocupé, asimismo, de la tensión entre el proceso constructivo de los relatos, concebidos como universos alternativos o mundos posibles con respecto al contexto real, a partir de una coparticipación viva entre emisor y receptores. Puse de manifiesto también su deconstrucción en itinerarios narrativos múltiples que hacen del relato folklórico “un texto infinito”, sujeto a resignificaciones múltiples. Relacioné tales resignificaciones con la dinámica del discurso tradicional, que actualiza el pasado desde el presente, en una dinámica intertextual entre formas expresivas cultas y populares, como las de los relatos de pícaros y bandidos.

