

LA MEMORIA ORAL COMO FRONTERA
ENTRE EL TEXTO CULTURAL Y
EL LITERARIO EN UN CUENTO DE JUAN DRAGHI LUCERO.

Rosa Mónica Cantoni

Fac. de Filosofía, Humanidades y Artes

Universidad Nacional de San Juan

Cierto es que el arte produce conocimiento y ayuda a construir un modelo de mundo. El arte literario del escritor mendocino Juan Draghi Lucero (1897/ 1994) se urde sobre esta noción teórica. La lectura de sus cuentos activa en el receptor los textos arcaicos guardados en la memoria colectiva cultural aunque olvidados en el presente, tales como el de la importancia de la oralidad para la trasmisión de saberes comunales. Esto implica, a partir del diálogo que entabla el lector con el texto, que aquél pueda "recordar" el proceso de selección, archivo y trasmisión de la información que aquellas comunidades valoraban como relevantes en un proceso de autoconciencia y auto-organización de sus propias fronteras semióticas.

En diálogo con su auditorio, el texto artístico literario restaura la arquitectura de la sociedad criolla cuyana en el texto cultural contemporáneo del receptor. El modelo cultural regional alcanza su mayor desarrollo a fines del S XIX y decae en las tres primeras décadas del XX.

En el imaginario del escritor mendocino, la declinación tiene como motivo la presencia del inmigrante en la región y el desarrollo veloz de la urbe. La ecuación incide en la ruptura del tejido cultural identitario de la sociedad criolla, cuyo sistema de producción económica se ve afectado por la aparición del ferrocarril y la ruptura del trazado antiguo de las rutas comerciales que unían a la región con Chile y el Perú, por el oeste y con el Litoral y Bs As. por el este.

Si bien los acontecimientos que marcaron este terremoto cultural pueden recuperarse por vía del relato historiográfico, el arte de Juan Draghi Lucero opera en el receptor la restitución del texto cultural de la sociedad criolla cuyana sobre la base de la recuperación de su memoria oral.

En contacto con el universo artístico de los relatos, el auditorio actualiza el texto cultural olvidado. El relato oral vuelve a cobrar importancia social y política en la interpretación y reconsideración de la identidad cultural. El receptor le restituye su voz y le reasigna una nueva función: la de activar la memoria del pasado en la actualización de los códigos culturales que le permitan interpretar su presente y otorgarle un nuevo sentido a la luz de aquellos textos activados.

Los saberes comunales aparecen entonces codificados en el sistema mnemotécnico de los relatos de tradición oral. Ellos, que en el siglo XIX constituyeron la urdimbre de la memoria cultural regional, son en la actualidad fuente de estudio de la etnoliteratura.

Los relatos folclóricos son, sin embargo, la materia prima elegida por el autor para componer un modelo de mundo desde el arte de su escritura literaria. Entre sus volúmenes de cuentos, *Las mil y una noches argentinas*, *El loro adivino* y *El pájaro brujo* recogen la impronta que deja el trabajo de la escritura sobre la materia prima oral de los relatos folclóricos¹. Ese trabajo de "creolización"² en la frontera en que coinciden escritura y oralidad ha sido elaborado como modelo teórico en el cuento *Los viejitos de otro* de sus volúmenes de relatos, *El bailarín de la noche*.

En *Los viejitos*, la historia básica incluye una microhistoria. En la primera, un narrador anuncia que "nos" contará una historia que escuchó cuando era niño de boca de una

¹ Tanto *El loro adivino* como *Las mil y una noches argentinas*, son volúmenes de cuentos que han recogido y recreado relatos maravillosos folclóricos. Ellos aún son de circulación en la región cultural de Cuyo. Así, por ejemplo, Elsa VIDAL de BATTINI ha recopilado versiones del cuento *El Media Res* en *Cuentos y Leyendas populares*, op. cit. Igualmente son conocidos en la comunidad cuyana *¿Te acordás, patito ingrato?* y *Las Ayudas*, relatos de los volúmenes mencionados.

² Según lo define LOTMAN, el proceso de "creolización" es la influencia que los principios de un lenguaje tienen sobre otro. En este sentido, sostenemos que se produce la "creolización" del lenguaje escrito por la influencia que sobre él ejercen los principios del lenguaje oral. Véase *El fenómeno de la cultura* en *La Semiosfera II*, Madrid, Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia, 1998.

anciana, la abuela Chumpi, y que lo hará en cumplimiento del mandato recibido de su comunidad que obliga a transmitir los saberes aprehendidos.

A su vez, la microhistoria puesta en boca de la anciana Chumpi actualiza aquel recuerdo y permite al auditorio que somos participar del relato de la anciana que nos referirá los acontecimientos de un día en la vida cotidiana de una comunidad de viejitos.

Por el puente de la memoria del narrador, personaje del cuento, retrocedemos a la memoria colectiva de la comunidad en la que él se inscribe, al tiempo que de "auditorio adulto" - esto es, experto o sabio en los saberes comunales- devenimos "auditorio infantil", ignorante de aquellos mismos saberes que hoy se nos transmitirán.

En este proceso, el texto artístico produce su propio metatexto o texto metadieético, desde el cual se ofrece el modelo del proceso de gestación de un relato oral ante un auditorio y en un contexto situacional.

Este grado extremo de auto referencialidad transforma este cuento en un texto canónico que refracta un relato folclórico. En él lo convencional se confunde con lo natural; y auditorio y remitente comparten igual volumen de memoria. Por esta razón, su lectura propone atender al modo de construcción de la oralidad en el entramado textual del cuento.

Como iniciales receptores "lectores", partimos del supuesto de que existe una diferencia sustancial entre un relato oral y un cuento escrito. Así, mientras en el primero lo referido se actualiza en el contacto directo del relator con su auditorio, en el último, el acto de locución resulta mediado por la escritura y, por lo tanto, se trata de una comunicación diferida. De este modo, el espacio entramado en el relato oral incorpora la temporalidad al ir construyéndose en situación. El oral incorpora la temporalidad al ir construyéndose en situación. El cuento popular resulta así, la proyección escrita del relato tradicional folclórico de carácter oral.

El cuento que nos ocupa, sin embargo, opera en la memoria cultural del receptor activando los mecanismos de traducción de los relatos orales. Esto es posible por el trabajo de escritura del autor puesta a prueba en la elaboración de una retórica oralizada mediante la cual construye un sistema sígnico equivalente al del lenguaje oral en el mundo natural.

Como parte de aquella retórica, el mensaje del cuento está sustanciado, además, en el subsistema espacial circular diseñado por la historia. El mecanismo de su producción, transmisión y conservación en la memoria oral colectiva ingresa en el "continuum semiótico" de nuestro propio espacio/ tiempo cultural para ser traducido como modelo de la mecánica de autoconciencia y autoorganización de una sociedad con conciencia oral.

Se trata de un mensaje altamente convencionalizado, como lo son los relatos maravillosos de tradición oral, pero cuyo sentido metatextual o metadieético apunta a transmitir un saber único: el de la importancia de los relatos orales como repeticiones del texto único cultural cuyo conservado en la memoria histórica colectiva de su comunidad.

El relato empieza con una fórmula indefinida del tipo "Había una vez" puesta en boca de una voz masculina que recuerda su infancia. Él narrador informa al lector la intención de contarle una historia cuyos hechos se inscriben en una época mítica ("tiempos de los antiguos"). Se trata de una historia que le refiriera, cuando era niño, la abuela Chumpi. Es ésta una anciana que, a orillas del fuego, solía repetir una y otra vez la misma historia a su auditorio infantil del que el narrador formaba parte por entonces.

Aquí se conjugan dos aspectos. El primero se refiere a la circularidad de la transmisión oral de un relato que proviene de la memoria colectiva: la anciana cuenta al niño una historia que éste, una vez adulto, la repite ante un auditorio infantil con la misma intención de dejarla registrada en la memoria individual. El segundo aspecto se refiere al valor social que adquiere el acto de contar - entendido primariamente como transferencia de una experiencia personal- una vez que ha circulado por el canal histórico y cultural. El narrador nos dice que se trata de una historia tan vieja como la persona de quien la recibió y, por lo tanto, el lector infiere que en ella está contenido un saber primordial cuyo destino es ser transmitido indefinidamente y de generación en generación pues de ello depende la identidad de su comunidad.

Esta introducción, texto marco que explicita la autoría del relato y la pone en boca de un adulto, proporciona al auditorio que constituimos el primer saber: en la comunidad del relator y de la anciana Chumpi, los mayores y ancianos tienen obligación de enseñar saberes primordiales y los niños de aprender de la experiencia de vida de los primeros.

En esta instancia la voz narradora toma la forma del relator, rol que se refuerza cuando éste expone el canal por el cual ha circulado la historia desde tiempos inmemoriales. La historia narrada o cuento deviene, de este modo, historia de vida³ mediada por el relato de transmisión oral, y el "oyente" queda inscripto en un "auditorio" cuya función es reconstruirlo en tanto texto cultural compartido y de acuerdo con el contrato pautado entre narrador y auditorio. De este modo, Juan Draghi Lucero produce una aproximación entre la narración popular como ficción y estas "historias" referenciales del mundo natural mediante las que favorece el tránsito verosímil del "lector" a su condición de "oyente" que integra un "auditorio" fuertemente ligado al relator.

Obtenemos de este modo una primera conclusión: en la introducción o presentación del cuento, la escritura ha abierto un espacio para que la historia que se va a referir sea escuchada antes que leída. Se trata del trabajo del escritor en el modo de composición del cuento con las cualidades de los relatos orales, de modo que el texto artístico seleccione un auditorio que "modelice"⁴ el de una comunidad oral.

La situación de contextualización se gesta demandando al auditorio así construido su preparación como iniciados, es decir, que cumplan con los pasos del ritual. En este caso se trata de prepararlos para que reciban el relato como verdad primordial, pasible de ser transferida a su propio contexto.

Seguidamente, como "oyentes" iniciados en el ritual de las narraciones orales, estamos en condiciones de "escuchar" la historia sobre una comunidad de viejitos. Entonces, mediada por la memoria, se actualiza la voz de la abuela Chumpi contando aquella historia, como

³ Desde la etnoliteratura, Cristina KRAUSE, investigadora de la U.N. de San Juan, ha estudiado el valor que tienen en la comunidad cuyana estas "historias" que actualizan la cosmogonía del mundo andino. Se trata de relatos de transmisión oral que apelan a la competencia del auditorio, el que reconoce estar ante verdades desde las que se construye la identidad y que son patrimonio del grupo social al que aquél pertenece. Por tratarse de vivencias de las personas, la circunstanciación de estas "historias" de contenido mítico, ya sea por referencia a datos históricos o a datos geográficos conocidos por los presentes, crea un fuerte lazo entre el relator y su auditorio.

En el caso que nos ocupa, DRAGHI LUCERO produce una aproximación entre la narración popular como ficción y estas "historias" referenciales del mundo natural para favorecer el tránsito verosímil del lector al oyente como parte de un "auditorio" fuertemente ligado al relator.

⁴ Es decir, el cuento reproduce en segundo grado el modelo natural de una comunidad oral. Cfr. Iuri LOTMAN: *La estructura del texto artístico*, Madrid, España, Colección Fundamentos 58, Ediciones ISTMO, 1982.

sucediera antaño. Siguiendo el ritual, la narradora ubica situacionalmente la historia que si bien se remonta a épocas míticas se desarrolla en un lugar conocido por los oyentes: es el valle de Uspallata. En este punto, el relator ajusta el perfil de su auditorio proporcionándole otros datos que juzga necesarios como saberes previos. Sobre él los oyentes fundarán su competencia para traducir los signos con los que se construirá en el discurso la identidad de una región. El propósito es el de facilitarles por esta vía la obtención de los saberes como verdades contenidas en el relato. Para ello dice:

... Sepan de entrada que estos viejitos vivieron en el valle de Uspallata, abra embolsada por cerros en los confines del Camino del Inca, vía del Cuzco, centro de la vida gobernada. En este manso valle (...) cuidaban huertas para conseguir el sustento de ellos y el de los de las más sumadas antigüedades. Sembraban el trigo que regaban con acequias laderas de los cerros. Así conseguían el pan, trabajando los menos viejos...

En el texto artístico, los símbolos "Inca", "Cuzco", "trigo", "acequia" y "pan" activan la memoria del macizo cultural andino del cual provienen y restituyen en el nivel de la recepción aquellos textos arcaicos olvidados por la sociedad urbana regional.

Conocemos, de este modo, que Uspallata es un valle rodeado de cerros. El sitio queda ligado por su historia política, cultural y por su geografía al Imperio Inca como uno de los caminos que aquél construyó en el extremo sur para comunicar las ciudades conquistadas con su capital, el Cuzco⁵, centro del poder político.

El camino del Inca, que actualmente existe en Mendoza, se nos presenta como el cordón umbilical de la memoria histórica para recordar a los cuyanos que el valle de Uspallata, Mendoza, y toda la región de Cuyo están ligados culturalmente al mundo andino gobernado por el Inca. De él han heredado el conocimiento del valor sagrado del cultivo del maíz, valor trasfundido al trigo como alimento espiritual y base de la economía regional; y más aún, el conocimiento del valor de! agua como bien cultura! en una geografía dominada por el desierto.

⁵ Cuzco o Cozco significa "ombligo del mundo". Esta ciudad sagrada fue el centro religioso y cultural del imperio Inca antes de la llegada del conquistador español a América.

Su importancia para resguardar la calidad de vida de la comuna, llevó al huarpe y al criollo cuyano a construir acequias como prolongación del cerro, canales por donde corriera el agua como una primitiva forma de administración comunal democrática.

Finalmente el hecho de que los menos viejos trabajaran la huerta, regaran y sembraran trigo para mantenerse a sí mismos y a los demás miembros de la comunidad, puede traducirse como valoración del trabajo comunal solidario. Esta conducta social identifica histórica y culturalmente a la comunidad pues rememora la "minga"⁶, forma de organización laboral originada en el Imperio incaico. Por el procedimiento de concentración de los sentidos diseminados en los símbolos, el valle de Uspallata deviene "Cuzco de Cuyo" en el relato oral⁷.

En este espacio abierto en la memoria cultural regional se aloja la historia del cuento, la que describe un día en la vida cotidiana de esta familia de viejitos. Pero este día simboliza todos los días de la humanidad desde el principio de los tiempos. Mientras los menos viejos trabajan en la huerta y en los sembradíos, los más viejos juegan, cometen travesuras, bailan gatos y cuecas, tocan la guitarra, cantan y juegan a la mancha⁸.

Los bailes y piezas folclóricas a las que hace referencia el microrelato identifican a Cuyo como lo hacen sus juegos, los que han quedado registrados en el escritor, el *Cancionero Popular Cuyano*, publicado en 1938.

A nosotros, "oyentes primerizos", auditorio infantil y adulto a la vez, están destinados los símbolos proporcionados en este microrrelato. En él se refiere la importancia que para la comunidad criolla cuyana debieron tener sus ancianos y niños: los primeros por representar la sabiduría y la memoria histórica; los segundos, por ser el futuro ya que de ellos depende

⁶ En la sociedad teocrática del incario, el "ayilu", unidad social y productiva, se ocupaba del cultivo del maíz cuyo laboreo requería del trabajo colectivo. A este tipo de trabajo se denominaba "minga".

⁷ Desde fines del siglo XIX, el ferrocarril y la inmigración modificaron la base cultural de la región Cuyo. Sin embargo, la cohesión en torno a las costumbres y tradiciones provenientes del mestizaje criollo del español con el indio se mantuvo hasta principios del siglo XX. En el *Cancionero Popular Cuyano* del autor, publicado en 1938 por la editorial mendocina Talleres Gráficos de Best Hnos., se acuña el registro artístico de aquel texto cultural.

⁸ Del mismo modo en que los bailes y canciones folclóricas identifican discursivamente a Cuyo ante el resto de las regiones culturales argentinas, los juegos de los viejitos designan juegos de niños cuyanos que datan del siglo XIX. Juan DRAGHI LUCERO ha recopilado la música con la que se acompañan algunos de ellos en *Cantos Infantiles*, capítulo del *Cancionero Popular Cuyano*.

la continuidad de las tradiciones que los identificarían cultural y socialmente.

Finalmente, la participación de los receptores en la reconstrucción de la cadena simbólica cultural cuyana, actualiza en nosotros la memoria sobre la necesidad de reinsertar socialmente este tipo de relatos orales con un nuevo sentido, para darlos a los hijos con el mandato de que éstos los trasmitan a los suyos como resguardo efectivo de aquella memoria histórica. Frente al relato homogeneizador de la globalización, ella se erigirá como custodio de la identidad regional y de las diferencias culturales.

BIBLIOGRAFÍA

DRAGHI LUCERO, Juan: *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires, CEDAL, 1940.

----- *El loro adivino*. Argentina, Buenos Aires, Troquel, 1963.

----- *El pájaro brujo*. Argentina, Buenos Aires, Troquel, 1972.

----- *Cancionero Popular Cuyano*. Argentina, Mendoza, Talleres Gráficos de Best Hermanos, 1938.

LOTMAN, Iuri M: *Estructura del texto artístico*. España, Madrid, Ediciones ISTMO, 1982.

----- *La Semiosfera II*. España, Madrid, Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia, 1998.

ARAN, Pampa y BAREI, Silvia: *Texto. Memoria .Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman..* Argentina, Córdoba, Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

VIDAL de BATTINI, Berta: *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Argentina, Bs. As., Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Ediciones Culturales Argentinas, 1983. Tomos I -VI.