

Religiosidad e identidades colectivas en archivos de narrativa tradicional de Argentina y de Estonia.

María Inés Palleiro.

Cita:

María Inés Palleiro (2008). *Religiosidad e identidades colectivas en archivos de narrativa tradicional de Argentina y de Estonia. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/204>



“Religiosidad e identidades colectivas
en archivos de narrativa tradicional de Argentina y de Estonia”

María Inés Palleiro UBA/CONICET
Email: inespalleiro@gmail.com

A modo de introducción

Me propongo examinar aquí un archivo de narrativa tradicional argentina, desde la perspectiva de la gravitación de las creencias en su proceso de configuración. Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación más amplio que llevo adelante con el auspicio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Este proyecto está dedicado al registro y análisis de archivos de narrativa tradicional argentina, con un enfoque comparatista.

Caracterizo el archivo en su acepción etimológica de *arkhé* o principio de organización del recuerdo (Derrida 1997), y la narrativa como principio cognitivo de articulación secuencial de la experiencia (Bruner 2003), deconstruible en itinerarios no secuenciales similares a los de un hipertexto (Palleiro 2004). Considero la creencia como una aproximación a la “certeza” en términos de adhesión subjetiva e intersubjetiva a la verdad de un enunciado (Greimas & Courtés 1982). Esto quiere decir que el valor de verdad de un discurso relacionado con creencias está basado en un asentimiento del sujeto o en un acuerdo entre sujetos. En términos semióticos, un enunciado relacionado con la creencia tiene que ver con una afirmación modalizada; esto es, relativizada por la subjetividad. Tal relativización resulta especialmente evidente cuando se trata de enunciados vinculados con el dominio de la religiosidad, que remiten a creencias relacionadas con una dimensión sobrenatural, sostenidas por un conjunto de actos rituales.

Me interesa considerar entonces, en estos archivos que ahora me ocupan, el grado de incidencia de las creencias, y en particular de las creencias religiosas, en la redefinición de categorías genéricas, en relación con los procesos de “invención de tradiciones” (Hobsbawn 1983) que inciden en la conformación de identidades y memorias sociales (Palleiro comp. 2008).

Características de los archivos

En esta oportunidad, me centro en el estudio comparativo de dos archivos, uno de mi autoría, incluido en la publicación *La fiesta en el cielo. Cuentos populares de animales*, publicado por Ediciones del Sol en 1997, y otro titulado *Estonian folktales. The heavenly wedding* compilado por Piret Päär & Anne Törnpu, y publicado en Tallin en 2005 por Varrak Publishers. Como eje de comparación, selecciono dos relatos con un título similar, que dan el título a cada una de las colecciones: “La fiesta en el cielo” narrado por Raúl Burgos, de la compilación de mi autoría y “*The heavenly wedding*” (“Las bodas en el Paraíso”), de la colección homónima, recogido en 1888 por J. Aaron, y anotado por Risto Järv, de la Universidad de Tartu y Kristi Salve, del *Estonian*

Literary Museum. Ambos estudiosos clasifican el relato estonio con el número de tipo 470 A del Índice General de Tipos Narrativos de Aarne y Thompson, relacionado con el tópico de que en el Más Allá el tiempo fluye de modo más rápido que en nuestro mundo. Vinculan dicho tópico con el *exemplo* medieval, que acerca este relato a la leyenda.¹ En mi propia colección, respeto la clasificación genérica del relato dada por el mismo narrador, y presento de este modo el relato como un “cuento,” que lleva implicado un reconocimiento del *status* ficcional del discurso. Vinculo su contenido semántico con el tipo 225 de Aarne y Thompson, “El cóndor enseña al zorro a volar.” Tal clasificación introduce una diferencia radical entre ambas colecciones, ya que en el primer caso los configuradores del archivo conectan la versión estonia con los relatos religiosos, mientras que en el segundo, relaciono la versión argentina con los “cuentos de animales.” Ambos relatos tienen en común la presencia de un festejo en el ámbito sobrenatural de la esfera celeste, aunque con características bien diferenciadas que tienen que ver con el tenor de cada una de las colecciones y con la gravitación de distintos universos de creencias en cada una de ellas.

“La fiesta en el cielo:” versión oral de un archivo de “cuentos de animales” argentinos

Este relato, encuadrado en el marco de una colección de “cuentos de animales,” está ubicado en la sección IV, “Cuentos del zorro y otros animales.”² En la “Introducción” que precede esta colección, caracterizo esta especie narrativa de los “cuentos de animales” como “una categoría específica” que se distingue porque los relatos “están protagonizados por animales que actúan como personas y que poseen entonces el don de habla. Domina en ellos...la técnica retórica de la personificación.” (Palleiro 1997: 11-12) Un rasgo distintivo de mi archivo tiene que ver con que los relatos seleccionados se distinguen por su estrecha vinculación con el ámbito físico y el contexto sociocultural del Noroeste argentino, desde La Rioja hasta la provincia de Jujuy. Es frecuente encontrar en comunidades de este ámbito una visión del mundo particular teñida por creencias animistas que se reflejan en la organización textual y discursiva de los relatos. Es así como “La fiesta en el cielo” tiene las características de una narración etiológica, es decir, de un relato que brinda la explicación causal de un fenómeno o acontecimiento. Tal explicación causal, vinculada con la creencia, es una de las características de la leyenda (Dégh & Vászonyi 1976). El relato remite por otra parte a una instancia *ab origine*, relacionada con un tiempo originario, que es una de las características del discurso mítico (Eliade 1978). La versión que ahora me ocupa ofrece de este modo una explicación causal de la aparición en la tierra, por vez primera, de las semillas para el cultivo. Esta referencia a los orígenes de la civilización otorga al relato un matiz cosmogónico. Tal como anoto en la colección de mi autoría, la preocupación por los cultivos es propia de la zona donde fue recogido el cuento, en la cual los campesinos luchan día a día para sembrar y cosechar en una tierra muchas veces ganada por la aridez. Agregó allí que el relato está ambientado en una región de cerros y montañas que recuerda el paisaje de la precordillera de Jujuy y que “personajes tales

¹ En la colección mencionada, los anotadores incluyen la siguiente descripción temática de este relato: “*The Heavenly wedding*” ATU 470 A. *...there is a widespread motif on the theme that in the otherworld time flows much quicker than in ours. This was known in medieval exemplum literature and makes the tale close to a legend.*” (Järv and Salve in Päär and Türmpu: 136). Recordamos que el *exemplum* consiste en un relato o narración breve de carácter ancilar, esto es, al servicio de una afirmación doctrinal, religiosa o moral (Palleiro comp. 2008).

² Las otras secciones de esta colección corresponden a I. Cuentos del zorro y el quirquincho, II. Cuentos del zorro y el tigre. III. Cuentos del tigre y el quirquincho y V. Cuentos de otros animales (Palleiro 1997)

como el zorro y el cóndor son también característicos de la fauna local” Consigno asimismo que “el zorro se relaciona además...con creencias indígenas que le asignan la condición demiúrgica de animal mediador entre los seres humanos y el ámbito divino.” Subrayo por último que la aparición de Dios y del Jardín del Cielo,” que son elementos del universo hispanocatólico, se entremezclan con creencias del mundo aborigen en una síntesis propia de la cultura local” (Palleiro 1997: 13-28) De este modo, el personaje del zorro constituye una representación metafórica de un orden cosmovisional, en su carácter de intermediario entre el mundo de los hombres y el dominio de lo sobrenatural, al que a la vez encarna y representa, ya que no existe en dicha cosmovisión una separación excluyente entre el dominio sobrenatural, el de lo divino, y el de lo humano. Este rol del zorro está presente en varios de los cuentos de mi colección, pero se advierte con especial nitidez en este relato que le da su título.

En cuanto al desarrollo secuencial, la cláusula inicial del “cuento” presenta una relación de compadrazgo entre el zorro y el cóndor. Menciona de este modo que ambos personajes “eran compadres”³, esto es, “más que amigos,” como aclara el mismo narrador en una reflexión metalingüística. Alude asimismo a la picardía del zorro, que “siempre se la pasaba haciendo travesuras y maldades,” como buen “pícaro.” En esta serie de “picardías” se sitúa el recorrido episódico de este “cuento,” ubicado en el ámbito sobrenatural de “una invitación para un banquete en el cielo” en el que “era Dios el que invitaba a una fiesta y, si el Creador invitaba, todos los animales tenían que ir:”

Resulta que el zorro era amigo del cóndor. Mejor dicho, el cóndor y el zorro eran compadres, porque los compadres son más que amigos...Un buen día, todos los animales y las aves de la tierra reciben una invitación para un banquete en el cielo. Era Dios el que invitaba a una fiesta y, si el Creador invitaba, todos los animales tenían que ir. Entonces, todos se prepararon para marchar al cielo

A este episodio inicial de “La invitación” sigue el del pedido del zorro a su compadre el cóndor para que lo lleve a la fiesta en el Cielo. Este pedido recibe una respuesta positiva, atemperada sin embargo por una sostenida resistencia del cóndor:

El cóndor, por supuesto, también estaba invitado a ir y, en el momento de salir, se le aparece el zorro, que era su compadre, y le dice: -Compadre cóndor, no me deje! Por favor, lléveme al cielo!...-No, compadre, perdone, pero yo no lo puedo llevar a usted, porque es muy malvado y grosero, y me hace quedar mal en todas partes y en todos los lugares adonde voy...- le contesta el cóndor...Tanto y tanto le pidió el zorro, que al final lo convenció a su compadre el cóndor...

Se intercala a continuación la secuencia de la ascensión al cielo del zorro sobre el lomo del cóndor, seguida del episodio central del banquete en el cielo, en el cual el zorro se comporta de una manera inadecuada, diciendo groserías y robando la comida a los invitados. Esto provoca el enojo del cóndor, quien decide no hacer volver al zorro a la tierra:

Y así partió el cóndor, rumbo al cielo, con el zorro a sus espaldas. ...Llegan, y se dan con un banquete extraordinario. Todas las aves de la tierra estaban ahí, en el cielo, disfrutando de la fiesta que ofrecía Dios...Estaban ahí todos, sentados a la mesa, en el banquete, y ya el zorro no podía más con su grosería. Cuando se descuidó el comensal de al lado, ya le pegó el manotazo a la presa. ...-Ha visto, compadre? Usted no se corrige nunca! Entonces, en castigo, yo me voy, y no lo voy a hacer volver más a usted a la tierra.

Tiene lugar a continuación la secuencia del regreso de las aves a la tierra, en la que el narrador remarca la ausencia del zorro, quien se queda en los jardines del cielo. El episodio siguiente es entonces el de la estancia del zorro en el jardín de Dios, en medio de la cual decide fabricar una cuerda que le permita bajar a la tierra:

³ Esta relación alude, en un sentido estricto, a la relación que se establece entre el padre y el padrino de un rito religioso canónico como el bautismo del ritual católico y, en un sentido más amplio, a una relación más fuerte que la de amistad, como la que alude el cuento.

Y así todas las aves regresaron, y el zorro no pudo volver... y se quedó solo, el zorro, deambulando ahí, en el cielo, por los jardines de Dios. Y se paseaba entonces por las praderas, comiendo las semillitas de todas las variedades que había ahí... con eso se mantenía... Y así andaba, por ahí el zorro, pensando... cuando, de repente, dice: -Ah! Tengo una idea. Voy a hacer una trenza larga.... Ahí nomás veo un sauce. Ahora voy a hacer la trenza con las ramas de los sauces... Y cortó muchas varitas... y así empezó a trenzar una cuerda muy larga. Trabajó muchos días, y semanas, y meses... hasta que tenía ya una cantidad impresionante de cuerdas. Entonces, ató uno de los extremos de una cuerda en un tronco... y después ató también las demás cuerdas...

Se intercala a continuación la secuencia del descenso del zorro a la tierra, con la ayuda de la cuerda. Este descenso se ve interrumpido por el episodio de la llegada de una “bandada de loros” que ven al zorro bajar del cielo con su larga cola que “flameaba como una bandera,” y que quiere hacerse pasar por Dios que baja de los cielos. Al ver su larga cola, los loros reconocen el engaño del zorro, que “quiere hacer creer que es Dios que baja del cielo” y cortan entonces la cuerda, dando lugar al episodio de la caída del zorro desde las alturas. Esta caída hace “reventar al zorro” en la secuencia final, en la que el zorro termina aplastado “contra las lomas de un cerro.” En este choque, se abre su vientre y “quedaron desparramadas por ahí todas las semillitas que él había comido en el cielo:”

Y cuando el trabajo estuvo listo, un buen día empezó el descenso... El zorro bajaba, y bajaba ... Cuando ya empezó a divisar la proximidad de las montañas más altas De pronto, cuando ya estaba por tocar las montañas, y ya podía oír el canto de las aves, vio que por ahí cerca venía una bandada de loros... Los loros... empezaron a mirar para arriba, al ver que había algo que estaba bajando del cielo... -Yo soy Dios!- dice el zorro... y estoy bajando de las alturas! Póstrense todos, porque yo soy Dios! ... Entonces, los loros dicen:... -No puede ser! Dios no puede tener una cola tan larga! Este no es Dios!... Este es el zorro, el compadre del cóndor! Es un pícaro! Y por ser tan pícaro, le vamos a dar un castigo. Le vamos a picotear la cuerda, hasta que se la cortemos!... Así hicieron. ... le empezaron a picotear la cuerda, hasta que al final se la cortaron. Entonces el zorro se vino en banda... se precipitó nomás al vacío, hasta que cayó y reventó contra las lomas de un cerro.... Y al reventar su vientre, quedaron desparramadas por ahí todas las semillitas que él había comido en el cielo. Ahí nomás vino el viento, y se llevó todas las semillas que se dispersaron por la tierra...

Esta narración secuencial sirve de tal modo como soporte de una explicación etiológica, que refiere la causa de por qué “hay plantas en la tierra... Que son las plantas del cielo que crecieron de las semillas que el zorro desparramó con su caída y que el viento arrastró por todas las partes de la tierra.” Es así como el zorro está presentado, según anticipé, como un demiurgo, intermediario entre Dios y los hombres, encargado de hacer crecer la vegetación en la tierra. La intercalación de esta cláusula final es la que convierte el “cuento” en un relato etiológico, cercano a la leyenda de creencia y al discurso mítico, en la medida en que conecta la anécdota precedente con un tiempo y un espacio *ab origine*, donde surgen por primera vez en la tierra las plantas y se esparcen con el viento las semillas, a las que se atribuye un origen celestial:

... Y es por eso que hay plantas en la tierra. Que son las plantas del cielo que crecieron de las semillas que el zorro desparramó con su caída y que el viento arrastró por todas las partes de la tierra...

Es en este punto donde ingresa la dimensión de la creencia, que presenta una afirmación sostenida por un acuerdo intersubjetivo entre los distintos miembros del grupo, constituido por el narrador y su auditorio, que acepta esta relación causal como una explicación verosímil del surgimiento de la vegetación en la tierra, ocurrido en una temporalidad originaria.

La dimensión cosmogónica en la confrontación intertextual

Resulta aquí evidente la conexión con el intertexto de la secuencia episódica del Jardín del Edén del *Libro del Génesis*. Esta secuencia episódica presenta también un relato cosmogónico que remite a la citada instancia *ab origine* de la aparición de los

primeros vegetales y animales, seguida de la creación del hombre. Puede establecerse asimismo un interesante vínculo intertextual con otro relato de mi archivo, el de “El zorro, el primero de los animales” del narrador humahuaqueño Horacio Castro. Este relato, clasificado por el narrador como “historia,” vincula la figura del zorro con los orígenes de la creación, llevada a cabo no por un Dios identificable con el de la mitología cristiana, sino con la deidad indígena de la Pachamama. Tal vinculación está indicada en la cláusula inicial que, en términos de Labov & Waletzky (1967), corresponde a la orientación espaciotemporal del relato, en un *illo tempore* originario:

Bueno, lo que yo voy a contar pasó hace mucho tiempo, antes incluso de lo que nosotros decimos el Tata Dios, porque el Tata Dios viene a ser el que nos trajeron los españoles...Esto pasó antes...de la invasión, pasó realmente con la que fue la creadora de todo que es la Pachamama

El narrador refiere en efecto, en un relato cosmogónico, la creación del universo por parte de la deidad indígena de la Pachamama, que sustituye al Dios cristiano en su función creadora del universo en sus diversas fases, desde la creación del sol y de la luna a la de los seres vivos, que tiene su *climax* en la creación del “principal animal”, que es el zorro. El narrador adhiere en términos de creencia al valor de verdad de este relato, y lo presenta de este modo como “historia...” verdadera que “pasó realmente,” relacionada con un “saber⁴.” En esta narración, la creación del zorro reemplaza en importancia a la creación del hombre del libro del *Génesis*, ya que el zorro está presentado como la principal criatura dotada de inteligencia, calificada como “el animal dominante:”

La Pachamama hizo todo...Sabemos nosotros de que lo hizo al sol, lo hizo con el fuego que sacó de adentro de ella, que las estrellas y la luna de la nieve que tenía en los cerros, hizo el agua; hizo todo, hizo a los animales, y el animal, el principal animal, el más lindo, el más grande, el animal dominante era el zorro. Él era, y todos los demás animales quedaban más chicos que él.

Narra luego la creación de los demás animales, dotados de los atributos “que le sobraban al zorro,” y hace alusión por último a la creación del hombre, como uno de los seres más desvalidos e indefensos, identificado con un “mono pila,” que llegó a dominar a los demás animales gracias a que la Pachamama le concedió la inteligencia que le quitó al zorro. Refiere por último las consecuencias nefastas de esta creación, vinculadas con el poder destructivo del hombre, que atenta contra el orden y la armonía de la naturaleza y de la misma creación:

...el zorro. Él era, y todos los demás animales quedaban más chicos que él. Bueno, y resulta que la Pachamama vio que no había una relación así de igualdad...y en un momento dado decidió rectificar lo que había hecho... porque el zorro en realidad era el único que hacía lo que se le daba la gana, porque los demás animales...eran una sombra. Bueh, así que ella decide entonces darles a los demás animales los atributos que al zorro le sobraban, así que...al tigre le dio fuerza, a tal otro le dio agilidad, a tal otro le dio buena voz, el vuelo...porque, claro, el zorro era el único que volaba, el único que nadaba, el único que podía hacer todo. Bueno, y así es como las aves pudieron volar, como los peces pudieron nadar tranquilos en el agua...como el caballo pudo...correr...y el toro así...y así todo...Bueno, el asunto es que al zorro me lo iba achicando...al zorro dentro de todo mucho no le preocupaba porque él tenía su inteligencia, y los demás no...quedó chiquito ...pero lindo y era el más inteligente de todos...pero... ..Tenía que venir ahí uno de los monos...un mono pila que era el último de todos ...el más inútil de todos los monos, que se acercó a pedirle a la Pachamama que le dé algo porque estaba repartiendo a todos los dones...Y llegó al último porque era el más lerdo también, ese era el hombre, ese mono pila, el más tonto... de todos los animales. Pero la Pachamama le tuvo compasión y ... al zorro...le tenía que sacar la inteligencia, que era lo que le quedaba... Ah, bueno, le dio la inteligencia a ese mono opa...Pero el hombre, que era el más chico ...el más infeliz de todos, resulta que con ese don pasó a ser el que dominó todo, el que progresivamente sometió a todos...Y justamente es es, el hombre resultó ser el enemigo de todos...hasta el

⁴ Para una reflexión acerca de la relación entre “saber” y “creer,” véanse los “Itinerarios conceptuales” de mi compilación, dedicada al estudio de las *Retóricas del creer en los discursos sociales* (Palleiro comp. 2008).

extremo porque hasta la misma Pachamama le viene a alterar la creación... Y el pobre zorro se quedó con menos inteligencia, y ahí sí que se la tuvo que ver verde... Bueno, con todos estos malos auspicios creció el hombre, y llegó a ser lo que es. El zorro, dentro de todo, aprovecha de las cosas que hace el hombre...

A la inversa del *Génesis* bíblico, que exalta la perfección de la creación divina, este relato advierte acerca del daño de la creación del hombre para el equilibrio de la naturaleza, en una suerte de conciencia ecológica con tintes animistas, acorde con la cosmovisión del grupo. Subraya al mismo tiempo la vinculación estrecha del hombre con el reino animal, al punto de presentarlo, a través del recurso de antonomasia, como “el más tonto...de todos los animales.”

Cierra el relato una cláusula de enmarcado que guarda una estrecha analogía con la cláusula de apertura. En ella se hace referencia explícita, lo mismo que al principio de la narración, al distanciamiento del contenido semántico de esta “historia” con respecto a la relación cosmogónica de la mitología católica:

Bueno, esa es la historia que quería contar, que no es la que cuenta la iglesia, la iglesia tiene una religión que es nueva comparada con la Pachamama, que es la más vieja de todas las religiones...

A la luz de la confrontación con este relato, el matiz cosmogónico de la versión riojana de “La fiesta en el cielo” resulta evidente, como así también su vínculo con la función del zorro como un demiurgo o intermediario entre los hombres y un principio creador divino. Este principio creador está asociado en el “cuento,” de una manera difusa, con el Dios cristiano, y en la “historia” está conectado de manera explícita con el culto a la Pachamama “que es una religión más antigua.” De manera similar, el tópico del banquete celestial aparece vinculado en el cuento con un elemento civilizador traído a la tierra por el zorro, como lo es el conjunto de semillas que permitieron el surgimiento de la vegetación y de los cultivos en una instancia originaria. En la “historia” de Horacio Castro, la presencia del zorro está asociada con el origen del mundo y con la creación del hombre como ser inteligente por parte de la Pachamama.⁵ En ambos casos, los relatos están abiertos a una dimensión religiosa, que adquiere matices diferenciales con respecto a las narraciones canónicas de la creación del mundo de la *Biblia* católica. El intertexto bíblico está presente de todos modos como término de comparación en ambos relatos, en un entramado polifónico con otras cosmogonías de corte mítico y legendario, que establecen una clara brecha con respecto al *canon* bíblico que remite a un único principio creador identificado con el Dios abrahámico de la tradición judeocristiana.

El elemento religioso está presente también en la versión estonia, con rasgos diferenciales de los que me ocuparé a continuación. **Hasta aquí llegué 20 de mayo a la noche**

“The heavenly wedding:” los días de la eternidad y la fugacidad del tiempo en la tierra

Esta versión estonia presenta un itinerario narrativo alternativo del mismo tópico de la fiesta en el cielo, relacionado con el tipo narrativo de Aarne-Thompson 470 A, que hace referencia a que “en el Más Allá, el tiempo corre más rápido que en nuestro mundo,” como bien lo señalan los ya citados Risto Järv y Kristi Salve en su anotación de este relato.

El desarrollo secuencial se relaciona también con una fiesta que, a diferencia de la del relato de mi archivo, da lugar a una duplicación en dos celebraciones en dos ámbitos diferentes. Es así como la versión estonia introduce un desdoblamiento entre la celebración de un casamiento en la tierra y una fiesta nupcial en el cielo. Por el contrario, la narración de mi archivo hace referencia a una única celebración que tiene lugar en el cielo. Conviene recordar aquí los conceptos de Reisz de Rivarola (1979) acerca de la vinculación de las operaciones de duplicación referencial con los procedimientos de ficcionalización del discurso. El desdoblamiento del relato estonio introduce en efecto en el enunciado narrativo una tensión

⁵ Cabe recordar en este punto la consideración de White (1973) acerca de la “poética de la historia,” que alude precisamente a los procesos de elaboración ficcional de la materia histórica, evidentes en esta narración clasificada como “una historia...que pasó hace mucho tiempo...”

duplicante entre texto y contexto, característica del discurso ficcional. De este modo, la primera fiesta se lleva a cabo en un poblado (“*a village*”) de características similares a las de una aldea estonia, en la que se celebra una fiesta de bodas consagrada en una iglesia (“*a church*”), de acuerdo con las tradiciones religiosas locales, presidida por un pastor (“...*the pastor...*”). Es así como la secuencia inicial corresponde al regreso de los novios de la iglesia para un festejo en el cual, de acuerdo con la tradición estonia, los invitados entonan canciones en honor a la novia (“...*the bride was...sung to...*”). Este dato contextual resulta un verdadero eje de la acción narrativa, por cuanto el conflicto surge precisamente a partir de un deseo del novio de conocer cómo será una ceremonia nupcial paradisíaca, con cantos y música celestes. Este deseo es expresado por medio de un discurso directo, que imprime al discurso un cierto matiz teatral:

- Well, my wedding is certainly very splendid, but what World a heavenly wedding and its songs be like?

Tal pregunta da lugar a la irrupción duplicante de la dimensión de lo sobrenatural en el relato. Esta irrupción está marcada por la aparición de “un extraño” personaje. También mediante un discurso directo, el extraño ofrece satisfacer la curiosidad del novio acerca de cómo se celebra una ceremonia nupcial en el Paraíso. Esto da lugar a una nueva secuencia, que corresponde al ingreso en la dimensión del Más Allá, estructurada bajo la forma de una partida y una llegada a partir del pasaje por un ámbito fronterizo, representado por “una puerta” que da lugar al acceso a una “casa.” Esta organización estructural recuerda la del mitema del “cruce del umbral.” Una vez traspasado este umbral, el protagonista de la boda en la tierra pasa a desempeñar el rol de observador de otra fiesta, en una dimensión ultraterrena:

In an instant, a stranger appeared...- You were wondering about heavenly nuptials and songs. Follow me...and I will show you a heavenly wedding...And so the groom got up and went with the stranger. Passing through the gate, they soon came upon a fine house. Inside, the groom saw indescribably beautiful rooms, and handsome women, and from somewhere music was sounding...Then the stranger waved his hand and immediately a heavenly choir began to sing. The groom had never heard anything as alluring as that before...(El subrayado es mío)

La atmósfera paradisíaca está construida a partir del recurso retórico de la antonomasia, que consiste en presentar un elemento como el representante por excelencia de todo un conjunto o clase (Palleiro et al. 2008). Tal recurso está integrado en una unidad descriptiva, que da lugar a la incorporación del espacio en la secuencia temporal de acciones. Este espacio está presentado como una atmósfera edénica, compuesta por elementos en un estado de perfección suprema. Es así como la música de “coro celestial” es la mejor que el huésped ha podido oír en toda su vida, y está ejecutada en el ámbito de una casa sumamente fina y distinguida, con las habitaciones más espléndidas que puedan imaginarse. En consonancia con esta atmósfera, todos los invitados a participar de la fiesta y a escuchar la música del coro poseen una belleza suprema, que armoniza con la perfección de las voces. Cabe aquí la referencia a un dato contextual relacionado con la relevancia de la música en la historia del pueblo estonio, que conquistó la independencia del régimen soviético a partir de manifestaciones entre las cuales el Festival de la Canción de 1988 tuvo una importancia capital.⁶ A la luz de este dato, la relevancia de la música coral en el relato adquiere una nueva significación, vinculada directamente con el contexto histórico y cultural del pueblo estonio.

De acuerdo con la “ley del tres” propia del estilo folklórico (Olrik 1992), este coro repite la música tres veces en una gradación ascendente de excelencia, ya que cada vez la ejecución resulta ser mejor, hasta llegar a la perfección suprema. A esta secuencia de la ejecución de la música celeste sigue el episodio de la partida del protagonista de la ceremonia nupcial en el Paraíso, que tiene como contrapartida la del retorno a su propia fiesta, contra su voluntad. Es así como el narrador general en tercera persona refiere el deseo del “invitado” de

⁶ Es así como, en ese año, 250.000 estonios se reunieron en el Estadio de la Canción de la ciudad capital de Tallin, atrayendo la atención internacional sobre la situación de los países bálticos. Esto ocasionó el repudio del Soviet Supremo, quien llegó a equiparar tal evento a una agresión militar. Ignorando las órdenes de Moscú, Estonia tuvo sus primeras elecciones libres en 1990 y, no obstante el tentativo ruso de obstaculizarla, llegó a reconquistar su independencia en 1991. (Williams, Blond & St.Louis 2006)

permanecer en la casa celestial por tiempo indefinido, lo cual puede ser interpretado como un primer indicio de una suspensión temporal:

...a second verse was sung to the guest. And it sounded even more wonderful than the first one had... the third verse was sung. But this one was the most beautiful of all...the groom would never have left of his own free will; the stranger almost had to drag him out of the heavenly house...At the gate the stranger said, "Farewell!" "The groom, still under the spell of the heavenly music, thanked him and stepped back into the house which he thought he had left an hour ago... [El subrayado es mío]

Se presenta en efecto aquí el primer indicio temporal concreto relativizado por una operación modalizadora; esto es, por la referencia a una creencia subjetiva del protagonista en la brevedad del tiempo transcurrido. Esta operación permite advertir la relevancia de la creencia en la articulación compositiva del relato. El narrador en tercera persona refiere de este modo que el protagonista creyó haber cruzado el umbral de la misma puerta de salida del Más Allá solo una hora antes del momento de su entrada por la misma puerta. Es aquí donde puede advertirse la relatividad de la creencia, ya que lo que él creyó que era el transcurso de una hora resultó ser un lapso mucho mayor, como se aclara en la secuencia siguiente, que corresponde al regreso al ámbito espacial donde había transcurrido su primera fiesta. Esta situación provoca el asombro del sujeto, quien de protagonista de su propia boda en la tierra había pasado a ser invitado a una boda en el cielo. A partir de este asombro, surge el episodio reconocimiento del tiempo efectivamente transcurrido, que comienza con una pregunta del protagonista acerca de dónde se encuentra su novia. Tal pregunta provoca la respuesta de los presentes acerca de que en esa familia no había habido un casamiento por años, y una nueva pregunta sobre la identidad del protagonista, que pone en discurso el problema de la identidad en el relato:

But how strange! There were no wedding guests, no wedding table, no benches – all were gone- The room was empty except for an old couple sitting...and they were total strangers to him.....My wedding guests and my bride, where are they? –But, my dear fellow...There hasn't been a wedding in this family for years. Who are you and what is your name?

Se intercala en este punto una secuencia retrospectiva, en la que el protagonista resume los núcleos episódicos fundamentales del relato, haciendo hincapié en que su casamiento había tenido lugar poco tiempo atrás en ese mismo ámbito. Este racconto da lugar a una brusca antítesis, centrada en la contraposición entre el largo período de tiempo transcurrido en la tierra y la breve duración del mismo período en una dimensión ultraterrena. Esta retrospectión precede a la secuencia final, que narra la muerte instantánea del protagonista como resultado de su asombro, y que a su vez está seguida por una coda explicativa. De acuerdo con la citada "ley del tres," esta coda refiere que el tiempo de recitar tres cantos en una dimensión ultraterrena corresponde a un tiempo en la tierra de trescientos años.

... The groom was so shocked that he dropped to the floor. In no time all that was left of him was a handful of ashes...To hear just three heavenly verses, to pass three hundred years...So the groom told...how his wedding had taken place a short while ago in this very room...The parish records were taken out, and it was discovered that three hundred years had passed since the wedding...

Tal contraposición abre el relato hacia la dimensión de lo simbólico, enfatizada por una derivación numérica, que juega con una escala temporal que tiene como base el número tres.

La dimensión de lo simbólico en la confrontación intertextual

En efecto, el número tres adquiere aquí un valor simbólico de singular relevancia. En clave numerológica, esta cifra representa un número sacro, que engloba la unidad y el primer par. Puede efectuarse aquí una conexión con el texto bíblico que, para aludir a la efimereidad del tiempo terrenal medido en una dimensión ultraterrena, recurre también a una escala numérica similar, entre uno y mil, que juega con la misma contraposición de proporciones ("Mil años a Tu lado es como decir ayer, y un atisbo en la noche"). Puede establecerse también un vínculo intertextual entre versión estonia y la recreación literaria del mismo tipo narrativo en el relato "Rip van Winkle" de los *Cuentos del Antiguo Nueva York* de Washington Irving. En este relato, que responde a una intención del autor de dotar a una ciudad "nueva" de una tradición antigua, para lo cual recurre a las matrices folklóricas, el protagonista Rip van Winkle se echa a dormir en su aldea, y al despertarse encuentra también todo cambiado por el largo lapso

transcurrido en lo que para él había sido solo un breve sueño. Las conexiones pueden extenderse también al texto homérico de la Antigüedad griega, que alude a que la vida del hombre es el sueño de una sombra. Todas estas vinculaciones intertextuales apuntan a resaltar el valor simbólico del tiempo, en una dimensión que sobrepasa la mera experiencia histórica.

La perspectiva comparatista

Desde una perspectiva comparatista, la confrontación de las versiones argentina y estonia, con sus respectivas conexiones intertextuales, permite advertir la diversidad de recorridos narrativos a partir de un mismo tópico inicial del “banquete en el cielo.” Tal diversidad tiene que ver con la diferencia de contextos culturales, en cada uno de los cuales el universo de las creencias vinculadas con una dimensión ultraterrena adquiere una singular relevancia.

En el relato oral argentino “La fiesta en el cielo,” interpretado a la luz de la confrontación intertextual con “El zorro, el primero de los animales,” el zorro aparece como un demiurgo o intermediario entre la esfera celestial y el mundo de los hombres, en una narración etiológica referida al origen de las plantas en la tierra, en la que se advierten ecos del *Génesis* bíblico. Pueden reconocerse además ciertos matices animistas, tanto en la cosmovisión del “cuento” como en la de su intertexto vinculado con el mito cosmogónico del origen del hombre, de acuerdo con el cual la especie humana inteligente constituye un estadio degradado de la inteligencia del animal sagrado, el zorro. Es así como el zorro está presentado como el animal en el cual la divinidad suprema de la Pachamama concentró, en una temporalidad mítica *ab origine*, todas las facultades que luego pasaron al hombre y a los demás animales.

En la versión estonia, el recorrido narrativo, surgido a partir del mismo tópico, está focalizado en la efimereidad del tiempo en la tierra, en contraposición con la duración de la temporalidad ultraterrena, de fuertes connotaciones simbólicas. Este valor simbólico está asociado con el *cursus* de la cadencia musical, representada por los tres cantos de bodas. La relevancia de la música puede relacionarse con acontecimientos fundantes de la historia de Estonia, como la “revolución por el canto” que posibilitó la independencia de esta nación con respecto al régimen soviético. De modo análogo al de la historia colectiva, también en la historia de una familia la música está presente en uno de sus acontecimientos fundamentales como lo es el rito religioso del matrimonio, presidido por el “pastor” que otorga a la celebración un carácter canónico.

Ambos relatos presentan de este modo un desarrollo narrativo relacionado con acontecimientos fundacionales, abiertos a una dimensión ultraterrena, con matices diferenciales. Los dos se valen de un mismo tópico inicial, que da pie para la construcción de mensajes identificadores de la diversidad cultural de cada grupo, que se extiende desde una cosmovisión animista que hunde sus raíces en culturas indígenas hasta una visión religiosa expresada en un ritual canónico basado en la cadencia rítmica del canto.

A modo de conclusión

La confrontación de textos de la narrativa oral argentina y estonia me ha permitido advertir la incidencia de la dimensión religiosa, relacionada con el universo de creencias de cada grupo, en el proceso de construcción o génesis de los relatos. Esta dimensión se relaciona con aspectos diferenciales de configuración identitaria de cada una de estas dos culturas, reelaboradas estéticamente, en un orden secuencial, en el mensaje narrativo. Tales diferencias se refleja en la dispersión de recorridos, favorecida por la flexibilidad de las matrices folklóricas. Esta flexibilidad permite que, a partir de tópicos temáticos, compositivos y estilísticos comunes como el del banquete celestial y el de la contraposición entre el cielo y la tierra, cada narrador proponga itinerarios secuenciales diferentes, incorporando elementos de su contexto cultural específico, con un estilo propio. Es así como el tópico de la contraposición entre el cielo y la tierra constituye en ambos relatos el núcleo generador de una bipartición estructural de los relatos en dos ámbitos espaciales y simbólicos, organizados de modo diferente en una estrecha relación con el universo de creencias de cada grupo.

Tal dinámica compositiva convierte al relato folklórico en vehículo de expresión de la identidad diferencial de los grupos humanos más diversos, tal como pudo advertirse en esta

confrontación de relatos folklóricos argentinos y estonios. En ambas colecciones, la adopción de criterios similares de clasificación y archivo, a partir de taxonomías temáticas como los Índices de Tipos y Motivos, facilitó la tarea de comparación. Sin embargo, la sola consideración de criterios temáticos no logró dar cuenta de los rasgos diferenciales, vinculados también con particularidades de composición y estilo, en una estrecha relación con una “retórica del creer” propia de cada grupo, cuyas características fueron señaladas en el análisis de cada relato.

Bibliografía Buscar en Internet Irving y algo sobre Estonia, darle una revisada general y enviar

- AARNE, Antti & Stith THOMPSON (1928) *The types of the foktale: a classification and bibliography* Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- AAVV (1953) *Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reyna, revisada por Cipriano de Valera London & New York, Sociedad Bíblica Americana.
- BRUNER, Jerome (2003) “Los usos del relato,” *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 387-402.
- DÉGH, Linda & Andreu VÁZSONYI (1976) "Legend and belief", *Folklore Genres* ed. by Dan Ben-Amos, Austin, University of Texas Press, pp. 93-123.
- DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de Archivo. Una Impresión Freudiana* Madrid, Trotta.
- ELIADE, Mircea (1978[1963]) *Mito y realidad* Madrid, Guadarrama.
- GREIMAS, Algirdas y J. COURTES (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Madrid, Gredos.
- HOBBSAWN, Eric (1983) "Entrada libre. Inventando tradiciones". Introducción a *The invention of Tradition* comp. por Eric Hobsbawn & Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press. Traducción de Eduardo Aceves Lozano.
- IRVING, Washington (1985) *Cuentos del Antiguo Nueva York* Barcelona, Austral.
- LABOV, W. & J. WALETZKY (1972[1967]) "Narrative analysis: oral versions of personal experience" en *Essays on the verbal and visual art* Seattle & London, University of Washington Press.
- OLRIK, Axel (1992[1909]) *Principles for Oral Narrative Research* Bloomington, Indiana University Press.
- PÄÄR, Piret & Anne TÜRNU (2005) *Estonian folktales. The heavenly wedding* Tallinn, Varrak Publishers.
- PALLEIRO, María Inés (2004) *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires.
- PALLEIRO, María Inés (1997) *La fiesta en el cielo. Cuentos populares de animales* Buenos Aires, Ediciones del Sol
- PALLEIRO, María Inés et al (2008) *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas* Buenos Aires, Miño y Dávila.
- PALLEIRO, María Inés comp. (2008) *Yo creo, vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales* Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979) “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis* III, No. 2, pp. 99-109.
- WHITE, Hayden (1973) "The Poetics of History", *Metahistory* Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- WILLIAMS, Incola, Becca BLOND & Regis ST. LOUIS (2006) *Estonia, Lettonia e Lituania* Torino, EDT.