

Prácticas orales andinas: el zorro guitarrista*

Andean oral practices: the guitar fox

Miria Luque Arias,¹ Viviana Pérez Herrera²

¹Universidad de Tarapacá, Facultad de Educación y Humanidades, Departamento de Español, Arica, Chile. Correo electrónico: mluque@uta.cl

²Universidad de Santiago de Chile, estudiante de Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena, Santiago, Chile. Correo electrónico: vv.perez.herrera@gmail.com

En este estudio se intenta demostrar de qué forma en el discurso oral de una narración andina, la comunidad aymara ha adquirido ciertas significaciones que provienen de la cultura occidental y cómo ello se refleja a través de su cosmovisión sincrética. Para lograr este acercamiento, se usó el modelo de análisis de textos de Godenzi y la función de los deícticos de Calsamiglia y Tusón, en el relato “*El zorro guitarrista*”, recopilado en la zona altiplánica de la Provincia de Parinacota (Chile). Los principales resultados de este trabajo señalan que la comunidad andina, desde tiempos ancestrales, ha ido incorporando a sus prácticas discursivas orales una serie de elementos que explican su realidad actual.

Palabras clave: prácticas discursivas orales, relato aymara, cosmovisión, deixis.

The aim of the present study is to demonstrate how in the oral discourse of an Andean tale, the Aymara community has acquired meanings and senses which come from the western culture, and how they are reflected through a syncretic view of the world. To bring this closer together, Godenzi's text analysis model, and 2002 Calsamiglia and Tusón's function of deixis were used in the tale “The guitarist fox”, which was collected in the highlands of the Parinacota (Chile) province. The main results of this study show that Andean communities, from ancestral times, have been incorporating a series of oral discourse practices which can explain their present reality.

Key words: Oral discourse practices, Aymara tale, View of the world, deixis.

1. INTRODUCCIÓN

Resulta innegable el valor que posee la expresión oral para la permanencia y transmisión de una cultura, aspecto que se logra a través del lenguaje y sus prácticas instituidas socialmente. Símbolos, ritos, cantos, plegarias, relatos, fiestas, proverbios y otras manifestaciones discursivas cumplen una función significativa en la formación de comunidades ancestrales, pues a través de ellas plasman su identidad a la vez que contienen de manera sutil y enriquecedora una consistencia cultural *sui generis*.

* Proyecto de Iniciación en Investigación Universidad de Tarapacá, código 5741-10.

Este artículo se concentra específicamente en un sector humano que ha perdurado a lo largo del tiempo en la precordillera y altiplano de la Provincia de Parinacota, los aymaras, quienes actualmente conservan en su oralidad textos narrativos que se vinculan con prácticas sociales como agricultura, ganadería, rituales, trabajos comunitarios, fiestas, etc., verdaderos documentos que, muchas veces, contienen valiosos datos del saber propio no registrado por la escritura.

Numerosos son los relatos aymaras en los cuales es posible hallar acontecimientos y diferentes tipos de personajes que representan algún aspecto de la vida del andino. En estas narraciones de corte realista mágico cobran existencia propia elementos de la naturaleza como los cerros, los volcanes, los lagos, ríos y animales, a la vez que adquieren connotaciones valiosas que revelan aspectos del entorno natural, espiritual y cultural. Incluso muchos de ellos se transforman en objetos de cultos y rituales, como ocurre con el cóndor, el sapo, la culebra, los cerros, entre otros.

En Perú, Bolivia, parte de Argentina y norte de Chile circulan variadas prácticas discursivas orales donde el zorro es protagonista: “Cuentan de él, que una vez se enamoró de la Luna y con objeto de verla de cerca, logró subir al cielo y la abrazó y besó tanto, que dejó estampadas las manchas que hasta ahora se notan en su brillante faz” (Paredes 1963: 94). Generalmente, se presenta al zorro enfrentando a otros animales indefensos, aunque siempre es vencido en cualquier apuesta o competencia, pues a pesar de que sus opositores son ingenuos o pequeños, triunfan debido a que apelan a la experiencia e ingenio, y no a la envidia o al egoísmo: “El zorro es castigado por ser creído, arrogante, envidioso, vanidoso” (Van Kessel 1993: 236). Similares rasgos se observan en las narraciones recopiladas en la Provincia de Parinacota: “La guallata y el zorro”, “El zorro y el sapo”, “El zorro y el lagarto”, “El gallinazo, el zorro y el puma”, “El cóndor, el zorro y la avestruz”, “El ratón y el zorro” y otros en que el zorro es burlado, acometido y descubierto, para ser finalmente derrotado. El zorro, personaje recurrente en la tradición oral andina, ha despertado diversas consideraciones que se condicen con lo reparado en los relatos del altiplano chileno. Al respecto sustentan investigadores bolivianos: “Por este camino nos han llegado, por ejemplo, las primeras versiones en aymara de la serie inacabable de cuentos del zorro poderoso, burlado por el conejo, la perdiz, el ratón u otro animal débil que en última instancia simboliza al explotado” (La Barre 1950, ver Albó y Layme 1992: 17).

El zorro en la tradición literaria occidental se muestra como un animal astuto, vivaz y ganador, que siempre logra lo que quiere. No sucede lo mismo en algunos de los textos orales andinos, específicamente de la zona altiplánica de Chile, donde ocurre lo contrario; el zorro se vale de la transformación o asimilación a un ser humano para engañar o sacar provecho de los demás. Su propósito es ejercer dominio o adquirir poder sobre los animales más débiles. La transformación es *leitmotiv* en los relatos orales de estas latitudes y se intensifica cuando un personaje pretende pasar de una forma a otra con el fin de conseguir un objetivo.¹

¹ La transformación es un recurso muy utilizado en la literatura universal; en el texto “Relatos de la Precordillera y Altiplano” (Luque 1995) es posible hallar animales que se transforman en personas: “El cóndor, el zorro y la avestruz” en que el cóndor rapta a una pastora, quien le da un hijo; “La niña y el gato” este último es una madre protectora; “La perdiz y la suegra” donde la perdiz es una mujer laboriosa. Existen otros en que el gallinazo, el puma y el lagarto también son galanes enamoradizos. No se puede desconocer las narraciones míticas que presentan cerros, montañas y nevados personificados, “Los Payachatas”, “Cerro Marqués”, entre otros.

2. METODOLOGÍA

La narración “El zorro guitarrista” (Luque 1995) forma parte de una recopilación denominada *Relatos orales de la precordillera y el altiplano*, en el que se incluyen 40 relatos pertenecientes a la Provincia de Parinacota, divididos en cinco grupos de narraciones: de lagos y cerros; de apariciones, encantos y lugares sagrados; de condenados y de animales.² El texto analizado forma parte del grupo de relatos de animales y su versión oral la entregó Valentina Inquiltupa de 63 años de edad, originaria del poblado de Caquena, ubicado en el altiplano de la Provincia de Parinacota, territorio septentrional de Chile que limita al norte con el Perú, al noreste con Bolivia, al sur con la Provincia de Iquique y al oeste con la Provincia de Arica. Tiene una extensión de 8.000 Kms. y está conformada por un paisaje altitudinal que va desde los 2.500 a los 5.000 metros sobre el nivel del mar. (Luque 1995).

El relato se registró en una cinta de audio y posteriormente fue transliterado, ello no implica que la intención y el sentido del texto oral hayan perdido su función comunicadora, pues con la ayuda de los signos de la escritura igualmente se logra autenticar y comprender el significado del mensaje. Un elemento importante en la comprensión y contextualización del relato lo constituye el hecho de que la compiladora es de origen aymara, por lo tanto, su dominio teórico y práctico contribuyeron a que tanto la recopilación como su posterior transliteración se efectuara en una situación comunicativa ideal. Producto de ello, este estudio se orienta con la seguridad de que tanto lo oral como lo escrito se encuentran en correcta armonía con la cosmovisión andina, y en consecuencia carente de sesgos y variantes que puedan interferir en el contenido y forma del texto narrativo recopilado.

Para la comprensión e interpretación del significado y sentido del relato seleccionado, se usó el modelo lingüístico de análisis del discurso compilado en “Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos” (Godenzzi 1999), el cual señala que todo acto comunicativo mediado lingüísticamente por los participantes a través de diversas estrategias, busca comprender el vasto universo de los hablantes participantes en una interacción comunicativa. El modelo permite analizar cualquier relato en su dimensión oral a partir de los niveles pragmático, textual y lingüístico, pues a través de ellos se puede determinar cómo en el discurso oral las comunidades andinas vehiculan contenidos simbólicos. Cada uno de estos niveles de análisis actuaría interrelacionadamente para explicar cómo a través del uso del lenguaje, los grupos humanos transmiten la tradición, sus creencias y cosmovisión.

El nivel pragmático pone énfasis en el discurso en tanto acto comunicativo, inseparable de un contexto histórico particular, pues interrelaciona el entendimiento entre interlocutores que se relacionan en un tiempo y un espacio definidos. En este nivel interesa específicamente identificar los elementos deícticos del relato, en cuanto coordenadas que rigen los acontecimientos y hechos de la narración mediante actos de habla que expresan las intenciones de los participantes.

² El zorro transformado en joven enamorado que baila y toca con destreza un instrumento musical también es personaje de narraciones recopiladas en otras regiones del Norte de Chile por Domingo Gómez Parra (1982) en *Narrativa Tradicional Atacameña (Hábitat. Cultura. Corpus)* y por Juan Álvarez Ticuna (1991) en *Layra Uq`amata Recopilación de cuentos, fábulas y leyendas aymaras*.

En *el nivel textual*, que considera el modo en que encuentra ‘tejido’ el discurso para determinar la construcción interna y la organización semiótica del texto oral. Mediante las conexiones y las estructuras que lo componen, el interés en este nivel de análisis consiste en destacar cómo la presencia de elementos deícticos cohesionan el discurso a través de elementos constitutivos de la narración, los diálogos y la organización global del texto.

En *el nivel lingüístico*, que incluye aspectos vinculados a la semántica léxica y gramatical y en los que coexiste una procedencia de carácter lógico para la interpretación de un texto oral, interesa determinar cómo los deícticos inciden para establecer la adecuada interpretación lexical y morfosintáctica de palabras y enunciados que contienen un importante significado y sentido para la forma de ver el mundo de la cultura en estudio.

El propósito de determinar los aspectos relevantes de cada uno de los niveles de análisis propuestos en el modelo (Godenzzi 1999) se centra, en consecuencia, en identificar cómo los mecanismos de indexicalización de la lengua española actúan y perviven en la lengua y cosmovisión aymara. Este fenómeno particular que identifica los elementos orientativos de persona y espacio-temporales en el uso de los hablantes de una lengua (Calsamiglia y Tusón 2007), constituyen indicadores contextuales que actúan como piezas claves en la comprensión del sentido de la narración oral, por ello el interés en este estudio. Su valor discursivo se funda en que conectan la lengua con la enunciación y adquieren sentido completo en el contexto en que se usan. De este modo, quienes participan del evento comunicativo seleccionan elementos de la comunicación propicios para el entendimiento. Las autoras igualmente señalan que: “De hecho, cuando una persona se dispone a hablar, necesariamente tiene que ‘elegir’ entre su repertorio fonético, y el resultado será una forma de pronunciación más o menos ‘neutra’, más o menos ‘marcada’, pero siempre con una carga de significado sociocultural” (2007: 45).

En este sentido, se cree que el repertorio lingüístico que compone el discurso aymara contiene elementos que sólo en su contexto socio-histórico se pueden dimensionar; sobre lo mismo, las lingüistas afirman que: “la manera de pronunciar genera actitudes hacia los hablantes, actitudes positivas o negativas que pueden derivar o prevenir de prejuicios o de estereotipos” (2007: 45). Esto último ocurre de forma muy común, pues la cultura occidental tiende a pensar que los aymaras y más aún aquellos que viven en el altiplano, lejos de la ciudad, son personas incultas, de pocas palabras, que no saben usar la lengua, pese a que su forma de utilizarla es la común en la población a la que pertenecen y es el modo en que se entienden con sus pares.

Importante de considerar es el hecho de que la narradora del relato, Valentina Inquiltupa, es una hablante cuya lengua materna es el aymara, por lo que el español que utiliza y conoce en la interacción con personas de la misma lengua presenta una mezcla lingüística tanto interna -en el uso lingüístico de su español- como externa -la exteriorización de su cosmovisión, tradición e historia aymara, a través de esta segunda lengua en conjunción con su lengua materna-. Por lo tanto, se cree que ahondar en una discusión lingüística en este caso provocaría un atropello cultural debido a que las prácticas discursivas con la que relatan su día a día contienen su variación dialectal y su historia cultural.

3. EL TEXTO

El zorro guitarrista
 Informante: Valentina Inquiltupa
 Localidad: Caquena

“*El zorro con la niña hacían fiestas, él tenía una guitarrita y siempre se iba todas las noches, después de hacer bailar a las niñas. Bailaban desesperadamente; se acostumbraron.*

Un día conversaron y dijeron:

- Este joven nunca se queda cuando se hace de día, siempre se va, cómo va a ser, un día le pescamos, le hacemos menecer -pensaron así.

El día y la hora llegó:

- Me voy – dijo el joven.

- No, Ud. no se puede ir.

Pararon en puerta y le sujetaron, le sujetaron hasta el último, pero salió por la ventana corriendo. El zorro nomás se fue. El guitarra, un hueso blanco nomás era, una paleta de llamo, eso nomás quedó. Las niñas quedaron sorprendidas.

Al otro día volvió el joven:

- ¿Mi guitarra? Las niñas dijeron:

- No hemos visto guitarra.

El joven volvió a preguntar, tiene que estar ahí, decía.

- ¡Ah, un hueso blanco de llamo, de paleta!

- Sí, ese mismo – dijo el joven. Y le pasaron, ése era guitarra para él, tocaba bonitos “huainos”, ¡lindo tocaba! Las niñas conocieron que era el zorro” (Luque 1995: 43).

La transliteración del relato adquiere las características lingüístico-textuales de un texto narrativo. Este hecho permite apreciar los cambios de turnos de habla de los personajes implicados. Además, ayuda a establecer las convenciones de una conversación y el procedimiento mediante el cual el narrador (ente de ficción, en la voz de Valentina Inquiltupa) cede su voz a los personajes que pueblan el universo narrado. Ello permite identificar dentro del relato la polifonía discursiva (narrador y personajes / la enunciataria) a través de los enunciados referidos (discurso directo, discurso indirecto e indirecto-libre) (Calsamiglia y Tusón 2007).

4. ANÁLISIS DEL RELATO A PARTIR DE LA PROPUESTA DE GODENZZI

4.1. Nivel pragmático

En este nivel, algunos referentes designados son co-referencializados a través de elementos déicticos como el mostrativo *ese* para designar ‘paleta de llamo’. Al respecto, en el relato se indica: *Sí, ese mismo – dijo el joven. Y le pasaron, ése era guitarra para él, tocaba bonitos “huainos”, ¡lindo tocaba! Las niñas conocieron que era el zorro.*

Uno de los significados que adquiere en el discurso el símbolo que ha sido co-referenciado con el mostrativo *ése*, es que bajo el influjo de lo real y mágico que experimentan por efecto de la música que deleita y encanta a las jóvenes danzantes *la paleta de llamo* es una guitarra, un instrumento occidental con el cual el zorro logra engañar al grupo aymara. Su presencia es fundamental, pues la *paleta de llamo* de

un auquénido de las zonas altiplánicas se transforma en la guitarra que al momento en que el zorro abandona la casa retorna a su estado natural, un hueso blanco, ante la mirada impávida de las niñas, quienes al ver el objeto desconocido que trajo consigo el dominador, lo asimilaron a elementos de su naturaleza, a su realidad cotidiana y su experiencia con el mundo del pastoreo de sus animales, su cuidado y a sus ritos ganaderos. Por ello, no resulta extraño comprender que el instrumento haya sido incorporado por la cultura andina a partir de la similitud que tienen sus formas. Al final del relato en una contraposición de ideas, la narradora llega a la conclusión de que efectivamente el instrumento era capaz de entregar notas musicales que se asimilan al ritmo del ‘huayno’.³

La guitarra o “paleta de llamo” introduce en el relato la noción de *fiesta*, acción social fundamental en la vida de las comunidades aymaras. La festividad implica la petición y el agradecimiento a la Pachamama⁴, incluyendo a los santos protectores del pueblo. En estas celebraciones se logra: “un acercamiento armonioso en la amistad y fraternidad: es una oportunidad cuando todos comparten la alegría en la participación de la comida, la música y la danza” (Llanque, 1990: 53).

La noción de *fiesta* significa para los andinos un espacio propicio para el reencuentro, para recordar que son una comunidad y olvidar pleitos que en algún tiempo los enemistó. Continúa Llanque: “si no hubiese fiesta no nos acercaríamos ni nos preocuparíamos de una buena comida y una buena ropa” (1990: 53). Además, el mismo trabajo con la tierra y el pastoreo, provocan que las distancias personales se amplíen. El quehacer constante en las estancias, potreros o chacras hace que pierdan la poca comunicación que existe en el día a día, en consecuencia, este hecho permite comprender el verdadero significado y sentido de la *fiesta*, pues en ella confluyen las actividades de producción agrícola o ganadera y la celebración ritual; la fiesta se constituye en una práctica social y cultural que contiene matrices simbólicas, a través de las cuales los aymaras actuales de la Provincia de Parinacota manifiestan su identidad personal. La idea de *fiesta* permite al hombre andino encontrar la esencia de su ser, ya que entrega no sólo sentido a su vida, sino que además el entendimiento y la afirmación del mundo que lo rodea. A través del proceso de dar y recibir que se vive en la fiesta, de la participación de la familia y de la comunidad y otros aspectos de la vida diaria del andino, este hecho cultural se convierte en “una tradición” (Luque 2005).

El *huayno*, manifestación cultural ancestral en las fiestas andinas, ha sido capaz de traspasar las fronteras de la conquista y mantenerse en la memoria colectiva. A través de él emerge la luz de un pueblo andino de alma sincrética; en el *huayno* se funde lo aymara y lo occidental debido a que su permanencia en el tiempo provocó que en él se integrara lo precolombino y lo colombino propiamente tal. Al respecto, el escritor peruano José María Argüedas plantea:

³ El *huayno* es una melodía del mundo aymara que se baila en la región altiplánica de Perú, Bolivia, Argentina y Chile: “En sus variantes más difundidas, cantado por los mistis, los mestizos y amplios sectores de origen serrano en las grandes ciudades serranas y costeñas, el wayno alcanzó el estatus de canción representativa de la cultura “serrana”. En este sentido, el wayno cantado llegó a ser, desde hace varios decenios, la canción andina más difundida y comercializada.” (Lienhard 1993:89).

⁴ La Pachamama es una de las divinidades andinas más citadas, incluso fuera del campo, pero también una de las más difíciles de definir. Su nombre suele traducirse como “Madre Tierra” pero en realidad su personalidad es mucho más compleja. En el campo recibe con frecuencia otros nombres de origen castellano como Santa tira (tierra) y sobre todo Wirjina (virgen). (Albó 1989:131).

El wayno es pues, canto universal del Perú indio y mestizo. Ha sido su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos. Y en los waynos antiguos se puede estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los waynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo (1976: 7 y 8).

Se puede señalar que el hecho de que el zorro, como un conquistador, tocara 'huaynos' con su guitarra para encantar a las niñas no es extraño, ya que para los españoles de la colonización seguramente este ritmo no era desconocido.

El *zorro*, en el mundo andino, posee variados nombres: Atuku, Pascual, Martín, Antonio, Lari y otros. Para el aymara del extremo norte de Chile el zorro tiene un vínculo muy estrecho con la tierra, ya que es de donde proviene, su comportamiento es agresivo y peligroso, en su forma natural influye de manera positiva o negativa en la siembra, cosecha y ganadería andina. Se cree que conoce el pensamiento de las personas y que por lo mismo es muy difícil que caiga en las trampas que el campesino le coloca. Su aparición espontánea en las carreteras puede ser signo de mal augurio; es considerado como un animal vengativo y peligroso, por ello y por pertenecer a la naturaleza se le teme y respeta: "El zorro es de otro mundo y representa el desorden: no debe penetrar en nuestro mundo porque eso sería el colapso del orden y el fin de este mundo" (van Kessel 1993: 239). En Bolivia no sólo se le teme porque causa daños a los pastores devorando las crías de corderos y otros animales; también es considerado funesto cuando se le ve de improviso, incluso se piensa que las personas conflictivas que mueren en desarmonía con sus familiares pueden convertirse en zorros y deambular por los campos.

Además de ser personaje de innumerables relatos en la actualidad, el zorro tiene su lugar en la cultura ancestral andina, pues aparece en la mitología quechua en el texto de Gerald Taylor: "Ritos y tradiciones de Huarochiri" (1987), manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII en versión paleográfica, con interpretación fonológica y traducción al castellano. En el texto se registran datos del Perú antiguo y se describe la participación del zorro en la conformación del universo andino. Cuniraya Viracocha buscaba a Cavillaca, se encuentra con el animal y le pregunta por su amada: "El zorro le dijo que ella ya iba lejos y que no iba a alcanzarla. Entonces le dijo Cuniraya: "Aunque andes a distancia, los hombres llenos de odio, te tratarán de zorro malvado y desgraciado; cuando te maten, te botarán a ti y tu piel como algo sin valor" (Taylor 1987: 65). En esta cita se indica el destino del zorro andino.

Otro aspecto importante para la interpretación de la enunciación de la narración oral la constituyen los componentes suprasegmentales implicados en la curva melódica utilizada por la narradora en la enunciación del sintagma "*¿mi guitarra?*". Con ellos se remarca un aspecto importante del nivel pragmático, puesto que estos elementos son parte del contexto discursivo. La recopiladora en la transliteración utilizó signos de interrogación para determinar el énfasis del sintagma de la enunciación; sin embargo, este hecho es muy relevante, pues en la lengua aymara no existen los signos interrogativos, porque es una lengua sufijante. En la actualidad, aunque se han incorporado a la lengua escrita aymara los signos de interrogación del español, la lengua aymara conserva los sufijos que entregan la entonación necesaria para el entendimiento del discurso (Layme 2008: 8-45).

4.2. Nivel de análisis textual

La importancia que adquieren los elementos anafóricos al sustituir cualquier aspecto del discurso, ya sean los personajes, los objetos y los acontecimientos narrados, inciden en que el contenido textual progrese (aspecto que se observa en el discurso oral aymara) y contribuyan a descubrir el significado y sentido de aquello que pasa inadvertido en su estructura superficial. Los elementos anafóricos identificados en el relato son en su mayoría pronombres que se reiteran a lo largo de todo el discurso. Los más utilizados como *le* y *se*, *él* y *me* constituyen deícticos de persona. *Se* y *le* son elementos anafóricos porque remiten a los sujetos que se han mencionado anteriormente y sustentan la continuidad discursiva: “*él tenía una guitarrita y siempre se iba...*”, “*bailaban desesperadamente, se acostumbraron*”, etc., en el caso de *le* se observan: “*un día le pescamos*”, “*le sujetaron, le sujetaron hasta el último*”, etc. Los pronombres tónicos y átonos funcionan, en ambos casos, como reiteración de la presencia de los personajes, y le otorgan un énfasis narrativo que obliga al oyente a no olvidar que son ellos quienes componen el mundo del relato; además, hacen que la relatora no pierda de vista los diversos hilos conductores de lo que narra. Gracias a estos elementos gramaticales la narradora colabora a que la “continuidad de foco” se mantenga (Godenzzi 1999: 282).

Además de los pronombres personales, los mostrativos también funcionan como elementos anafóricos y en este relato se encuentran *éso* y *ahí*. El primero de ellos se presenta en los siguientes enunciados: “*una paleta de llamo, éso nomás quedó*”; “*sí, ése mismo*” y “*le pasaron, ése era guitarra para él*”. Este deíctico sustituye a un objeto en específico, la guitarra del zorro, de manera que el discurso se entrelaza a través de su textura discursiva y le entrega movilidad a la narración. En este sentido, el discurso aymara es muy reiterativo y se vale de los recursos de la lengua para que su relato provoque y llame la atención de su interlocutor.

La otra unidad lingüística que funciona anafóricamente es el deíctico que indica lugar, *ahí* “*tiene que estar ahí, decía*”, cuyo adverbio remite al lugar en el que se encuentra la guitarra extraviada: un lugar de la casa, en el interior de ella. En este suceso juega muy a favor el conocimiento que la informante tiene de la historia, pues este deíctico, como indica un lugar y la narración se transmite oralmente, los elementos no verbales que acompañan al relato vienen a complementar y precisar lo narrado. Mario Inojosa (1975), en sus recuerdos de niñez, comenta que lo que más le impresionaba y que dejó hondas raíces en su vida, era cuando algunos narradores escenificaban las fábulas en la casa o en el campo con mucho sentido teatral; con vocalización, elasticidad y desplazamientos que jamás se le borrarán de la memoria.

Sobre lo dicho anteriormente, Calsamiglia y Tusón ponen especial cuidado cuando señalan que:

Todos estos elementos que, como los lingüísticos, se producen con mayor o menor control consciente, de forma más o menos mecánica, tienen un papel comunicativo importantísimo, por lo que difícilmente se pueden llegar a entender los usos comunicativos de forma cabal si no se les concede la atención que merecen (2007: 36).

En consecuencia, el aymara, y más aún quien carga por años la experiencia ancestral de su comunidad como ocurre con la narradora, es consciente que la

mímica le permite llegar al destinatario, porque así, a la vez que escucha, aprende. En este sentido, se puede entender la presencia de este *ahí* que se justifica con algún movimiento de manos, de cuerpo y alguna entonación que ayudaría al mayor entendimiento y comprensión de lo narrado.

4.3. Nivel lingüístico

Los pronombres *se*, *le* y *mi* forman parte de los constructos discursivos orales del mundo aymara. Por una parte, estos deícticos constituyen elementos lingüísticos que respectivamente marcan su variación lingüística para identificar a los seres, los objetos y a los indicadores de la entonación que expresan un pensamiento transmitido de generación en generación, de los saberes en su significado y sentido más profundo. Por otra parte, dan cuenta de este universo sincrético que han levantado para explicarse el mundo que los rodea.

En el relato, la narradora utiliza constantemente el pronombre átono *se*. De todas las funciones que cumple este pronombre en la oración, reflexivo, recíproco e impersonal, predomina el uso del *se* reflexivo, en los siguientes enunciados: “*siempre se iba todas las noches*”, “*bailaban desesperadamente, se acostumbraron*”, “*este joven nunca se queda*”, “*siempre se va*”. Este *se* reflexivo se caracteriza por determinar que el sujeto de la oración sea el mismo que ejecute y reciba la acción expresada por el verbo (Contreras 1973: 1). De esta forma, la narradora identifica al sujeto de la acción “el zorro” como actante de sus propias acciones, de modo que ellas recaen sobre él o ellos mismos. En el sentido de la enunciación, la narradora no pierde de vista que es una enunciataria que habla de otros seres distintos a ella que pueblan el relato.

La narradora utiliza frecuentemente de igual forma el pronombre átono *le* que gramaticalmente indica el complemento indirecto de la oración. Este fenómeno que “se ve representado por la alternancia de *le* por lo, de *le* por los, *le* por la, siendo el de *le* por lo el más frecuente” (Contreras 1974:166) es muy recurrente en el uso del español peninsular (área central y noroccidental de Castilla) para indicar el complemento directo. Este hecho lingüístico indica que la narradora es leísta cuando señala el complemento directo con el deíctico *le* en los siguientes enunciados “*un día le pescamos*”, “*le hacemos manecer*”, “*le sujetaron*”.

En este sentido, la informante utiliza una variedad dialectal discordante con la realidad lingüística impuesta por la norma. Este uso lingüístico que se da frecuentemente en el altiplano puede ser producto de dos fenómenos considerados como resabios de la lengua española. Uno de ellos correspondería al español arcaico de los siglos XV y XVI que se prolonga en el tiempo a través de la permanencia de algunas palabras o en la construcción sintáctica de los enunciados.⁵ El otro se vincula a la imposición lingüística hispánica. En este contexto, los aymaras que mantuvieron su lengua lo hicieron mediante un español ayamarizado, donde el uso de ciertas

⁵ Un ejemplo de este fenómeno es la obra del padre Pablo Joseph de Arriagada denominada “La extirpación de la idolatría”, donde aparecen fragmentos que dicen: “atan la llama de vna piedra grande, házenla dar cinco o seis bueltas a la redonda, y luego la abren por el lado del corazón, y se le sacan, y le suelen comer crudo a bocados...” (cap. IV, Qué ofrecen en sus sacrificios y cómo); los pronombres “le” utilizados en este caso remiten al hecho de extraer el corazón del animal, por lo que “le” en el español actual debiera ser reemplazado por “lo”, “... se lo sacan...”, “lo suelen...” (Urtraga 1920, capítulo IV: 43).

palabras transgrede las reglas de la lengua española. Sin embargo, al ser una realidad lingüística la que se vive no sólo en el altiplano, sino que también en Bolivia y Perú, no se podría sancionar de forma tajante como una alteración de la lengua, sino que como variación de la misma.⁶

En el relato el posesivo *mi* que utiliza el zorro al exigir su guitarra “¿*mi guitarra?*”, manifiesta el dominio y certeza de poseer algo, como un exigencia imperativa. Como la versión del relato varía dependiendo del hablante, el lugar y la transmisión, en el caso de la narradora se observa en ella, en su cosmovisión y en la comunidad a la que pertenece, la tendencia a recalcar el poderío del zorro como dominador. Surge entonces la idea del dominio español, donde todo objeto occidental debe pasar a la cultura aymara con el mismo contenido semántico. Todorov, refiriéndose a Colón, pregunta:

¿Cómo es que Colón puede estar asociado a esos dos mitos aparentemente contradictorios, aquel en que el otro es un “buen salvaje” (cuando se le ve de lejos) y aquel en que es un “pobre perro”, esclavo en potencia? Y es que los dos descansan en una base común, que es el desconocimiento de los indios, y la negación a admitirlos como un sujeto que tiene los mismos derechos que uno mismo, pero diferente. Colón ha descubierto América, pero no a los americanos (1997: 57).

El zorro como transgresor de realidades, distorsiona el universo andino a tal punto que todo juega a su favor. Es capaz de transformar los elementos culturales a su antojo y de hacer que el otro los asimile e integre a su cosmovisión. Un ejemplo de ello es la paleta de llamo, que en la mirada del aymara es sólo un hueso blanco insignificante y que, en consecuencia, las niñas no lo valoran. Sin embargo, para el zorro es una guitarra, un instrumento musical importante y necesario, que le permite convencer a las niñas aymaras de la gran utilidad del objeto y, como si fuera un destino ya escrito, asimilan esa realidad.

En el relato la narradora utiliza el deíctico temporal *después* en el siguiente enunciado: “*después de hacer bailar a las niñas*” que indica un corto periodo de tiempo en el cual las muchachas y el zorro se encontraban a gusto, pero luego de este momento festivo ellas piensan y reaccionan frente a la desaparición imprevista del zorro. De tal forma que posteriormente reclaman el hecho de que nunca se quede hasta el amanecer, ya que: “*siempre se iba todas las noches*” y “*nunca se queda cuando se hace de día, siempre se va*”. En estos enunciados, los verbos de movimiento *va* e *iba* del infinitivo “ir” funcionan como apoyo reiterativo a los sustantivos que indican el paso del tiempo: *noche* y *día*. El adverbio *siempre* indica el énfasis de la narradora en la relación constante que hay entre las niñas y el zorro. Las visitas de éste no se extienden más allá del amanecer y se demuestra con la utilización del adverbio *nunca*, cuya afirmación comunica el comportamiento acostumbrado del personaje; ambos adverbios tienen un sentido de absoluto, pues en ellos no existen términos medios que hagan que la situación no sea tan estrictamente así.

⁶ Contardo y Espinosa en su *Atlas lingüístico de la provincia de Parinacota* se refieren al tema: “la provincia de Parinacota es una zona de las denominadas ‘tierras interiores’, por estar alejada de los centros de irradiación de cambios, como son los centros urbano-costeros, se reafirma la idea de la presencia de un habla española conservadora”, y luego comentan: “el español hablado de la provincia de Parinacota no muestra un comportamiento lingüístico uniforme: la precordillera presentaría un español menos conservador que el español del altiplano” (Contardo y Espinosa 1991: 3).

La concurrencia de algunos sustantivos respalda la utilización de los deícticos, por cuanto expresan el momento de la narración. En este caso, el sustantivo *día* es significativo pues señala el tiempo en el que ocurren los acontecimientos. De este modo, en frases como *un día conversaron, el día y la hora llegó* y “*al otro día*”, se refuerza el transcurso temporal del relato, al igual que el deíctico *después* indica un marcado conocimiento de los hechos en el tiempo. El concepto *noche(s)*, que se halla explícito en la frase: *se iba todas las noches*, se contrapone a *día*. El sustantivo *noche* se utiliza para establecer que el zorro, al contrario que las niñas, necesita de la oscuridad para ocultar su verdadera identidad, un infiltrado que irrumpe en sus vidas con su instrumento musical. Por ello, cuando se hace el *día*, huye. El influjo de la transformación pierde su fuerza y recobra su apariencia real: el intruso, el poderoso, el invasor. Este comportamiento del zorro representa al del dominador occidental, que con un disfraz de eterno evangelizador y falso protector, pretende que todo lo originario y autóctono que encuentra a su paso se rinda a sus pies modernizándolo de acuerdo a su propia conveniencia e interés personal. Ambos términos, *día-noche*, dan cuenta de las costumbres reiteradas del zorro y de las niñas en la narración.

En el relato surge un deíctico social fundamental que establece la posición de dominante y dominado para referirse a una relación de distanciamiento, respeto y desconfianza entre los interlocutores del mundo narrado, que se grafica en el enunciado:— “No, *Ud.* no se puede ir”. El deíctico *Ud.* implica un comportamiento que se ajusta a los parámetros convencionales de la comunidad aymara parinacotense heredado de la lengua española (*su merced*). La expresión connota, además, el deseo de las jóvenes de que este personaje al cual admiran por su apostura y destreza musical no las abandone.

El deíctico *usted* que utilizan las *niñas* para dirigirse al zorro significa el trato jerárquico entre los actantes del mundo narrado, de tal forma que el zorro se encuentra en una posición superior al de las “*niñas*” y establece, por lo tanto, una marcada distancia social. Un aspecto relevante que sustenta lo dicho es que al zorro se le trata como individuo distinto, caracterizado en el contexto de la narración como un joven alegre, entretenido, a quien le gusta cantar y bailar. Cuando la narradora dice: “*las niñas quedaron sorprendidas*” se piensa que en este juicio se integra a todo el grupo aymara como una masa homogénea e idéntica en la que se incluye a todo el pueblo; por consiguiente, el zorro posee un rango social diferente y particular y se transforma en las continuas y amenas visitas a la casa de las jóvenes aymaras.

El *zorro* del altiplano chileno, que tocaba bonitos huaynos, constituye un símbolo que representa el poder y la intromisión de lo advenedizo, de la modernidad en el mundo andino. El animal recurre a la noche y a la transformación, logrando así participar en las fiestas, entreteniendo con su baile y música a las niñas aymaras. Para incorporarse exitosamente utiliza un elemento concreto, la guitarra, pero cuando llega el día las muchachas se percatan que el joven apuesto y elegante es un animal y la guitarra un hueso de llamo.

Considerar el análisis de las prácticas discursivas orales es valioso, pues ellas son recipientes culturales que, a pesar de su variabilidad, mueven la sabiduría acumulada a través del tiempo. Estos relatos tienen destinatarios a su medida, a los mismos que cada uno de estos textos orales les significa algo más que la transmisión de sus temas. Se encuentran inmersos en ellos significados, que si bien no son expresados en aymara, se comunican en un español aymarizado, el cual posee formas narrativas reales y mágicas que se relacionan con sus creencias, sentimientos y emociones que finalmente denotan la esencia del contenido.

La diversidad cultural late en el corazón de los países latinoamericanos, conocer y comprender la estructura discursiva de los relatos orales es de gran importancia, ya que ello contribuye a la unión, principalmente de aquellos que bordean el cordón andino. Es una forma de integrar no sólo lo histórico-cultural, sino que también de respetar las heterogeneidades. El análisis lingüístico-literario contribuye a la formación y concepción de lo propio desde una perspectiva complementaria que le atribuye la valorización real a cada forma de transmisión cultural.

OBRAS CITADAS

- Albó, Xavier y Félix, Layme. 1992. *Literatura aymara. Antología*. La Paz: CIPCA.
- Albó, Xavier et al. 1989. *Para comprender las culturas rurales en Bolivia*. La Paz: MEC-CIPCA-UNICEF.
- Álvarez, Juan. 1991. *Layra Uq'ámatana. Recopilación de cuentos, fábulas y leyendas aymaras*. Iquique: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. Edición artesanal.
- Arguedas, J. M. *Señores e indios*. Perú: Calicanto.
- Calsamiglia, Helena & Tusón, Amparo. 2007. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel. 2a ed. actualizada.
- Contardo, Magdalena y Espinosa, Victoria. 1991. *Atlas lingüístico de Parinacota*. Arica: Universidad de Tarapacá.
- Contreras, Lidia. 1973. *Significados y funciones del "Se"*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Espinosa, Victoria. 2009. "El aymara en la región de Arica y Parinacota". *Boletín de Filología* XLIV, 1: 39-53.
- Godenzzi, Juan Carlos. 1999. "Tradición oral andina: problemas metodológicos del análisis del discurso". *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos. Compilación*. Cuzco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- Gómez, Domingo. 1982. "Narrativa tradicional atacameña: Habitat, cultura, corpus". *Cuadernos de Filología*. Volumen 17. U. de Antofagasta.
- Inojosa, Mario Franco. 1975. *Fábulas orales aymaras*. Juli, Perú: Sud América.
- Layme, Félix. 2004. *Diccionario Bilingüe*. La Paz: Consejo Educativo Aymara. 3era Edición.
- Layme, Félix. 2008. *Gramática aimara*. La Paz: Artes Gráficas AMAUTA. 2da Edición.
- Lienhard, Martín. 1993. "La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37: 87-103
- Luque, Miria. 2006. *Estructuras escénicas en fiestas aymaras autóctonas de la Provincia de Parinacota*. Tesis para optar al Grado de Doctor en Literatura. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Luque, Miria. 1995. *Relatos orales de la precordillera y altiplano*. Arica: Litográfica del Norte.
- Llanque, Domingo. 1990. *La cultura aymara. Desestructuración o afirmación de la identidad*. Lima: TAREA.
- Paredes, Rigoberto M. 1963. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz, Bolivia: Isla. 3ª ed.
- Taylor, Gerald. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Todorov, Tzvetan. 1997. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Urtraga, Horacio. 1920. *La extirpación de la idolatría en el Perú por el Padre Joseph de Arriaga de la Compañía de Jesús*. Lima: Imprenta y Librería San Martín y Ca., MCMXX. Tomo 1, 2ª serie.
- Van Kessel, Juan. 1993. "El tramposo engañado: El zorro en la cosmovisión andina". *Chungará* 26, 2: 233-242.