

Universidad Católica Argentina  
Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología  
Jornadas “Diálogos entre Literatura, Estética y Teología”  
Octubre de 2004.

**“El zorro, el primero de los animales`: teatro e intertextualidad bíblica  
en un espectáculo de narración oral en un Museo”**

María Inés Palleiro  
Sección Folklore. Instituto de Ciencias Antropológicas  
UBA/CONICET

Nos referiremos a un espectáculo de narración realizado en el Museo “José Hernández”, en el que un narrador y su familia escenificaron distintos episodios de las aventuras de Juan Zorro de Humahuaca, en una puesta en acto del proceso de transmisión oral de la narración folklórica. Examinamos las relaciones de tal puesta en acto con una actuación o *performance* teatral, y analizamos la incidencia del museo, en tanto espacio de patrimonialización de memorias, en la articulación del evento. Nos ocupamos también del proceso de configuración de un repertorio, en el que el relato resignifica la secuencia de aventuras en una dimensión cosmogónica que tiene como intertexto el *Génesis* bíblico.

**Delimitaciones conceptuales**

Consideramos la narración como principio cognitivo de organización secuencial de la experiencia, apto para la articulación de un modelo cosmovisional (Bruner, 1987). Caracterizamos la memoria cultural como facultad de recordar (Ferrater Mora, 1973), en un proceso de reconstrucción del pasado desde el presente (Fine, 1989). Como tal, la memoria cultural funciona como instrumento de transmisión social del sentido (Halbwachs, 1968). Conceptualizamos la actuación (*performance*) como puesta en acto de un hecho comunicativo estéticamente marcado ante una audiencia, que evalúa la eficacia comunicacional del emisor y lo legitima en su carácter de portavoz de un grupo (Bauman, 1992). En esta actuación particular, nos interesa destacar su vinculación con la actuación teatral, que se vale de estrategias dramáticas tales como escenografía, “vestuario”, movimientos corporales y de recursos entonacionales para reproducir las voces de distintos personajes, propias de la técnica teatral. Subrayamos la dimensión procesual de la actuación de memorias<sup>1</sup>, relacionada con sus mecanismos de construcción o génesis (Grésillon, 1994). Tal dimensión favorece la flexibilidad de asociaciones del recuerdo, y el entretrejo de historias y memorias en las matrices narrativas. Remarcamos la presencia de procesos de ficcionalización de la materia histórica (White, 1989) relacionados con mecanismos de selección y combinación poética (Jakobson, 1964). Entendemos el archivo en su acepción etimológica de *arkhé* o principio ordenador (Derrida, 1997), relacionado en este caso con el ordenamiento de un conjunto de saberes relacionados con procesos de configuración identitaria. Consideramos el repertorio de un narrador folklórico como un inventario de matrices almacenadas en su memoria viva, cuyo contenido se relaciona con el conjunto de representaciones culturales de un grupo.

La genética textual (Hay, 1993; Grésillon, 1994) propone una aproximación al texto en su dimensión de proceso, que conserva huellas de su construcción o génesis. En una reformulación de esta propuesta para el estudio de la narración folklórica (Palleiro, 2004) consideramos el repertorio de un narrador como *dossier* genético; esto es, como un documento del proceso de selección y combinación de itinerarios narrativos que tiene lugar en la memoria viva de los narradores, para su puesta en acto en hechos de narración en un contexto. Desde una perspectiva genética, caracterizamos el discurso

narrativo folklórico como un proceso de transformación de matrices archivadas en la memoria de un narrador, y definimos la matriz como un conjunto de patrones temáticos, compositivos y estilísticos relacionados con las representaciones culturales de cada comunidad, plasmadas con una modalidad de configuración y un estilo propio que le otorga su identidad diferencial (Bauman, 1972). En otras palabras, se trata de herramientas de ordenamiento narrativo del conjunto de saberes de un grupo, que lo distingue de los demás. Cada texto del repertorio constituye un eslabón de este conjunto, que conforma el archivo narrativo de una comunidad.

Con estos fundamentos teóricos, postulamos un enfoque de la narrativa que subraya su carácter de instrumento ordenador de la memoria, y que, como tal, contribuye a la actualización y transmisión de la experiencia comunitaria en hechos de actuación o *performance* que tienen puntos de contacto con la representación teatral. En efecto, el narrador se vale de su cuerpo y de su voz como sistema signifiante (Verón, 1987) para la puesta en acto de su propio repertorio en un contexto histórico concreto, ante un auditorio que evalúa su eficacia comunicativa y la calidad de su actuación.

La actuación que en este caso nos ocupa tuvo lugar en un museo, entendido como espacio físico y simbólico de patrimonialización de memorias (Prats, 1997). En él, una familia de narradores de la Quebrada de Humahuaca desplegó ante un público su repertorio de relatos de “Juan Zorro de Humahuaca”, articulado sobre la base de un relato cosmogónico. Por su carácter de relación explicativa del origen del universo, este relato, que guarda una conexión con el libro del *Génesis*, resignifica la totalidad del repertorio en una clave cosmovisional. Tal conexión tiene como contrapartida una fase apocalíptica, desplegada en las voces de otros narradores que participaron de estos eventos en el Museo.

### **“El zorro, el primero de los animales” y la configuración de un repertorio**

Nos referiremos al proceso de configuración del repertorio de Horacio Castro, su hijo Héctor (11 años) y su nieta Iris (7 años) para su actuación en el Museo “José Hernández”, con el acompañamiento musical de su esposa, la coplera Rosalía Jarro. Esta actuación consistió en un ciclo de eventos desarrollados entre julio y noviembre de 2004. Por razones de espacio, nos centraremos aquí en los dos primeros, que tuvieron lugar los días 24 y 26 de julio de 2002, con remisión a algunas otras actuaciones relacionadas con el eje del trabajo.<sup>2</sup>

La configuración del repertorio tuvo lugar en una fase previa al desarrollo de los eventos. En esta fase, Horacio narró un conjunto de relatos tales como “El zorro maestro”, “El zorro comisario”, “El zorro y la tía tigre” y “El zorro y el gallo”. Su hijo Héctor narró, entre otros, el cuento de “El zorro y los tientos”, e Iris, el de “El zorro aprende a silbar como la perdiz” y “El zorro, la paloma y el chuschín”. Una vez registrada la totalidad de estos relatos “para niños”, Horacio Castro narró en último término el cuento de “El zorro, el primero de los animales”, que resignificó la serie episódica de los cuentos del zorro a la luz de una visión cosmogónica que guarda analogía con el *Génesis* bíblico. Luego, Castro realizó un trabajo poético de selección y combinación de su repertorio, para su actuación en el Museo. Este último relato pasó en esta selección a ser el primero, que requirió el agregado de una explicación sobre la cosmogonía de los Humahuacas.

Por su parte, María Angélica Gualmes, descendiente de mapuches, se dedicó a reconstruir fragmentos de la historia de tres abuelas mapuches: Damiana Carimán Namuncurá, su madre; Celestina Loncoy y Rosario Cayuán. Estas abuelas nacieron en comunidades de las que fueron separadas siendo muy pequeñas para completar su crianza en distintos “parajes”. Tal experiencia, vivida a muy temprana edad, instauró en ellas una memoria signada por la dispersión. El reencuentro posterior de estas tres vidas en la localidad de Choele- Choele llevó a Gualmes a plantearles la posibilidad de registrar sus experiencias. Su tarea consistió en hilvanar distintos aspectos de sus historias e intentar reconstruir de esa manera fragmentos de la memoria comunitaria a través del contrapunto de sus discursos. Los cuentos de las abuelas funcionaron como patrón narrativo para la reconstrucción de sus memorias. Entre

los cuentos registrados por Gualmes, se encuentran “El zorro y el peludo”, “El cuerito” y “Pedro Urdemal y la pared ladeada”. De manera similar a Castro, también Gualmes decidió acompañar sus narraciones de una breve relación explicativa sobre las memorias de dispersión de las abuelas y el proceso de transmisión intergeneracional, e incluyó también en su repertorio cuentos de connotaciones apocalípticas que remitían a un modelo cosmovisional.

### **El desarrollo de los eventos de narración en el Museo y la *performance* teatral**

El primer evento tuvo lugar en la Sala de Platería del Museo y estuvo seguido por una conferencia de la Dra. Deffis de la Université Laval, Canadá, sobre la reconstrucción de la memoria en escritores andinos. La proximidad de este evento destinado a un público adulto de especialistas y la iluminación baja de la Sala, direccionada hacia las piezas de plata expuestas, dejando en sombra el resto del recinto para resaltar el efecto de luz de estos objetos, contribuyeron a la configuración de un ámbito no demasiado favorable para la recepción infantil. El auditorio estuvo compuesto por una mayoría de adultos (unas 20 personas) y 7 u 8 niños. La disposición de las sillas en hileras, ocupadas por gente grande entre la cual se ubicaron los niños, sin delimitarse espacios entre unos y otros, incidió en la modalidad de recepción de los menores, quienes se limitaron a escuchar, sin demasiado entusiasmo participativo. De este modo, Héctor e Iris Castro actuaron como parte del público entrevistado luego del evento por los coordinadores adultos, sin que se cumpliera en su plenitud la consigna enunciada en la gacetilla del Museo, que presentaba a los niños como “protagonistas de la actividad, estimulados por narradores adultos”, “Horacio Castro”, con su repertorio de los cuentos de Juan Zorro de Humahuaca” y “María Angélica Gualmes”, descendiente de mapuches, que hilvana historias y memorias de tres generaciones de abuelas mapuches, hijas y nietas como pre-texto para estimular a los niños en la narración de cuentos. En este evento, Horacio Castro narró el relato de “El zorro, el primero de todos los animales” precedido de una explicación previa de la historia del pueblo de los humahuacas, de su persecución y de la rebelión del cacique Viltipoco, valiéndose de mapas, fotografías y de un dibujo del zorro hecho por su hijo Héctor. La génesis de la narración fue planteada en estrecha conexión con esta relación explicativa, con un énfasis especial en la contextualización geográfica e histórica en la Quebrada de Humahuaca.

El segundo evento se desarrolló el 26 de julio de 2002, en la sala de ponchos y tapices. En esta ocasión, se invirtió la ecuación público adulto/ público infantil, con la presencia de aproximadamente 15 niños y 8 adultos. Como consecuencia de la evaluación de la recepción de la primera actividad mediante la aplicación de encuestas, se introdujo también un cambio en la ambientación, que pasó a ser esta vez más luminosa y colorida, sirviendo como marco escenográfico del espectáculo. Se modificó también la modalidad de presentación del evento, que se abrió con el saludo de los narradores: “¡Hola, chicos!”, con un énfasis conativo dirigido específicamente al público infantil. Este saludo fue seguido por la entrega de papeles de dibujo y lápices de colores, para que los niños dibujaran mientras escuchaban, y focalizaran de este modo la atención en los aspectos de los relatos más interesantes para plasmar en imágenes. Todo este marco estuvo más cercano a una actuación o *performance* teatral, que transformó el espectáculo de narración en una suerte de representación dramatizada de las acciones del relato. Es así como los narradores recurrieron al uso de recursos entonacionales como el cambio de registro tonal para imitar las voces de los distintos personajes, y al código corporal para desplegar los movimientos de los distintos animales en el espacio “escénico” de la sala del Museo. Contribuyó a esta transformación el agregado del elemento musical, en el canto con caja de Rosalía Jarro, que cerró el evento. Esta *performer* inició su actuación mostrando a los niños su instrumento con una breve explicación sobre su uso en el carnaval de Humahuaca, y propuso luego a los niños que memorizaran las coplas para acompañarla en el canto. La voz de los niños estuvo presente en la génesis misma del espectáculo. Ciertamente, en este evento, los menores Héctor e Iris Castro participaron como narradores, que contaron

los cuentos “El zorro maestro”, “El zorro y los tientos” y “El zorro aprende a silbar como la perdiz”. El reconocimiento del carácter de espectáculo de dramatización escénica de este evento fue confirmado por las encuestas de recepción aplicadas a los niños, quienes señalaron como sus rasgos distintivos la presencia de “aplausos y música” y de “lindos trajes” de los narradores, como así también de “dibujos” y “personas que se mueven”, “como en un escenario”. Todos estos elementos constituyen aspectos comunes con la representación teatral, que fueron evaluados positivamente por los participantes encuestados. Dicha evaluación positiva dio lugar, en un evento de narración siguiente analizado en otro trabajo (Palleiro en Arcaro, 2004), a una trasposición coreográfica de “El zorro maestro” a cargo de dos actrices y bailarinas que recrearon en una danza los movimientos de distintos personajes (el zorro, la gallina y los pollitos) en el ámbito de la sala, convertido de este modo en espacio escénico.

### **Los eventos de narración y los circuitos mediáticos**

A raíz de estos eventos, cuya realización tuvo difusión en los medios, los narradores infantiles y adultos, coordinadores y miembros del auditorio<sup>3</sup> fuimos invitados al programa radial “Puente Invisible” de la FM Folklórica de Radio Nacional, conducido por la locutora María Esther Sánchez, en ocasión del Día del Niño. En el segmento del programa en que nos tocó participar, María Angélica Gualmes, presentada por uno de los niños como “descendiente de mapuches”, refirió de manera sucinta las características del evento en el Museo, y narró el cuento “Pedro Urdemal y la pared ladeada”, oído de boca de su madre, Damiana Carimán-Namuncurá. Este cuento desarrolla el tópico inventariado en el Índice Temático Universal de Tipos del Folklore Narrativo de Aarne y Thompson con el No. 205: “Los animales temen la llegada del fin del mundo”<sup>4</sup>, de connotaciones apocalípticas. Este tópico constituye un itinerario alternativo de la matriz general de “La astucia que vence a la fuerza”, común a toda la serie de cuentos del zorro. Gualmes abrió su narración con una identificación analógica entre la figura del zorro de Humahuaca del repertorio de Castro y la del pícaro Pedro Urdemal, protagonista de su relato. Presentó de este modo a Pedro como una personificación del zorro en el contexto sureño (“Pedro es la personificación del zorro en la zona del Sur”), tomando como eje de esta analogía la picardía de ambos personajes. Se refirió luego al proceso de transmisión generacional de este cuento entre las “abuelas mapuches”, como parte del patrimonio de cultura oral (“Este cuento circula entre las abuelas mapuches y se lo cuentan a sus hijos y a sus nietos”). Gualmes se centró luego en el desarrollo de la anécdota, alrededor del *point* (Labov & Waletzky, 1967) de la fuerza que vence a la astucia. Planteó como eje desencadenante del conflicto la necesidad del protagonista de poseer un caballo (“...Pedro...necesitaba un caballo y como no podía obtenerlo de ninguna manera, recorre el campo y encuentra una casa que tiene una pared inclinada”). La narradora estableció una relación de causa-efecto entre la necesidad del pícaro de poseer un caballo y su decisión de encontrar a un jinete para robárselo. Refirió luego el episodio del encuentro con el jinete “huinca” (“blanco”), su antagonista, ante quien se presenta sosteniendo una pared que “sostiene el mundo”, para pedirle ayuda para sostenerla como excusa para obtener en préstamo su caballo (“... se pone a sostener la pared [inclinada] ... hasta que llega un jinete...y le dice: -Por favor, necesito que me reemplace ...sosteniendo una pared, porque si no, se va a terminar el mundo. Y mientras tanto yo, con su caballo, voy a ir a buscar a la persona que va a poder solucionar este problema..”). De este modo, el jinete se queda sosteniendo la pared, mientras Pedro se va con el caballo, y logra engañar al jinete (“...Entonces... Pedro se va con el caballo... El jinete se queda ...sosteniendo, vaya saber hasta cuándo, hasta que se dan cuenta del engaño...”). La matriz general del engaño presenta aquí la particularidad temática de hacerle creer al antagonista que está sosteniendo una pared inclinada. Este hecho adquiere una dimensión cosmogónica, en la medida en que se establece una conexión directa entre la caída de la pared y el fin del mundo. La matriz de la astucia que vence a la fuerza, asociada con el triunfo del más débil sobre el más fuerte; en este caso, el “huinca” representante del exogrupo, adquiere matices diferenciales en el contexto de la cultura mapuche. Dicha matriz, en la voz de las abuelas, adquiere el valor de un patrón narrativo para la expresión de un conjunto de saberes

vinculado con la modalidad de subsistencia de una comunidad en una situación de extrema pobreza. Es así como Gualmes, en los eventos del Museo, agregó al relato una breve explicación dirigida al público infantil acerca de la relevancia del caballo en la cultura mapuche, vinculada con la experiencia de dispersión de las comunidades relegadas a los “parajes”, en los que los habitantes debían aguzar el ingenio para asegurar su alimentación y traslado de un paraje a otro. La selección de un tópico temático de dimensiones cósmicas, construido en el nivel de la articulación compositiva y retórica mediante una antítesis entre la astucia del pícaro y la ingenuidad del jinete del exogrupo, unida al uso del diálogo que dramatiza la acción narrada, permite establecer una vinculación intertextual con el *Libro del Apocalipsis*. Tal conexión fue advertida por el receptor infantil, como veremos en seguida. Ciertamente, en el segmento siguiente del programa radial, la conductora solicitó a los niños que narraran un cuento. El niño Fernando Fantoni (7 años) eligió entonces contar el de “El zorro y el conejo”, al que asoció en su memoria con el relato de Gualmes, articulado alrededor de la misma matriz de resonancias apocalípticas. En la confrontación de este nuevo relato con el intertexto de Gualmes, notamos la sustitución de personajes humanos por otros del reino animal. En la versión de Fernando, es el conejo el que pide al zorro que lo ayude a sostener una piedra porque “si no se cae el mundo”, para salvarse de su persecución y de una muerte segura en las fauces del zorro. La matriz adquiere en este caso la forma de un “cuento de animales”, más cercano al universo narrativo infantil. Esta nueva forma reestablece un vínculo asociativo con el repertorio de Castro de los cuentos de Juan Zorro de Humahuaca, al que el narrador imprime también un sello cosmogónico. En el estilo del narrador infantil, se advierte el manejo retórico de un contrapunto de tiempos verbales; sobre todo, del pretérito perfecto simple con valor puntual propio del primer plano narrativo, y el imperfecto con un valor durativo, propio del segundo plano (“...el conejo..vio una piedra...y la agarró... y la sostenía...”). Advertimos al mismo tiempo el uso de formas verbales tales como el imperfecto del subjuntivo, propias de un registro culto (“...El conejo tenía miedo...que el zorro lo comiera...”). Tal contrapunto da al relato una textura estilística particular, y pone de manifiesto una construcción en profundidad que constituye un indicio del acceso de este joven narrador, a pesar de su corta edad, a la cultura letrada, vinculada con su grado de escolarización. En la versión de Gualmes, se advierte el uso de dialectalismos propios del contexto mapuche, tales como “huinca”, y de coloquialismos expresivos como el sustantivo “malarias”, para aludir a las vicisitudes de la vida del pícaro Pedro. En ambas versiones, notamos la presencia de recursos del estilo oral, tales como la acumulación polisindética de conectores al comienzo de la frase (“:::Entonces....entonces...”) y de reiteraciones enumerativas que son también características del estilo bíblico (Cfr. por ej. *Nm.*, 14). También en ambas versiones resulta evidente la tensión dinámica entre cultura oral y cultura escrituraria, y el impacto de la tecnología de mediación representada en este caso por el canal radial, que da lugar a una aceleración del ritmo narrativo impuesta por el *timing* del programa, y a una selección léxica y construcción sintáctica adecuadas al receptor mediático. Tal interrelación pone de manifiesto la exactitud de las consideraciones de Havelock (1995) acerca de la pervivencia de un patrimonio de cultura oral, rítmico y narrativizado, que deja su impronta en una civilización signada por el predominio de la tecnología escritural, el *medium* computacional y los canales de comunicación masiva. Esta dimensión de oralidad encuentra en la narración folklórica un instrumento de expresión privilegiada, que sirve como vehículo de expresión de la identidad y la memoria de distintas comunidades culturales. La narración de estos relatos en boca de los niños garantiza su perduración en el tiempo, y el proceso de transmisión a las generaciones futuras de los modelos cosmovisionales plasmados en estas matrices, cuya permanente actualidad da pie para recreaciones dramatizadas y trasposiciones coreográficas. Tal dimensión cosmovisional permite establecer una relación con el intertexto bíblico, cuyo proceso de fijación textual da cuenta también de la tensión entre oralidad y escritura.

### **El relato folklórico y el intertexto bíblico**

La matriz folklórica de la astucia que vence a la fuerza, presente ya en la *Odisea* de Homero y personificada en el personaje literario del pícaro, desde el Lazarillo de Tormes de la literatura española, el Till Eulenspiegel del folklore germánico y sus recreaciones literarias, al Pedro de Urdemales de España y América, que encuentra su correlato animal tanto en el Rénard francés como en Juan Zorro de Humahuaca, se enlaza con el ya mencionado motivo apocalíptico de “Los animales temen la llegada del fin del mundo”. Esta matriz da lugar a distintos itinerarios narrativos, entre los que se cuenta también el de Héctor Castro (11 años), “El zorro y los tientos”. En esta versión, el débil es en este caso el zorro, quien logra salvarse de la persecución del tigre, más fuerte que él, haciéndole creer en la llegada inminente de “el gran ciclón...que se lleva a todos los animales”, que “a las aves, las tira como piedras en el espacio, y a los árboles los levanta como pájaros heridos...”. Para que se salve de este fin apocalíptico, el zorro ofrece al tigre atarlo “con unos tientos” “al quebracho”, árbol de la flora autóctona resistente por excelencia. El tigre acepta este ofrecimiento, y el zorro lo ata entonces y aprovecha la ocasión para huir tranquilamente, retirándose en una suerte de *coup du théâtre*, exclamando alegremente: “-¡Lindo día!, ¿no?-.”. Este relato, en sus distintos itinerarios, tiene resonancias del episodio bíblico del Arca de Noé del *Libro del Éxodo*, con la amenaza del diluvio universal que simboliza las fuerzas desencadenadas de la Naturaleza, capaces de arrasar con la vida de todos los seres vivos. Hombres, , plantas y animales encuentran su refugio de la ira divina dentro del arca, de manera similar a la del tigre en el quebracho, árbol resistente por excelencia en el contexto argentino, al que puede atribuirse también un valor simbólico relacionado con el árbol de la vida.<sup>5</sup> Al insertarse en la serie narrativa propuesta por Horacio Castro en su reordenamiento del repertorio con el eslabón inicial de “El zorro, el primero de los animales”, el elemento cosmogónico de este cuento deja de ser un aspecto tangencial del relato para convertirse en uno de los ejes genéticos, que guarda relación con el *Génesis* y el *Apocalipsis* del intertexto bíblico. Merecen recordarse al respecto las consideraciones de Goody (1983) quien, al reflexionar sobre la modalidad de ordenamiento de una lista, que es la forma más elemental de archivo, pone de manifiesto que la disposición de sus elementos del primero al último constituye un eje fundamental para el acceso a sus operaciones de construcción del sentido. Las mismas resonancias cosmogónicas están presentes en otras narraciones de grandes y chicos, como las de Angélica Gualmes y Fernando Fantoni, arriba consideradas, que confluyen en estos eventos en un entramado intertextual de voces y de universos culturales actuados en distintos contextos y canales comunicativos, desde un Museo a una emisora radial.

La conexión intertextual con el *Libro del Génesis* resulta evidente en el primer relato del repertorio de Castro, que hace alusión a “La Pachamama” como principio creador del mundo en distintas fases, desde la inicial en la que se crean “el sol, la luna y las estrellas”, a una posterior en la que se generan “el agua”, “los cerros” y “los animales”,. También en el *Génesis* encontramos una referencia a la creación del mundo en diversas etapas, presidida por el “Espíritu de Dios”, en una progresión que va de la inicial de la separación entre “la luz” y “las tinieblas”, a “las tierras y las aguas”, las plantas y los animales, hasta llegar, en último término, a la creación del hombre, a quien se le otorga la capacidad de “señorear” la tierra, “a imagen y semejanza de Dios”(Gn. 1: 1-26). En la narración cosmogónica de Castro, es el zorro quien detenta inicialmente el poder de señorear la tierra, que es transmitido luego, en una gradación descendente, a los distintos animales (“la Pachamama...decide...darles a los demás animales los atributos que al zorro le sobraban...el vuelo...el zorro era el único que nadaba...las aves pudieron volar...los peces pudieron nadar..”), hasta llegar al más inútil de todos, el “mono pila” que, en virtud de la cesión de la inteligencia del zorro, se convierte en “el hombre” en una última etapa. Tanto el texto bíblico como el relato de Castro presentan una cosmogonía dividida en etapas, en la que el hombre surge en una última fase como una instancia menor de una inteligencia omnimoda, atribuida en un caso a Dios y, en otro al zorro, creado por el principio genesiaco de la Pachamama o Madre Tierra. El texto bíblico suprime esta referencia a un principio de inteligencia animal, pero mantiene la de la imagen analógica de

una inteligencia superior, para caracterizar la del hombre. La *Biblia* agrega la atribución de la caída a la responsabilidad del primer hombre, y elimina la instancia del enfrentamiento entre hombres y animales, para sustituirla por la lucha del hombre contra el hombre, en el episodio de Caín y Abel (*Gn.*, 4)<sup>6</sup>.

Con respecto a la confrontación intertextual de los relatos orales con el *Libro del Apocalipsis*, la imagen del “fin del mundo” guarda una vinculación analógica con las visiones del Apocalipsis de San Juan el Teólogo,. Encontramos en este último la referencia al “sonido del gran trueno” que preanuncia la aparición de “una nube blanca” que echa “sobre la tierra” “una hoz aguda” para que la tierra “sea segada” y a la caída de las ciudades con sus muros (*Ap.*9:13), en la “hora” en que “fue hecho un gran temblor de tierra... y ...la ciudad cayó, y fueron muertos en el temblor de la tierra...siete mil hombres” (*Ap.*, 14:14), que resulta similar al “gran ciclón” del relato de “El zorro y los tientos” de Héctor Castro, capaz de hacer desaparecer de la faz de la tierra a todo ser viviente. Todos estos elementos están presentes tanto en los relatos orales como en el texto bíblico, cuyo proceso de fijación textual tiene que ver con una dinámica entre la oralidad a la escritura, cuya consideración excede los límites del presente trabajo. Interesa destacar aquí, sin embargo, la modalidad de transmisión oral del texto bíblico, ya sea en su instancia de textualización como en su divulgación de viva voz por parte de sacerdotes y predicadores, hasta los registros intermedios tales como las *Bibliae pauperum*, que dan cuenta de su cercanía con la oralidad.

### **A modo de cierre**

La importancia asignada a la oralidad en la transmisión de los textos bíblicos es uno de los rasgos distintivos de la cultura católica, que incidió en gran medida en su diálogo intertextual con las cosmogonías de las religiones de los pueblos originarios de América, tales como la que ahora nos ocupa, definida por el narrador como “la más vieja de todas las religiones”, que concibe a la Pachamama como principio creador del universo. Tal modalidad comunicativa se advierte también en la *performance* de nuestros narradores, que escenifican las distintas instancias de la creación con un atuendo, música y ambientación adecuadas para la actuación en un Museo, en una suerte de *memorial and reminder* de los aspectos fundantes de su cultura, para decirlo en términos de Yerushalmi (1982), un estudioso de la memoria judía. Esta forma de actuación guarda estrecha analogía con el “memorial” católico del sacrificio de la misa.

La representación escénica y la actuación de memorias que sirvieron como marco del proyecto dentro del cual se encuadraron estos eventos de narración en el Museo constituyen también el eje de estas Jornadas. El diálogo entre literatura, estética y reflexión teológica está presente también en la textura del repertorio del narrador humahuaqueño, que logra imprimir a su repertorio un sello cosmogónico que le sirve como principio ordenador de los cuentos de Juan Zorro de Humahuaca,. Estos fueron actuados en una suerte de *performance* teatral para entretener a un público infantil, en un Museo que sirvió como marco de patrimonialización de memorias.<sup>7</sup>

El patrimonio de saberes narrativos de la cada cultura articula diferentes visiones del mundo, entre las cuales vale la pena propiciar un diálogo actualizado en distintos contextos, canales y códigos, entre los cuales la narración folklórica, en una estrecha vinculación con el hecho teatral, ofrece un vehículo de comunicación privilegiado<sup>8</sup>

### **Bibliografía**

- AARNE, Antti & Stith Thompson (1928) *The types of the folktale: 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.
- ARCARO, María del Carmen (comp.) (2004) *Contar y bailar. Recreaciones literarias y trasposiciones coreográficas a partir de la narrativa tradicional* Buenos Aires, Dunken.
- BARRENECHEA, Ana María (comp.) (2003) *Archivos de la memoria* Rosario, Beatriz Viterbo editora.

- BAUMAN, Richard (1972) "Differential identity and the social base of Folklore", *Toward new perspectives in Folklore* ed. by Américo Paredes and Richard Bauman, Austin and London, the University of Texas Press, pp. 31-41.
- BAUMAN, Richard (1974) "Verbal art as performance" en *American Anthropologist*, N° 67, pp. 290-297.
- BAUMAN, Richard (ed.) (1992) *Folklore, Cultural Performances, and Popular entertainments. A Communications-oriented Handbook* New York, Oxford University Press, Papercopy.
- BRUNER, Jerome (1987) *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia* Barcelona, Gedisa.
- BRUNER, Jerome (2003) *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida* México, Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana* Madrid, Trotta.
- FERRATER MORA, José (1973) *Diccionario de Filosofía* Buenos Aires, Sudamericana.
- FINE, Gary A. (1989) "El Proceso de la tradición. Modelos culturales de cambio y contenido", *Comparative Social Research* 11, pp. 236-77.
- GOODY, J. (1983) "¿Qué hay en una lista?", *La domesticación de la mente salvaje* Madrid, Akal.
- GRÉSILLON, Almuth (1994a) "Qué es la crítica genética", *Filología XXVII*, 1-2, pp. 25-52. Traducción de María Inés Palleiro.
- HALBWACHS, M. (1968) *La mémoire collective* Paris, Presses Universitaires de France.
- HAY, Louis (1993) "L'écriture vive" en *Les manuscrites des écrivains* sous la direction de Louis Hay, Paris, CNRS Editions-Hachette, 1993, pp. 10-32. Traducción al español de María Inés Palleiro: La escritura viva, *Filología XXVII*, 1-2 (1994), pp. 5-23.
- JAKOBSON, Roman (1964) "Closing Statement: Linguistics and Poetics" *Style in Language* comp. by Th. A. Sebeok, Massachusetts, MIT Press, 350-377. Traducción castellana de Ofelia Kovacci (1976): "Lingüística y Poética" Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- PALLEIRO, María Inés (2001) "La representación poética de distintos universos culturales en un repertorio de canciones infantiles europeas y argentinas", *Acalantos, cantigas, folguedos*, Sao Paulo, Fundação Memorial da America Latina (cd).
- PALLEIRO, María Inés (2004) *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo* Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Amado Alonso" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PRATS, Llonrenç (1997) *Antropología y patrimonio* Barcelona, Ariel.
- VERÓN, Eliseo (1988) "Cuerpo significante" en *Educación y comunicación* comp. por L. Rodríguez Illera, Barcelona, Paidós, pp.41-61.
- WHITE, Hayden (1981) "The value of narrativity in the representation of reality" en *On narrative* Chicago, The University of Chicago Press.
- WHITE, Hayden (1989 /1973/) "The Poetics of History", *Metahistory* Baltimore & London, John Hopkins University Press.
- YERUSHALMI, Yosef (1982) *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory* Washington, University of Washington Press.

<sup>1</sup> Estos eventos tuvieron lugar en el marco del proyecto "Actuar las memorias", realizado bajo nuestra coordinación en el año 2002. De acuerdo con la descripción de la gacetilla del Museo, "Actuar las memorias es un proyecto del Instituto Universitario Nacional del Arte, desarrollado en el ámbito del Museo "José Hernández". Reúne a artistas, académicos y especialistas en gestión cultural con el fin de promover y recrear lazos comunitarios entre distintos sectores de la sociedad. Las actividades incluyen la capacitación en temáticas relativas al patrimonio cultural, la exhibición de expresiones artísticas y la reflexión teórica acerca de los procesos de construcción de memoria social que tienen lugar en dichas manifestaciones":

<sup>2</sup> Para un análisis de otros eventos de este ciclo, véase Palleiro ( en Arcaro, 2004).

<sup>3</sup> Estos últimos fueron contactados por medio de los registros de público del Museo "José Hernández", para ser invitados al programa.

<sup>4</sup> La descripción temática del tipo 205 de Aarne-Thompson es la siguiente: "ante un mínimo signo natural, como la caída de una piedra o aun de la hoja de un árbol, los animales creen encontrarse frente a una señal del fin del mundo. Algunos huyen, y otros tratan de impedir su destrucción sosteniendo una piedra, un árbol o una pared"

<sup>5</sup> Podemos hallar también un anclaje musical de esta matriz folklórica en canciones infantiles. Merece recordarse al respecto la canción popular infantil italiana "Un dì, Noé/ nella foresta andó./ e tutti gli animali vuole intorno a sè: / \_Il Signore è arrabiato/ il Diluvio manderá/ Voi non avete colpa/ io vi salveró/ Ci son due cocodrilli /ed un orangotán./ un aquila reale, un gato, un topo/un elefante/ Solo non si vedono i due licorni...", que encuentra su versión castellana en "Hay un cocodrilo y un orangután, una pícaro serpiente y un águila real...un gato, un topo, y un elefante loco", que suprime la remisión al episodio bíblico del arca de Noé y traduce "topo" (ratón) como "topo", y reduce de este modo la versión infantil a un juego orientado a reproducir los movimientos y características de los distintos animales, acompañado de mímica y gesto. Para un análisis de la confrontación comparativa de esta y otras matrices folklóricas en versiones europeas y argentinas, véase Palleiro (2001).

<sup>6</sup> Para un examen del mecanismo de agregados, supresiones, sustituciones y desplazamientos como eje generador de distintos itinerarios de una matriz narrativa, véase Palleiro (2004).

<sup>7</sup> Resulta oportuno recordar la etimología griega de Museo como lugar de las Musas, que instaura una continuidad cultural con el *arkhé* como principio ordenador del archivo (que es también el principio ordenador del Verbo aludido en la frase inicial del Evangelio de San Juan).

<sup>8</sup> Para una reflexión específica acerca de las vinculaciones entre narrativa folklórica y teatro, véase Palleiro (2004)