

ETIOLOGÍA JÍBARA II: ORIGEN DE LA ALFARERÍA

Enrique Ballón Aguirre

En la Primera parte de este artículo, publicado en el número anterior de nuestra revista, el autor puso en discusión la semi-simbolización establecida por C. Lévi-Strauss entre la alfarera y los celos, a partir de un corpus de variantes míticas tomadas de la etnia Jíbara. En esta segunda y última parte, E. Ballón examina las versiones correspondientes al origen de la actividad alfarera en los Jíbaro, constatándose que los celos no son un estado de ánimo que intervienen en el motivo del origen de la arcilla sino más bien en el oficio y arte de la alfarería.

In the first part of this article, published in Amazonía Peruana, no. 24 the author discussed the symbolic relationship established by Lévi-Strauss between the potter and jealousy, based on a corpus of myths taken from the Jivaro. In this second and last part, Enrique Ballón examines the corresponding versions of the origin of pottery among the Jivaro, verifying the fact that jealousy is not a state of mind that is involved in the origin of clay, but in the art of pottery making.

1. PARA REINICIAR LA REFLEXIÓN

En el artículo que precede a éste⁽¹⁾, me ocupé de los motivos de origen de la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna entre los jíbaros haciendo particular hincapié en las funciones relacionales semi-simbólicas; dicho artículo concluyó con unas notas para continuar la reflexión sobre la etiología jíbara —a instancias de dos obras de C. Lévi-Strauss dedicadas a ella⁽²⁾— en otro donde se estudiara el motivo del origen de la alfarería en esa misma etnia. En este artículo se intenta proseguir ese estudio, a partir de la constatación según la cual los celos no son un estado de ánimo que intervienen en el motivo del origen de la arcilla: la categoría axiológica "celos" no tiene, en las variantes ya analizadas, una relación simbólica con la figura icónica "arcilla". Ahora bien, en la mitología jíbara ¿esa relación no aparece mas bien entre los "celos" y el oficio o arte de la "alfarería"? Tal es la cuestión principal a resolver en el estudio que sigue; subsidiaria y brevemente se tratará de mostrar el alargamiento narrativo de los relatos míticos.

2. EL CORPUS

El corpus total de la investigación, decía, consta de dos sub-corpus, el primero conformado por las variantes relativas a los motivos sobre el origen de la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna; el segundo comprende, ahora, las variantes del motivo etiológico de la alfarería que me ha sido dable reunir y que no sólo incluye los textos íntegros de las resumidas por C. Lévi-Strauss en las obras citadas, sino otras que permitan una descripción adecuada para los fines de la demostración. A ello se agregará una variante que contiene el motivo de la inversión y reversión de la arcilla y la alfarería, únicamente con fines ilustrativos ya que no pretendo realizar un examen exhaustivo de las posibles variantes de este último motivo.

2.1. El sub-corpus II: características generales

El sub-corpus actual difiere en algo del anterior compuesto por variantes que combinaban los motivos y variantes que los integraban de modo independiente. En cambio, las cinco variantes tomadas de la mitología jíbara (II, II-1, II-2, II-3 y II-4) que conforman el nuevo sub-corpus incluyen exclusivamente el motivo del origen de la alfarería. La sexta (∞) perteneciente a la mitología cashinahua y considerada como *addenda*, nos permitirá destacar a título comparativo ciertas particularidades del análisis.

A modo de hipótesis, puedo proponer considerar que este segundo subcorpus está ligado argumentativamente al primero, a partir de ciertas constataciones empíricas que luego serán demostradas dentro de los principios de la gramática narrativa y discursiva. En este sentido, el episodio del ascenso de Aju al cielo persiguiendo a Nantu de la variante I, contiene las siguientes referencias a la alfarería:

"En el canasto, chankín, más grande que tenía, colocó sus cosas, sus ollas, la tablilla de alfarería y la misma arcilla, junto con los comedores de los perros. Cargó todo a las espaldas y comenzó a trepar el etsa-náik para subirse al cielo"

y al romperse el bejuco, las distintas partes de su cuerpo despedazado por el impacto darán lugar a la arcilla de buena o mala calidad.

La variante Ia-1 contiene también alusiones a la alfarería en el mismo episodio de persecución donde Aoho (Aju)

"Llevaba consigo una canasta llena de núi del tipo que utilizan las mujeres jibaro para hacer sus vasijas de barro"; "Pero la arcilla, de la cual las mujeres hacen vasijas de barro para las fiestas, tiene su origen en la mujer Aoho, al haber emanado de su alma; y la arcilla que se encuentra hoy en día, ha sido esparcida por Aoho, que luego fue transformada en el pájaro del mismo nombre".

Ib-4 menciona a la alfarería en dos episodios, el primero al ofrecerle Aju a Nantu el chapo preparado con zapallos verdes

"Nantu, lleno de cólera, tiró la pininga"

y después, al preparar Aju su equipaje para perseguir a Nantu

"Metió todo lo que había en la casa –los Kutanes, las ollas, la leña...– en una gran canasta"; al caer, el zapallo ingerido por ella "se esparció por todas partes, convirtiéndose en el barro con el que ahora las mujeres hacen las ollas".

Por último, en Ib-5 se dice que al subir Nantu al cielo

"También Aju, cargando todas sus cositas y objetos de cocina subió arriba"

Según se deduce de tales enunciados, en la etapa eónica precedente al origen actual de la arcilla en la mitología jíbara, es decir, en cierta etapa precivilizada o primordial –entre el estado natural pretermitido del "antes" indefinido (contenidos avalorizados) y el estado cultural del "ahora" (contenidos valorizados) de la enunciación– existía una proto-arcilla y una proto-alfarería, es decir contenidos sobre la materia y el arte u oficio de la alfarería no valorizados por la comunidad humana. Este fenómeno que ha sido estudiado con detalle⁽³⁾, no toca a la serie de variantes que constituyen el sub-corpus II ya que, como veremos, en todas ellas únicamente se da como existente en el mundo ("pretermisión" del "antes" enunciativo) la arcilla, lo cual permite considerar al motivo del origen de la arcilla como *antecedente* del origen de la alfarería que, en la sintaxis narrativa, ocuparía el lugar *subsecuente*.

Esta precedencia de una arcilla y una alfarería relativamente valorizadas, se confirma con el inicio de todas las variantes que forman parte del subcorpus actual; así,

–en II:

"Nunkui había establecido antiguamente que las *vasijas de arcilla* se hicieran solas, sin necesidad de que las mujeres las construyeran. Pero unas mujeres presumidas pensaron que podían hacer *ollas* mejores que las que proporcionaba Nunkui y, ganarse el corazón de los hombres, recogieron *arcilla* de máxima calidad y se construyeron sus propias *vasijas*".

– en II-1:

"Había una mujer a la que no querían enseñarle el arte de hacer las *ollas* las otras mujeres que convivían con el marido".

– en II-2:

"Había una mujer que rompió un *pínink*, por lo cual le arreglaron la *arcilla* y la entregaron en forma de trozos largos. Ella fue incapaz de hacer nada con la *arcilla*".

– en II-3:

"Una anciana cogió su canasto chankín y se fue a traer *arcilla* para fabricar sus *vasijas*."

– en II-4:

"Las otras esposas le mezquinaban la *arcilla* para hacer *ollas*".

–en α :

"Le gustaba confeccionar él mismo *cerámica*".

A simple vista queda claro que si se quiere establecer una correlación entre los tres motivos –por ejemplo, en forma de ciclo–, el motivo del origen de la arcilla (I) precede al del origen de la alfarería (II) y al de la inversión y reversión de la arcilla y la alfarería (III); es más, éstos presuponen necesariamente aquél. Pero entre el segundo, el tercero y el primero no hay una secuencialidad obligada, es decir, los tres son narrativamente autárquicos. Bástenos para conformar esta última aseveración el hecho de que las coordenadas deícticas de los dos primeros motivos –las del tercero serán examinadas en 5– no tienen nada que ver unas con otras:

a) *de persona*: los actores en (I) son Auju (Aúju, Aoho o Aujú), Nantu (o Nántu), Kunamp (o Kunampe) y Kúju; en (II) Nunkui, la heroína ("una mujer muy hermosa"; "una mujer"; "una anciana"; "una extraordinaria joven"), el marido y el actor colectivo "mujeres" ("mujeres presumidas"; "las otras mujeres"; "las jóvenes"; "las otras esposas");

b) *de tiempo*: en (I) el "antes" se marca con la inexistencia de la arcilla, el "durante" con el ascenso/descenso de Auju y el "después" con la aparición de la arcilla conocida por los jíbaros en el presente de la enunciación; en (II) la "pretermisión" se indica con la autogeneración divina de la alfarería y la ignorancia humana de este arte, el "antes" con la presencia de una alfarería semivalorizada, el "durante" con la ida/retorno de la heroína y el "después" con la elaboración de las piezas de cerámica tal y como se le conoce actualmente;

c) *de espacio*: en (I) se muestra la oposición vertical terrestre/celeste mientras que en (II) la oposición de localización horizontal utópica/paratópica simple.

Se trata, entonces, de dos motivos autónomos relatados en sus respectivas variantes. En nuestro vasto subcorpora no encontramos un solo caso donde una variante contenga ambos motivos, constatación empírica que demuestra a más y mejor que únicamente pueden ser correlacionados gracias a una inferencia construida expofeso, es decir, en vista a la constitución de una secuencialidad taxonómica (cf. 4).

Por último, he mencionado que la variante α elegida para ilustrar la alongación mítica, ha sido tomada de un corpus de mitos cashinahuas. Los Cashinahua se ubican dentro de la amazonía peruana, a ambos lados de la frontera peruano-boliviana, esto es, en el extremo opuesto al de la frontera peruano-ecuatoriana donde habita la familia Jíbara. La etnia Cashinahua per-

tenece a la *familia* Pano del *tronco* Macro-Pano dependiente del *phylum* lingüístico ancestral Ge-Pano Caribe y comprende a los siguientes grupos étnicos e idiomáticos⁽⁴⁾: Honokoin, Caxinahua y Kaxinahua.

Las variantes que contienen el motivo del origen y el de la reversión de la alfarería, son las siguientes:

SUB-CORPUS II

– Variante II

Nunkui (1) había establecido antiguamente que las vasijas de arcilla se hicieron solas, sin necesidad de que las mujeres las construyeran. Pero unas mujeres presumidas pensaron que podían hacer ollas mejores que las que proporcionaba *Nunkui* y, para ganarse el corazón de los hombres, recogieron arcilla de máxima calidad y se construyeron sus propias vasijas.

Entonces *Nunkui* escupió su maldición (2), diciendo:

– Desde ahora cada mujer tendrá que fabricar sus propias vasijas, sufriendo en la búsqueda de la buena arcilla, en la demorada elaboración y en la cocción. Por no conocer la buena arcilla, muchas vasijas se rajarán en el proceso de fabricación y las demás serán muy frágiles, rompiéndose al menor impacto (3).

Como nadie sabía de alfarería, las mujeres se redujeron a cocinar en viejos tejos, que aún quedaban de las ollas de *Nunkui*. A pesar de que esas mujeres engreídas hacían vasijas de pésima calidad, las demás mujeres tenían que rogar que les prestaran siquiera una olla para cocinar.

En aquellos tiempos, un joven cazador contrajo matrimonio con una mujer muy hermosa que le quería mucho. Esta sabía cocinar muy bien y hacer una rica cerveza de yuca, pero no podía hacerlo por falta de recipientes. Su marido le traía de la caza las mejores presas y ella se moría de vergüenza por no podérselas preparar. La joven rogaba a las mujeres engreídas que le enseñaran cómo construir las vasijas, pero éstas se burlaban de ella y la humillaban, diciendo:

– ¡Yo tendría vergüenza de ofrecer la comida a un valiente en un mísero tejo! ¡Si se hubiese casado con nosotras, le serviríamos en primorosas vasijas!

Y le ocultaban hasta la arcilla, para que no se le ocurriera imitar sus vasijas. A pesar de ser más hábiles que las demás mujeres, se morían de envidia, porque los hombres amaban a las demás que eran más sencillas y trabajadoras. Querían hacer quedar mal a la mujer necesitada, para que el esposo comenzara a preferirlas. Pero cuando el esposo encontraba a su esposa que lloraba por su impotencia, aumentaba más su aversión contra esas mujeres egoístas, que no querían participar su saber a las demás.

Un día las engreídas salieron con sus canastos para traer arcillas de la mina. Pasaron delante de la joven esposa, burlándose de ella, diciendo que iban a buscar cangrejos para su esposo. Ella adivinó que estaban engañándola y, fingiendo salir para la puerta, las siguió ocultamente hasta la mina. Ellas no se dieron cuenta de nada, porque iban bromeando y soltando largas carcajadas. Se pusieron a jugar embarrándose con la misma arcilla, tirándola por doquiera. Entonces la esposa las dejó, regresándose a la casa. Dejó preparada la comida para su esposo y, cuando las mujeres regresaron, corrió a la mina. Ya estaba llegando, cuando escuchó que alguien hablaba. Se ocultó detrás de un árbol para observar. En la mina estaba la misma Nunkui, muy enojada, lanzando improperios contra las mujeres que no habían respetado la arcilla. Recogía la arcilla desperdiciada entre la basura, la limpiaba y la colocaba sobre unas hojas que había tendido en el suelo, diciendo:

– Esta era la mejor arcilla, la que servía para la formación de los genitales femeninos (4) y ellas la profanaron. ¡Malditas sean! ¡Que queden estériles e incapaces de hacer lo poco que saben! ¡Esas ignorantes se llevaron la arcilla peor y se creen entendidas!

Entonces la joven esposa corrió hacia ella, suplicando que le tuviera compasión y le diera algo de arcilla y le enseñara cómo trabajarla. Luego contó sus angustias por no poder servir a su esposo y no poder aprender la alfarería. Nunkui conmovida, entró en su casa *jea* (5) que tenía debajo de la mina y sacó unas hermosas vasijas de barro, bien cocidas y muy resistentes. Se las entregó, diciendo:

– Llévalas a tu casa y que te sirvan de modelo. Esta es la olla para cocinar llamada *ichínkian* (6). Esta otra de boca más estrecha es la *muits* (7), para que fermente el masato de yuca y esta es la olla *ajata*, para que dejes las hojas de yuca *namaj* bajo vinagre. Puedes servir la comida a tu esposo en este plato llamado *pinink* y servir la cerveza en la taza *umámuk* (8). Para que tome la *guayusa*, para purificarse el estómago al amanecer, entrega a tu esposo esta taza con pomo, llamada *yukunt* (9) y para que coloque el tabaco ritual, dale este vaso, llamado *nátip*.

Luego le entregó la arcilla que había colocado sobre las hojas, explicándole que no la colocara en la pared de la casa para que se ore, sino sobre una tablilla. Le decía que rogara al esposo que le hiciera bastantes tablillas *tatank* (10) una para cada vasija, para que sirvieran de base para comenzar la construcción y facilitaran el traslado de las vasijas tiernas recién terminadas. Le enseñó cómo construir la vasija por medio de espiras de arcilla (11), cómo alisarla con una cáscara llamada *kuíship* (12), cómo cocinarlas cubriéndolas con la leña entre dos gruesos troncos (13), cómo untarlas con piedras rojas (*pura*), blancas (*kitiún*) (14) y cómo encharolarlas con brea *yukáip* (15), *chipia* y con cera de *kantse*. Por fin le enseñó los *ánent* o plegarias que debía cantar para que cada acción diera el resultado deseado y le sopló en las manos su mismo poder, despidiéndola.

Las mujeres envidiosas cuando la vieron llegar con tan hermosas vasijas, la acusaron de ladrona. Pero su envidia se hizo incontenible cuando se dieron cuenta que se había transformado en la mejor alfarera del mundo. Ellas se hicieron estériles y siempre más incapaces, despreciadas por todos. Viendo que todas las mujeres iban a aprender la alfarería donde la mujer elegida por Nunkui, ellas se sentían siempre más avergonzadas. Aprendieron así que no hay que guardar para sí lo que se sabe, sino que debemos pasar con generosidad nuestros conocimientos a los que no saben, poniéndolo todo en común para el adelanto de todos. La mujer elegida cumplió con su deber de transmitir a los demás lo que había aprendido de Nunkui. Sus técnicas y sus plegarias *ánent* (16) fueron transmitidas entre los *shuar* (17) de generación en generación, por medio de los ritos de iniciación de las jóvenes, en la celebración del *Nua-tsáank* (18).

(1) **Nunkui** o **Núnkui**: diosas del subsuelo a quienes se les suele encontrar en las orillas de los ríos. cf. Ballón Aguirre, E. y García Rendueles, M., 1978. Según C. Lévi-Strauss, 1986:98-99, "los nunkui, espíritus de los huertos, son de talla pequeña y viven bajo la tierra"; "en jíbaro, nunkui es ora un nombre individual ora un nombre colectivo".

(2) M. García Rendueles, 1979 I:57, n. 26, explica: no se trata realmente de escupir sino de soplar fuerte expulsando saliva. Esta acción se realiza siempre al final de un conjuro. Esta significación es válida para todas las ocasiones en que aparezca el verbo **usukiáú**.

(3) M. García Rendueles, 1979 II:754, indica que en la alfarería aguaruna, "cuando la vasija ha tomado el color adecuado, se la saca del horno y, golpeándola suavemente, se aprecia, por el sonido, la calidad de cocción. Si la arcilla empleada es mala, la olla se cuartea fácilmente. En este caso ya no se volverá a emplear arcilla del mismo sitio".

- (4) C. Lévi-Strauss, 1986:29, hace referencia explícita a este enunciado.
- (5) R. Karsten escribe: **hêa**.
- (6) **Ichinkian** o **Ichínak**: vasija de barro de cuello ancho usada para cocinar carnes y todo tipo de tubérculos.
- (7) **Muits, Muíts** o **Búits**: M. García Rendueles, 1979 II:756, escribe sobre esta vasija: "Olla de grandes proporciones, pintada generalmente de color rojo y ornamentada con dibujos simbólicos. El interior está recubierto de una especie de resina para evitar las filtraciones. Suele descansar sobre cuatro palos de unos 70 cm. de largo, clavados en el suelo e inclinados un poco hacia afuera, formando un cuadrado y rodeados en la parte superior por un bejuco. La olla se utiliza exclusivamente para fermentar y conservar el masato".
- (8) **Umákuk** o **Amámuk**: M. García Rendueles, 1979 II:754, apunta que se trata de un "tazón grande utilizado para servir masato en ocasiones especiales. Muy ornamentado".
- (9) **Yukunt** o **Yukún**: M. García Rendueles, *Ibid.*, confirma que es un recipiente "de color negro y con una especie de doble fondo. Se utiliza para calentar el agua con la que el hombre se enjuaga la boca al levantarse".
- (10) **Tatank** o **Tátan**: M. García Rendueles, *Ibid.*, describe el torno y el tabanque: "la manufactura se realiza sobre el tátan –especie de bandeja circular o rectangular de madera con un pequeño mango para girarla cómodamente– el cual se coloca sobre los muslos en la posición de sentados".
- (11) M. García Rendueles, *Ibid.*, indica que para el modelado "se utiliza el método de arrollamiento, es decir superponiendo rollos sucesivos de arcilla".
- (12) **Kuiship** o **Kuishíp**: utensilio para alisar las vasijas. M. García Rendueles, *Ibid.*, nos informa que "una vez terminada la vasija se alisan las paredes usando cáscara de yuca o el kuishíp, especie de tablilla fabricada para este uso".
- (13) M. García Rendueles, *Ibid.*, señala sobre la localización del alfar: "La cocción se realiza en la chacra en una especie de horno circular construido con palos secos".
- (14) M. García Rendueles, *Ibid.*, consigna que "una vez seco el recipiente, se raspan las paredes con una piedra blanca –káya jíncha–. Esta operación recibe el nombre de kuweámu".

(15) Nuevamente M. García Rendueles, *Ibid.*, precisa que "todo el interior de la vasija se recubre con la resina del árbol yukáip; de esta manera se evitan posibles filtraciones".

(16) **Anen** o **ánent**: canción religiosa y expresión poética de los sentimientos más profundos del corazón ("anentái": corazón); finalmente, M. García Rendueles, *Ibid.*, anota que "es necesario guardar una serie de tabúes y rogar a Núnkui, con ánen, para que todo el proceso concluya con éxito".

(17) **Shuar** o **Shúar**: gente, persona. Hombre o mujer perteneciente a la nacionalidad shuára.

(18) **Nua-tsáank**: ceremonias de iniciación donde la mujer shuar recibe los poderes de Nunkui.

Pellizaro, Siro, 1990, pp. 18-20.

- Variante II-1

Había una mujer a la que no querían enseñarle el arte de hacer las ollas las otras mujeres que convivían con el marido. Y sufría la pobre al no tener en qué cocinar, cuando su marido le traía las piezas cazadas.

Un día el marido le dijo:

-Mira, cuando se vayan las otras a traer la arcilla te vas tú también.

-Bien.

Así fue como la mujer llegó hasta el lugar donde había arcilla. Las mujeres entre charlas tumultuosas sacaban la arcilla. La mujer permaneció escondida hasta que regresaron las otras. Entonces al ir a coger la arcilla encontró a Núnkui que estaba sucia. Núnkui maldecía y recogía lo que habían dejado las mujeres.

Núnkui preguntó:

- ¿Por qué andas así?

- Se ríen de mí, y me mezquinan la arcilla -dijo.

Núnkui le entregó *pinínk*, *muits*, *ichínkian* y otro recipiente más grande para servir comida. Y así regresó a la casa (1).

El mismo día, cuando el marido regresó de cacería, la mujer ya tenía la chicha en un recipiente de barro bien hecho, que ofreció al marido.

- ¿Y esto de dónde es? -dijo el marido.
- Toma en silencio -contestó la mujer.

Ella hacía rápidamente ("a montón"). Núnkui le sopló la mano para darle habilidad. Núnkui maldijo a las otras mujeres para que no pudieran hacer. Por eso ellas rogaban a la mujer que les hiciera. Y las demás mujeres que le mezquinaban la arcilla y la molestaban vinieron a rogarle para que les enseñara. Mas ella, en desquite, no les enseñó.

Ella contestó:
-No, yo también solía sufrir.

(1) M. Vinicio Rueda transcribe un fragmento narrado por A. Karakras: "Entonces Núnkui le mostró la mejor calidad de la arcilla, también le enseñó a hacer ollas".

Rueda, Marco Vinicio, 1983, pp. 89-90.

- Variante II-2

Había una mujer que rompió un pínink, por lo cual le arreglaron la arcilla y la entregaron en forma de trozos largos. Ella fue incapaz de hacer nada con la arcilla. Luego de llorar amargamente, cogió su *chankín* (1) y se fue en busca de arcilla. Cuando llegó al lugar, con sorpresa encontró a Núnkui que separaba (2) la arcilla buena de la mala y que se quejaba diciendo a medida que cantaba su ánent:

- ¿Quién arrojaría la arcilla?

Núnkui al verla, dijo:

- ¿Por qué estás andando así? Toma, ésta es la verdadera arcilla, y en cuanto llegues a casa ponte a trabajar.

En tan poco tiempo, la mujer que nunca en su vida había hecho una olla de barro, hizo tanta cantidad de ellas, que las otras mujeres, que solían burlarse de ella, venían a rogarle para que les hiciera a ellas también.

(1) **Chankín**: cesta amplia hecha de un bejuco parecido al mimbre.

(2) M. Vinicio Rueda traduce "sacaba" con el sentido de "separar".
Rueda, Marco Vinicio, 1983, p.91.

– Variante II-3

Una anciana cogió su canasto chankín y se fue a traer arcilla para fabricar sus vasijas. Al acercarse a la mina se levantó un fuerte viento y comenzó a caer un inusitado aguacero. Ella arrancó unas hojas para protegerse y, llegando a la mina, cubierta por el agua que caía, vio que un armadillo removía la arcilla, lavándola. Barriendo con el rabo, emitía una voz *jut jut jut*, como alguien que está conversando consigo mismo.

La mujer le agarró firmemente el rabo y, tirando con fuerza lo sacó del agujero que estaba haciendo en la arcilla para escaparse. Quedó la mujer muy sorprendida, porque ese armadillo no tenía coraza como los demás.

Algo tan insólito tenía que ser algo extraordinario y la mujer volvió a soltarlo en la mina, en la cual desapareció hundiéndose (1). Por estar la arcilla muy mojada (2) y por estar creciendo el río que tenía que cruzar, la mujer se apresuró a volver a la casa. Llegó muy mojada y se puso al fuego para calentarse. Al calor de la llama comenzó a cabecear y se quedó dormida. En sueños se le presentó Nunkui en persona y le dijo:

–Ya que alcanzaste a vencerme en la mina, cuando yo tomé la forma de armadillo, tendrás una vida larga y pasará mi poder a tus hijas y nietas, enseñándoles el arte de la alfarería. Tú no tendrás que acarrear la arcilla, tu deber será indicar cuál es la mejor arcilla y enseñarles a llamarme con los ánent.

Esa mujer fue muy querida por todos y llegó a ser la maestra de muchas generaciones de jóvenes mujeres, deseosas de iniciarse en la alfarería. Cuando las jóvenes fracasaban en la construcción de las vasijas por haber recogido la peor arcilla (3), las mandaba nuevamente a la mina, diciéndoles:

– Nunkui suele guardar la mejor arcilla muy adentro y dejar la peor encima para los vagos. Al llegar a la mina, antes de ponerse a excavar, gritas: –"¡Abuelita, dame la mejor arcilla, para que nadie se burle de mí!" Y Nunkui hará salir esa arcilla que, al endurecerse, es muy resistente y no se raja. Hasta el día de hoy, al acercarse a la mina de arcilla, las mujeres gritan:

– ¡Abuela, abuela, *nukúchrua* !

Y si algún niño pregunta por qué gritan así, ellas contestan:

– Para que Nunkui haga salir la mejor arcilla, que suele tener escondida en la profundidad de la tierra.

(1) C. Lévi-Strauss, 1986:36, menciona que entre los Tukunas y Yaguas, el arco iris es "concebido como un demonio subacuático, dueño de la arcilla y de las vasijas".

(2) M. García Rendueles (cf. Chumap Lucía A. y García Rendueles, M., 1979 II:754) indica sobre la ubicación de los gredales que "la arcilla - dúwe - adecuada para estos trabajos se encuentra en las orillas de las quebradas, cochas y aguajales".

(3) cf. II, nota 3.

Pellizaro, Siro, 1990, pp. 21-22.

- Variante II-4

Cuentan que, antiguamente, vivía una mujer. Cuentan que un shúar se casó con esa mujer. Quizá esa mujer era huérfana. Las otras esposas le mezquinaban la arcilla para hacer ollas. Esa mujer vivía sufriendo mucho. Las otras esposas la odiaban pues amaban mucho a su marido. Así vivía esa mujer. Esa mujer comía después de cocinar en una ollita rota. Mucho sufría. Sola se quedaba en la casa cuando las otras mujeres se iban a sacar arcilla. En cierta ocasión en que las otras esposas regresaron de sacar arcilla, la mujer siguió sus huellas para descubrir el lugar.

- ¿Por dónde habrán regresado?

Pensando eso, cuando las otras regresaron, cuentan que la mujer se fue siguiendo sus huellas. Después de seguir las huellas mucho tiempo, cuentan que llegó donde sacaban arcilla. Cuentan que en ese sitio escuchó gritos de mujer (una mujer desconocida gritaba así, enfadada):

- ¿Quién habrá hecho esto con la arcilla? ¿Por qué no la sacarán con cuidado? ¿Por qué desperdiciarán tanta arcilla?

Mientras la vieja gritaba eso, recogía la arcilla desperdiciada por las otras mujeres, y nuevamente la acomodaba. Mientras la vieja hacía eso, la mujer, de improviso llegó donde ella.

- ¡Chúu ! ¡Me has descubierto! -(exclamó la dueña de la arcilla).

Aunque quería desaparecer, se quedó ahí. Entonces (la mujer así rogó a la dueña de la arcilla):

-Saca un poquito de arcillita y dame a mí también. Las otras esposas me mezquinan la arcilla. Mucho me odian. Cuando se van a sacar arcilla se esconden de mí. Por eso sufro mucho -dijo.

Cuando le dijo eso, la dueña contestó:

– Está bien –dijo.

(Luego añadió:)

– La arcilla no se debe desperdiciar.

Diciendo eso, recogió un poco de arcilla, la envolvió en hojas y se la entregó a la mujer.

– Haz ollas con esta arcilla –cuentan que le dijo.

Después de decir eso, añadió:

–Cuando llegues a la casa di a tu marido: "Hazme una barbacoa para colocar mis ollas". Dile así: "Hazme otra barbacoa para colocar las piníg (1)" –Dice así. Dile que haga todo eso.

La mujer regresó tarde, cuando ya oscurecía y el sol se acercaba a la tierra y, llegando a la casa, así habló. La dueña de la arcilla entregó a la mujer un múits y una piníg, diciéndole:

– Este múits que te doy escóndelo fuera de la casa.

Cuando llegó a la casa, la mujer así habló. La mujer dijo a su esposo:

–Hazme una barbacoa para colocar mis ollas. Hazme otra para colocar mis piníg. Luego, hazme otra para colocar las ichínak y los múits –le dijo a su esposo.

Cuando le dijo eso, el marido hizo todas esas barbacoas. El hombre hizo varias barbacoas para que la mujer colocara las piníg, las ichínak y los múits. Mientras el hombre hacía las barbacoas, las otras esposas murmuraban diciendo:

– ¿Para qué estará haciendo eso? En vano sufre haciendo barbacoas para esa mujer en vez de hacerlas para nosotras. ¿Qué cosa colocará en esas barbacoas? –murmuraban.

Diciendo así se burlaban de la mujer.

–En vano sufre.

Diciendo así se reían. El hombre terminó de hacer las barbacoas. Entonces, la mujer dijo a su esposo:

–Ayúdame a traer las ollas y los múits –le dijo.

Diciendo eso, se fue con su esposo y trajeron cantidad de múits y de ichínak. Trajeron cantidad de toda clase de piníg. Al día siguiente cuentan que continuó haciendo ollas. La mujer sólo con arcilla, sin mezclarla con otros ingredientes (2), en un momento hacía las ollas. Rápidamente hacía una y otra olla. En un instante terminaba una olla, la colocaba en la barbacoa y empezaba otra. Cuentan que así hacía. Cuentan que hizo cantidad de ollas de toda clase. La mujer hizo toda clase de piníg, múits, ichínak... En poco tiempo la mujer repletó de ollas las barbacoas. Mientras la mujer hacía eso, las otras esposas que la odiaban, así conversaban:

– ¿Cómo hará para hacer tantas ollas?

(Luego, suplicaron a la mujer diciéndole:)

– *Máku* (3), alisa mis ollas con el kuíship –le decían. Haz ollas también para mí –le decían.

Cuando le decían eso, la mujer les hacía ollas, aunque antes la habían odiado. Agarraba arcilla, en un momento terminaba una olla, y una tras otra las colocaba en la barbacoa. No las terminaba en un día: en un ratito las hacía. También hacía ollas para otras mujeres. También alisaba ollas ajenas.

–Trabajen de esta manera– (les decía).

Cuentan que esa mujer hacía ollas excelentes. Así estuvo haciendo durante mucho tiempo. Desde entonces cuentan que vivió tranquila. Cuentan que vivió en paz, sin que nada le faltara. En cambio, las otras mujeres sufrían. Cuentan que las otras mujeres de seguido le pedían ollas. ¿No es cierto que las ollas se rompen pronto? ¿Acaso las otras mujeres hacían rápido las ollas? ¿Acaso las otras mujeres hacían tantas ollas como ella? No hacían tantas. Esa mujer rápido hacía sus ollas. Cuando hacía ollas, hacía cantidad. Esa mujer no traía mucha arcilla: únicamente traía dos bloques envueltos en hojas. Cuentan que sólo con eso hacía cantidad de vasijas. Por eso, las otras mujeres le suplicaban que les hiciera ollas.

–Haz ollas también para mí –así le rogaban continuamente.

Entonces (la mujer replicaba:)

–Ahora me dicen así, pero antes no me tenían lástima. Con el mismo sufrimiento yo también les pedí arcilla, pero ustedes siempre me la mezquinaron.

Cuentan que la mujer así decía pues esos eran sus pensamientos. Cuentan que así vivió esa mujer. Eso es todo.

(1) **Pininga, piníg** o **pinín**: vasija de barro cocido y decorado con dibujos geométricos de colores vivos. Se utiliza únicamente para servir masato.

(2) M. García Rendueles (cf. Chumap Lucía A. y García Rendueles, M., 1979:754) puntualiza que "la mujer aguaruna tiene un amplio conocimiento de la variedad de arcillas naturales pues, para cada tipo de recipiente, e incluso para sus diversas partes, emplea arcillas diferentes. Siempre es necesario mezclar la arcilla con algunos templadores, tales como la ceniza obtenida por la combustión del corazón del árbol yukúku o fragmentos pulverizados de alfarería rota".

(3) **Máku**: amiga, entre mujeres.

"Yáunchuk..." –Wampisá aujmattairi– I, 1993, pp. 94-98.

ADDENDA.

– Variante α .

Ahora les voy a contar la historia de un hombre que tenía una pasión extraña: le gustaba confeccionar él mismo cerámica. Como ustedes saben, entre nosotros los cashinahua, ese es un trabajo exclusivo de mujeres. También se dice que hilaba y tejía y que no deseaba dejar a nadie al cuidado de cocinar sus alimentos.

Un día, encontró excelente arcilla cerca del río. Preparó una gran bola de greda y se prometió regresar al día siguiente para llevarla al pueblo, donde haría hermosas vasijas.

Al día siguiente, cuando regresó para llevarse la greda, cuál no sería su sorpresa al ver que una extraordinaria joven estaba ocupada haciendo ollas. El la apostrofó bastante rudamente:

- ¿Qué haces aquí?
-Ya lo ves. Estoy haciendo ollas con arcilla.
-Esa arcilla es mía. ¡Déjala!
-¡Ah! ¿esta arcilla es tuya? Entonces, yo también soy tuya. Déjame hacer vasijas para tí.
-De ningún modo. Las vasijas me las hago yo mismo ¡Vete!
-¡No me iré porque soy tuya!
-¿Qué historias son éstas? ¡No eres mía! Lo único mío es esta greda.
-Justamente -replicó ella. Soy greda.

Y para que le creyese, ante sus ojos, ella se metamorfoseó en arcilla y luego recobró su forma humana. De golpe, el hombre quedó deslumbrado. La tomó de la mano y la llevó al pueblo. Vivieron como marido y mujer. Ella le hacía las ollas de barro, tejía sus hamacas y le tenía siempre guardados alimentos que preparaba. El se convirtió en el mejor de los esposos, cazando para ella, cultivándole una rica chacra.

Ya se habrán dado cuenta ustedes que la llegada de la joven causó sensación. Las lenguas no tenían sosiego. Se preguntaban quién era, de dónde venía. Todos admiraban su extraordinaria belleza.

Sin embargo, los jóvenes esposos observaban siempre la más grande discreción concerniente a su encuentro. Nadie conoció jamás la llave del misterio.

Grandes eran también los deseos que despertaba la joven desconocida. Pero era fiel y no parecía querer acceder a ninguna solicitud. Un día, sin embargo, un compañero del marido de la mujer de arcilla, vino a buscarlo. Le confesó que deseaba con locura a su mujer. En seguida, como él estaba casado con una joven también muy hermosa, le propuso así sencillamente, hacer cambio de esposas.

-Tú tomas la mía, yo la tuya y asunto concluido.

Se fue feliz y a partir de entonces, pudo vivir con la mujer de greda. No es de dudar que ella, en la intimidad de la hamaca, lo hubiese puesto al corriente de su origen.

En efecto, esa mujer requería cuidados especiales. No podía absolutamente mojarse demasiado bajo pena de diluirse, ¡estaba hecha de arcilla no cocida! Tampoco pasaba jamás un riachuelo a pie; había que hacerle un pequeño puente. Así mismo, debía cuidarse de la lluvia; si la mojaba, se desmenuzaba.

Un día, como hacía un bonito tiempo, el nuevo marido decidió llevar a su mujer de arcilla a *mitayar* (1). Hacia el medio día, escuchó de repente, entre el follaje, el tumulto significativo de una bandada de monos.

–Espérame aquí –le dijo. me voy a perseguirlos.

–No tardes demasiado –le rogó ella.

Pero ya él había partido a la carrera, llevado por la pasión de la caza. Ella, veía con malos ojos el horizonte que comenzaba a cubrirse con espesas nubes negras.

El hombre persiguió su tropa de monos mucho más lejos de lo que pensó que podían arrastrarlo. De improviso, escuchó el fragor de la lluvia que caía.

–Me fui sin haberle siquiera construido un refugio –pensaba él lleno de remordimiento y de inquietud.

Regresó a todo correr, mientras un verdadero diluvio se abatía sobre él.

Cuando llegó a la roza donde había dejado a su mujer, no la encontró. Al pie de un árbol donde ella confió encontrar amparo vio sólo un feo charco de barro líquido. Loco de pena, el hombre regresó al pueblo.

Lloró mucho tiempo. Después comenzó a probar todas las molestias de quien no tiene mujer. Se fue entonces donde su compañero, el que había traído a la mujer de arcilla.

–Amigo –le dijo–, vengo para que me devuelvas la mujer que te presté.
–¡Ah, no! ¡De ningún modo! –replicó el otro. Hicimos un cambio. No es mi culpa si no tuviste cuidado con la que te dí. ¡Tanto peor para tí!

Y cuentan que esa noche, el viudo de la mujer de greda regresó triste a su casa. Abatido, empezó a rebuscar entre las cosas de la muerta. Descubrió vestidos de ella; también una muñeca de palo con la que ella jugaba hasta hacía poco. Vestió a la muñeca con las ropas de la esposa desaparecida, se acostó con ella en su hamaca, y se durmió arrullándola...

(1) **Mitayar**: cazar.

D'ans, André-Marcel, 1975, pp. 150-152.

3. ORIGEN DE LA ALFARERÍA

Henos aquí ante nuestro último motivo etiológico: el origen de la alfarería en la mitología jíbara. Comenzaré por reiterar que el primer episodio del relato anuncia, sea de modo presupuesto sea expreso, la preexistencia de la arcilla y de cierta alfarería propias de un estado pre-civilizado en una localización espacial ectópica y temporal pretermitida; si el demiurgo de la arcilla, lo hemos visto, se actorizaba como Nantu o Etsa, el demiurgo de la alfarería será el actor colectivo Nunkui⁽⁶⁾.

3.1 *Ex-nihilo*: el emerger

Tal como dice la variante II, "Nunkui había establecido antiguamente que las vasijas se hicieran solas, sin necesidad de que las mujeres las construyeran". Así, merced a ese gesto creador o *causa prima* de orden alético (/deber ser/ y /deber estar/), Nunkui en su rol temático de demiurgo, definido por su aseidad, establece en una temporalidad indefinible o pretermitida *-in illo tempore-* marcada en el enunciado por el imperfecto y en una espacialidad indecidible *-ectópica-*, el estado emergente de los objetos de cerámica como resultado de la alfarería inicial o alfarería divina (A), cuya dimensión pragmática /presencia/ se halla modalizada por las categorías temáticas genéricas del /estar-ser/ y su dimensión cognoscitiva /subsistencia/ (o/permanencia/) modalizada por el /ser-estar/⁽⁶⁾. Esta alfarería primordial, por ser obra divina, se autogenera, es decir, adquiere su estado de modo espontáneo⁽⁷⁾ y al mismo tiempo asume una indistinción extrahumana (no es ni buena ni mala, es neutra en términos culturales).

Esas vasijas son, en realidad, objetos "naturales" en el sentido que la autogeneración es una propiedad del orden "natural", como las plantas no cultivadas, de ahí que sea también Nunkui *-nombre colectivo del demiurgo que otorga la potencia generadora a la naturaleza-* el ente sobrenatural encargado de animar estos primeros objetos de alfarería. En el plano axiológico, la competencia de los actores divinidad y mujeres no muestra estados anímicos de ninguna clase: es la fase afórica del motivo. De ahí que la fórmula que registra este estado inicial se dé como un primer Programa Narrativo de Uso:

$$\text{PNU}_1: \text{F}[\text{S}_0 \longrightarrow (\text{S} \cap \text{O})]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función creadora; S₀: Sujeto Operador, Nunkui; S: Sujeto colectivo de Estado, las mujeres; O: Objeto de Valor, las vasijas de arcilla primigenias; []: enunciado de /hacer/; (): enunciado de estado; \longrightarrow : función de hacer; \cap : conjunción.

3.2 *Ab initio* la penuria

El carácter provisional de esta alfarería primigenia, natural, se refuerza con el segundo Programa Narrativo de Uso. En efecto, la variante II continúa con un breve relato incoativo, más o menos autónomo⁽⁸⁾, en el que se narra dentro de la dimensión cognoscitiva la presunción de un nuevo actor colectivo ("unas mujeres presumidas") – que se desgaja por metonimia del anterior más extenso (es una parte del todo "las mujeres")– quien se atreve a desafiar el dictamen de Nunkui ("pensaron que podían hacer ollas mejores que las que proporcionaba Nunkui") con vistas a seducir a los hombres ("para ganarse el corazón de los hombres"). A fin de realizar su proyecto, en la dimensión pragmática el segundo actor colectivo procede a recoger arcilla "de máxima calidad" y a manufacturar "sus propias vasijas": además de colectivo se convierte en un actor sincrético ya que ahora, a la vez que sigue compartiendo la función actancial de Sujeto de Estado con el resto de mujeres en relación al Sujeto Operador Nunkui, se sustituye a ella y se opone a las otras mujeres como Anti-sujeto desencadenante de la *anarquía*.

El demiurgo reacciona ante esta acción manipuladora defectiva de las mujeres presumidas y ahora como actante Sujeto Judicador determina que la sanción a esta jactancia recaiga, también por metonimia pero a la inversa (lo que afecta a la parte, concierne al todo), en el sujeto colectivo conformado por todas las mujeres:

- a) tendrán que "fabricar sus propias vasijas";
- b) sufrir "en la búsqueda de la buena arcilla, en la demorada elaboración y en la cocción";
- c) su incapacidad para distinguir la buena arcilla hará que "muchas vasijas se rajarán en el proceso de fabricación" y las restantes "serán muy frágiles, rompiéndose al menor impacto".

La consecuencia se deriva, pues, de la autogeneración inicial de las vasijas:

–para la arcilla: al confirmar Nunkui la /indistinción/ de la arcilla, las mujeres se ven impedidas de precisar la oposición categorial entre la /buena calidad/ y la /mala calidad/; en adelante sólo lograrán entrever la diferencia con mucho sufrimiento;

– para la alfarería: en la etapa *ex-nihilo*, la alfarería pertenece al orden de lo natural y, por lo tanto, ha sido excluida del mundo humano. En la segunda etapa, la correspondiente a la alfarería humana incipiente (B), los seres humanos se atienen a la consecuencia de la acción reprobable: no poseen, en la dimensión cognoscitiva, el auténtico "saber hacer" ("nadie sabía de alfarería": /no saber hacer/) ni en la dimensión pragmática el correcto hacer transformador o trabajo hábil (la elaboración y la cocción demoradas: no poder hacer/), "las mujeres se redujeron a cocinar en viejos tejos, que aún quedaban de las ollas de Nunkui". Se trata, pues, de un estado de ignorancia que reduce a la humanidad a la *impotencia* o *incapacidad* en relación al arte de la alfarería:

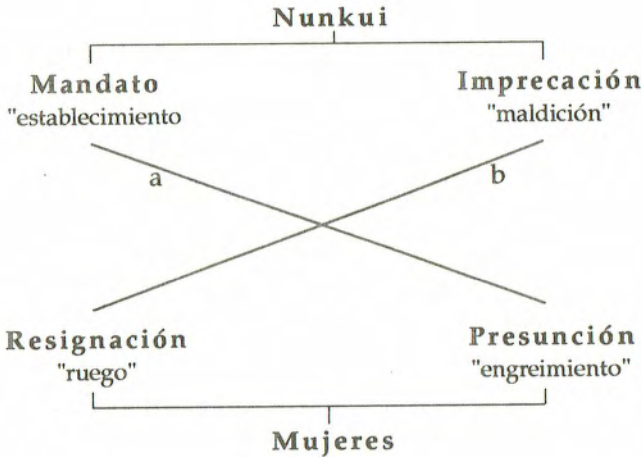
$$\text{PNU}_2: \text{F} [\text{Dr} \longrightarrow (\text{Drio} \cup \text{O}_m)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función incapacidad; Dr: Destinador, Nunkui; Drio: Destinatario, las mujeres; O_m : Objeto Modal, /saber hacer/ y /poder hacer/; \cup : disjunción.

El producto será una alfarería semivalorizada desde el punto de vista de los llamados objetos de civilización ("esas mujeres engreídas hacían vasijas de pésima calidad", que todo el resto se ven obligadas a utilizar), ya que si bien en esta etapa antecedente a la postrema (o "actual", respecto a la "anterior", en el eje temporal) la arcilla al estado bruto ha dejado de tener su aspecto natural inicial de materia /informe/, todavía no ha adquirido su estatuto de objeto de valor cultural pleno, es decir, en el presente de la enunciación o actualidad, su plenitud de materia /formada/⁽⁹⁾ en cuanto objetos para el uso civilizado dentro de la sociedad Jíbara: estos cuasi-objetos son materia /semiformada/, dice el mito, de "pésima calidad".

La organización categorial descrita permite ahora relacionar el motivo ya estudiado del origen de la arcilla con este del origen de la alfarería, todo según el siguiente esquema:

A nivel del plano profundo del relato, podemos ubicar los términos de la estructura elemental de la significación en el siguiente cuadro semiótico donde el actor Nunkui ocupa la categoría de los contrarios y el actor Mujeres la de los sub-contrarios, mientras que (a) corresponde al esquema de la "seducción" y (b) al esquema del "sufrimiento":



El punto de vista del relato hasta ahora, si puedo decirlo, panorámico e integrador, pues abarca a la sociedad en su conjunto gracias a la participación de los actores colectivos mujeres (divididas en dos grupos, el de las "presumidas" y el de las "resignadas") y hombres, varía y se enfoca exclusivamente⁽¹⁰⁾ en un grupo familiar monogámico compuesto por "un joven cazador" quien "contrajo matrimonio con una mujer". Por el procedimiento narrativo llamado encajadura y que en etnología se conoce como duplicación⁽¹¹⁾, el cambio de enfoque no hace otra cosa que repetir en pequeño lo que ya se ha planteado para la sociedad en general; así, esta mujer no obstante dominar el arte culinario, al no pertenecer al grupo de mujeres presuntuosas y engreídas carece del /saber hacer/ propio de la alfarería. La penuria de esta mujer se acentúa pues, dice el relato, "le ocultaban hasta la arcilla, para que no se le ocurriera imitar sus vasijas" e incluso le reprochan su condición de falencia.

De este modo y como se ha visto en nuestro primer cuadro semiótico, este microrelato discursiviza una cadena de configuraciones anímicas en forma de estados pasionales. De hecho, es un estado pasional el que desencadena la

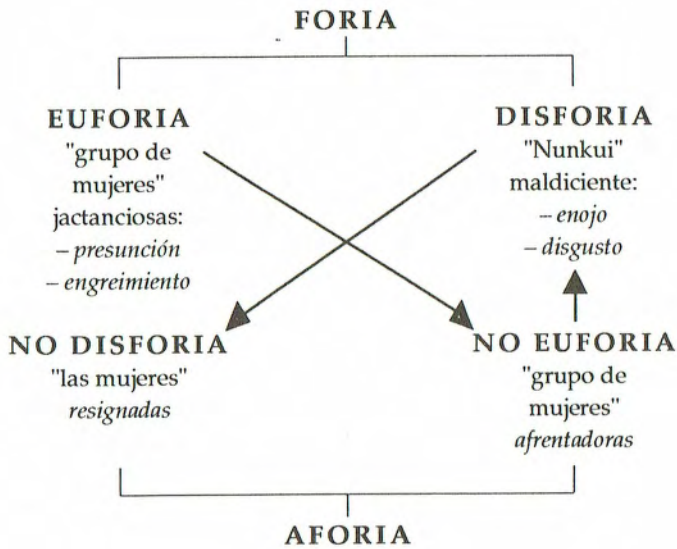
intriga: unas mujeres intentan cautivar el ánimo de éstos tratando de usurpar una habilidad que de suyo pertenece a un ente divino. Se trata, entonces, de un doble estado pasional constituido por las categorías temáticas de la inmoralidad, una dirigida hacia los hombres, la *seducción*⁽¹²⁾ y la otra dirigida a Nunkui, la *inmodestia*, que anima la competencia del grupo de mujeres presuntuosas. La primera tiene dos planos:

a) general: como disposición afectiva manipuladora dirigida (rol actancial: sujeto colectivo Destinator; rol patémico: *seductoras*) a los hombres (rol actancial: sujeto colectivo Destinatario; rol patémico: *presuntos seducidos*) y modalizada por el /querer hacer-hacer/ (desear que los hombres se inclinen hacia ellas); y

b) particular: manipulación especialmente dirigida al marido de la mujer preferida: "¡Si se hubiese casado con nosotras, le serviríamos en primorosas vasijas!".

La *seducción* es, entonces, la categoría figurativa de la *inquietud* que conduce a las configuraciones de la *presunción* y el *engreimiento*, lexemas anímicos pertenecientes al campo léxico de la *inmodestia* que aquí se manifiesta a través del rol patémico de las *jactanciosas* o alardeadoras impertinentes y presuntuosas, cuya competencia se halla modalizada, a su vez, por el /creer saber y poder hacer sobrenatural/⁽¹³⁾ ("¡Esas ignorantes se llevaron la arcilla peor y se creen entendidas!"), todo lo cual desencadena una primera tensividad fórica en su relación con Nunkui, vale decir, la *afrenta* o descrédito y deshonor – modalizadas con el /no deber hacer/ – de la divinidad que, como sabemos, reacciona con el rol patémico disfórico de la *maldicente* ("escupió su maldición", "¡Malditas sean!"; "Nunkui maldecía") y la configuración anímica de la *enojada* ("muy enojada") y *disgustada* ("lanzando improperios") que motivan su apóstrofe modalizado por el /deber no hacer/ dirigido sea a las mujeres en general sea a las *jactanciosas* en particular.

El recorrido de esta cadena de estados de ánimo del grupo de mujeres presuntuosas frente a Nunkui en la estructura profunda es:



Así, el conjuro maldiciente de Nunkui condena a las mujeres al *padecimiento*, configuración anímica del castigo consecuencia del /deber no hacer/ de una parte del todo –las mujeres presuntuosas–, pero que, decía, afecta por metonimia y, en cierto modo, por homeopatía –tratamiento de lo semejante por lo semejante– al conjunto. Por lo tanto, esa configuración anímica que funda el estado incoativo del Programa Narrativo de Base del motivo etiológico de la alfarería, trae consigo la categoría de la *resignación* –el aguantar y tolerar– la condición de vida dispuesta por la divinidad.

La segunda tensividad fórica se da sólo en el plano humano: la atracción inmoderada de las mujeres presumidas, su /hacer seductor/ ("Querían hacer quedar mal a la mujer necesitada, para que el esposo comenzara a preferirlas"), ocupa el lugar de la /no prescripción/ dentro del orden categorial de la estructura profunda del motivo etiológico de la monogamia que ya hemos estudiado⁽¹⁴⁾. Ellas ostentan así el rol patémico /antipático/ de *nefandas*, pero su gestión seductora fracasa al *amar* –sentimiento afectivo correcto– los hombres a las mujeres que representan el rol patémico /simpático/ de las *virtuosas* ("porque los hombres amaban a las demás que eran más sencillas y trabajadoras"; "cuando el esposo encontraba a su esposa que lloraba por su impotencia, aumentaba más su aversión contra esas mujeres egoístas, que no querían participar su saber a las demás") quienes les corresponden con el mismo

sentimiento ("le quería mucho"); por lo tanto, estas últimas adquieren en su competencia las configuraciones anímicas de la *sencillez*, carencia de ostentación y jactancia, y la *hacendosidad*, dedicación a las faenas domésticas y el *amor perfectivo*.

La competencia de las presumidas asume, al revés, las configuraciones anímicas características de las "malas pasiones" como la *envidia* –pesar del bien ajeno que comprende además a la categoría figurativa estética otorgada a la esposa como "una mujer muy hermosa"–, la *malevolencia*, el *egoísmo*⁽¹⁵⁾, que aquí se da como reserva para sí del conocimiento y del procedimiento de la elaboración de vasijas, la *burla* con acciones y dichos que expresan su menosprecio por la mujer y, finalmente, el *engaño*, falta de verdad en lo que dicen y hacen, rol veridictorio propio del Deceptor. Las mujeres virtuosas se ven, entonces, condenadas por las mujeres nefandas a la peor de las *humillaciones*, el *suplicar* a quien ostenta un ridículo y arrogante /poder hacer mediocre /⁽¹⁶⁾, la *angustia* como desazón causada por la sensación de no poder desenvolverse y la consiguiente *vergüenza* o acción que envuelve deshonor para quien la ejecuta⁽¹⁷⁾, condición en extremo dolorosa y denigrante que define globalmente el estado de penuria.

Las variantes II-1 y II-4 nos presentan, a diferencia de las demás, un estado de poligamia⁽¹⁸⁾ vivido por un actor innominado –"un marido"; "un shúar"– y su grupo de esposas constituido, de un lado, por una de las mujeres ("una mujer"; "vivía una mujer... esa mujer era huérfana") cuyo rol patémico es el de *virtuosa* y, de otro, por sus demás mujeres en conjunto, el actor colectivo "las otras mujeres que convivían con el marido"; "las otras esposas" que cumplen el rol patémico de *nefandas*. En efecto, la competencia de estas últimas se halla modalizada por el /saber hacer/ ora el arte de la alfarería ora cómo discernir cierta arcilla, mientras que la de la primera por su contradictorio /no saber hacer/ ni una ni otra cosa. Ahora bien, esas mujeres al /no querer/ transmitirle su conocimiento y los métodos de la alfarería ("no querían enseñarle el arte de hacer las ollas"; "le mezquinaban la arcilla para hacer ollas"), manifiestan su mezquindad manteniéndola en la ignorancia –ella /no sabe ni puede hacer/; se reproduce así la sintaxis del PNU₂ ya anotado y donde únicamente varían las figuras actoriales: el Destinador será, en este caso, "las otras mujeres", "las otras esposas" y el Destinatario "la mujer".

Las configuraciones anímicas subsecuentes serán, por una parte, el *egoísmo* ya visto al que se agrega ahora el *odio* –aborrecimiento a una persona

cuyo mal se desea— y la *burla* dirigidos a "la mujer" así como el amor *defectivo* —sentimiento afectivo incorrecto— hacia "el marido" común, dado que genera el *odio* ("Las otras esposas la odiaban pues amaban mucho a su marido", "me odian"); de esta manera, la *seducción* y el *amor defectivo* que en este caso informan a la competencia del mismo actor colectivo, son lexemas categoriales anímicos del campo léxico *atracción prohibida*⁽¹⁹⁾. Por la otra parte tenemos nuevamente el *sufrimiento* ("Y sufría la pobre al no tener en qué cocinar, cuando su marido le traía las piezas cazadas"; "Esa mujer vivía sufriendo mucho", "Esa mujer comía después de cocinar en una ollita rota. Mucho sufría", "En vano sufre", "sufro mucho") y la *soledad* o carencia de compañía ("Sola se quedaba en la casa cuando las otras mujeres se iban a sacar la arcilla") que remarcan el estado de insuficiencia en la etapa *ab initio* del Programa Narrativo de Base.

La variante II-2 condensa a su manera el estado de necesidad ya descrito. Efectivamente, el Sujeto de Estado es actorizado por "una mujer" mientras que el Sujeto Operador lo es por un actor colectivo innominado ("le") cuya competencia presupuesta es /saber y poder hacer/ vasijas; la primera comete una acción reprobable pero figurativizada de manera distinta a la vista en II, "rompió un pínink". Sin embargo, el resultado es el mismo: su competencia se ve informada por la modalización actualizante del /no poder hacer/ ("Ella fue incapaz de hacer nada con la arcilla") en la dimensión pragmática, que correlativamente presupone la cognoscitiva /no saber hacer/. Las configuraciones anímicas del *sufrimiento* y la *angustia* se figurativizan esta vez con el "llanto amargo" que reafirma también la carencia indicada.

En cambio la variante II-3 excluye este episodio que narrativiza sea la pérdida de la alfarería divina sea la ignorancia y la impericia de ese arte. Sin embargo, allí se menciona siempre la incompetencia del actor colectivo "las jóvenes" asimilable a las mujeres virtuosas, es decir, /no saber hacer/ y /no poder hacer/ el oficio de la alfarería. La penuria del entendimiento y de la habilidad técnica en ese arte, se manifiesta así reiteradamente como factor incoativo del motivo etiológico que estudiamos.

Dicha penuria ocasiona las configuraciones anímicas propias de las llamadas "fuerzas del sentir" de los sujetos pasionales en la tensividad fórica del modo de existencia potencial humano de todo el relato, según el siguiente proceso sintáctico de la estructura elemental de la significación:



3.3. *Media ad finem*: la donación

El episodio central del motivo que estudiamos se da como una interrupción ("Un día "; "Luego"; "En cierta ocasión") aventurera del estado de penuria inicial, creando la /discontinuidad/ en la /continuidad/ temporal de los primeros tiempos. En efecto, como hemos visto, ese estado inicial de falencia transcurre en un recinto espacio-temporal localizado de modo paratópico⁽²⁰⁾—el poblado— y en un "antes" enunciativo, que sólo ahora puede ser distinguido al presentarse una nueva organización déctica de espacialización, utópica —la mina de arcilla—, y de temporalización prolongada, el "durante" del relato. Al concluir esta segunda parte, se volverá a la primera localización espacial pero en una temporalidad subsecuente, el "después" de la aventura que dará paso a la etapa final, esto es, a la terminatividad del relato que coincide con la "actualidad" de la enunciación. Resumiendo, tenemos:

	Alfarería divina	Alfarería Humana		
	natural	cultural semivalorizada	cultural valorizada	
	EX-NIHILO	AB INITIO	MEDIA AD FINEM	AD FINEM
ESPACIALIZACIÓN	ectópica	paratópica	utópica	paratópica
TEMPORALIZACIÓN	prepermitida	incoativa	durativa	terminativa

En la etapa durativa –entre las puntualidades incoativa y terminativa– se da, entonces, el proceso central del motivo del origen de la alfarería. El Programa Narrativo determinará, consecuentemente, la función base del motivo, aquella en que se da la transformación esencial que establecerá la alfarería postrema, el arte de la alfarería pleno entre los hombres. Sigamos su diagramación discursiva.

Las variantes que componen nuestro corpus, contienen esa transformación textualizada de modo ora expandido y detallado ora condensado, pero todas cumplen los siguientes tramos narrativos:

a) *La partida del poblado*: en II el grupo de engréidas parten en dirección a la mina de arcilla que la heroína (la esposa marginada) desconoce, pretextando un destino falso (buscar cangrejos para su esposo). La heroína parte también, sea voluntariamente –fingiendo un ardid (salir hacia la puerta) para seguir las ocultamente (II), espera su regreso para verificar sus huellas y descubrir la mina (II-4), o va por necesidad en busca de la arcilla (II-2;II-3)– sea por mandato del marido (II-1);

b) *La prueba*, comprende la secuencia de tres acciones:

1. El acercamiento: la heroína, que no ha sido sorprendida, retorna a su casa y cuando las presumidas regresan igualmente, ella va de nuevo a la mina (II); mientras tanto éstas desperdician la arcilla y entreveran la buena con la mala (II;II-1;II-2;II-4). Allí permanece escondida al percatarse que Nunkui molesta recoge y reacomoda el orden de la arcilla (II;II-1;II-2;II-4). La heroína figurativizada como "una anciana" ve un armadillo que, musitando, remueve y lava la arcilla (II-3)⁽²¹⁾;

2. *El encuentro*: la heroína informa a Nunkui de su desgracia y le ruega ampararla (II;II-1;II-4). La heroína-anciana coge al armadillo y observa que éste carece de coraza; no obstante lo suelta y él desaparece hundiéndose (II-3);

3. *La dádiva*: Nunkui accede al ruego de la heroína, le enseña cómo distinguir la buena de la mala arcilla y le da las instrucciones para cumplir el oficio de la alfarería (II;II-1;II-2;II-4). La heroína-anciana retorna a su casa y fatigada duerme; sueña con Nunkui quien le revela su actorización como armadillo sin coraza y le enseña la alfarería (II-3);

c) *El retorno al poblado*: la heroína vuelve al lugar del que salió (II; II-1;II-2;II-4); por presuposición, la heroína-anciana despierta de su sueño (II-3).

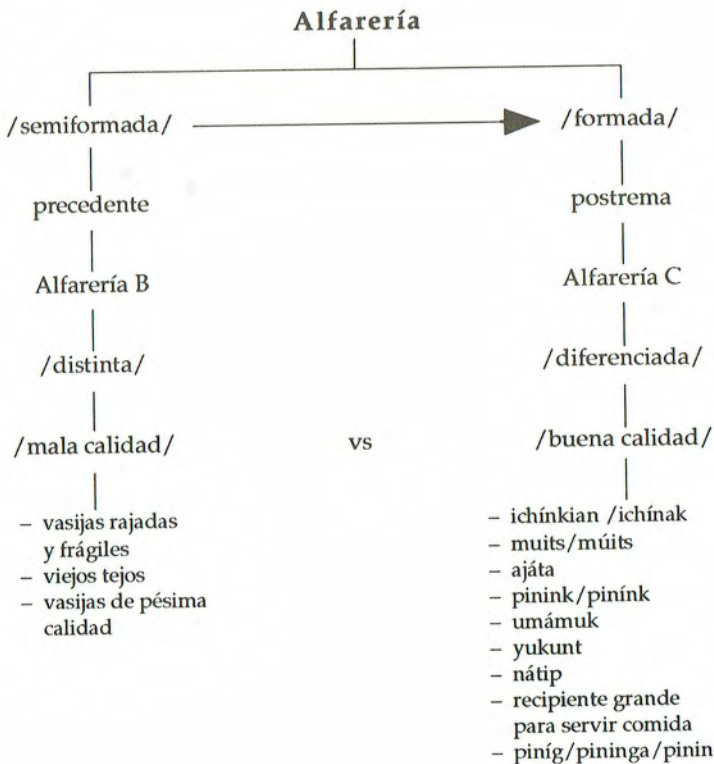
Es fácil constatar en el plano de superficie del relato que el propósito que persigue el sujeto-heroína no es el enfrentamiento directo con el anti-sujeto colectivo constituido por las mujeres nefandas, sino un *enfrentamiento indirecto*: ella se alía (conjunta) con la divinidad de la cual ellas se han apartado (están disjuntas); por lo tanto, si bien el programa de la heroína es contradictorio al de las mujeres nefandas, no encontramos ni confrontación ni dominación, pero sí una consecuencia adquisitiva, la dádiva de Nunkui que satisface la penuria inicial al hacerla pasar de la alfarería semivalorizada (B) que utiliza hasta entonces, a la alfarería plenamente valorizada (C). Se trata, así, del Programa Narrativo de Base del motivo del origen de la alfarería postrema o actual:

$$\text{PNB: } F [So_1 (S_3 \cup O_3) \longrightarrow (S_3 \cap O_3)]$$

PNB: Programa Narrativo de Base; F: Función transformadora; So1: Sujeto Operador, Nunkui; S₃: Sujeto de Estado, la heroína; O₃: Objeto de Valor, las vasijas de arcilla plenamente formadas.

Por lo tanto, Nunkui ostenta aquí un estado de ánimo inédito –constituido por las categorías temáticas éticas *misericordia* y *compadecimiento* – que sustituye las categorías tímicas de su disforia –*enojo* y *disgusto* – precedentes. Gracias a su compadecimiento por el sufrimiento de la heroína y de las mujeres virtuosas, asume de nuevo el rol actancial de /destinadora/ y la heroína, respectivamente, el de /destinataria/. En la estructura profunda la función transformadora toma, a la vez, la categoría de la *donación* cuyos términos son la /entrega/ (II-4 "La dueña de la arcilla entregó a la mujer un múits y una piníg") y la /recepción/ del don o dádiva (II: "le sopló en las manos su mismo poder, despidiéndola"; II-1: "Núnkui le sopló la mano para darle habilidad"), susceptibles de ser colocadas en un esquema contradictorio a ser estudiado más adelante en 3.4.

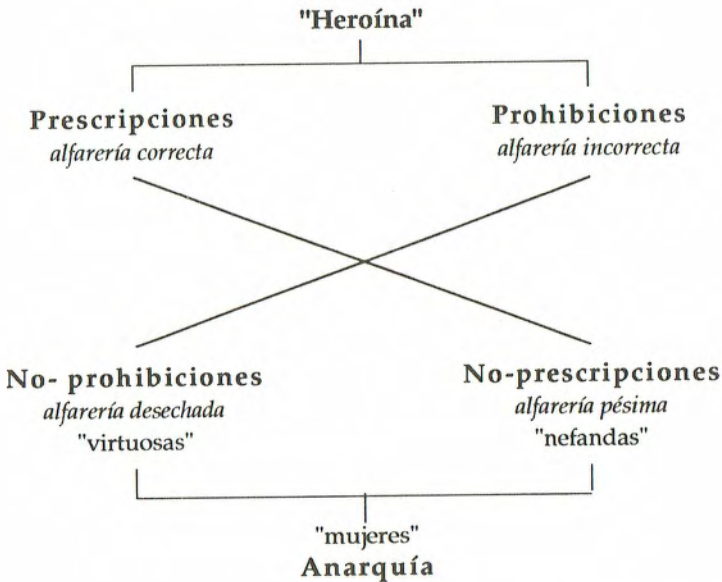
Continuando con los sucesos del proceso en la etapa durativa del relato, comprobamos que éstos llevan a la aparición de la alfarería /formada/ o conversión de la materia en bruto –barro: arcilla, greda– a la materia elaborada –objetos: vasijas, recipientes – correspondiente a la alfarería tal como la conoce la civilización jíbara actual. Esta alfarería postrema, presente y última, no sólo es /distinta/ (mala/buena)⁽²²⁾ –como sucede en la etapa incoativa, frente a la /indistinción/ y /espontaneidad/ de la etapa *ex-nihilo*– sino que adquiere la propiedad de la /diferenciación/ en el transcurso de la operación del don, donación por medio de la cual el demiurgo Nunkui entrega a la heroína objetos de barro o cerámica con funciones claramente diferenciadas según las variantes textuales de nuestro segundo sub-corpus. Todo este proceso de transformación de la alfarería humana incipiente /semiformada/ a la alfarería /formada/, puede ser diagramado del siguiente modo:



A su vez y a nivel del discurso, los objetos que eran denominados genéricamente como "vasijas" o "tejos", pues pertenecían al orden de lo /continuo/, ahora son distinguidos por sus propiedades funcionales singulares, es decir que, obedeciendo al orden de lo /discontinuo/ o /discreto/⁽²³⁾, se discursivizan como una *colección paratáctica*⁽²⁴⁾ merced a su descomposición léxica en forma de *reónimos* lexemas o paralexemas, ya que son nombres-etiquetas con funciones semánticas estrictamente inherentes⁽²⁵⁾. Sin embargo, en algunas variantes encontramos barruntos de *objetos mágicos de arcilla* como veremos en el acápite 3.4.

En cuanto a la donación propiamente dicha, ésta no se limita desde luego a la entrega de los utensilios diferenciados por Nunkui /destinadora/ a la heroína /destinataria/, sino de transformar la capacidad de la heroína de /incompetente/ a /competente/ en el arte de la alfarería. Ello presupone la adquisición por parte de la heroína de las categorías temáticas genéricas/ saber hacer/ y /poder hacer/ correspondientes al programa gestual propio de la técnica alfarera actual en la civilización Jíbara, desde las invocaciones a la divinidad para que se le permita encontrar y reconocer la arcilla conveniente, hasta efectuar ella misma el procedimiento de fabricación de la alfarería según las normas o reglas⁽²⁶⁾ de orden preceptivo a modo de /comportamientos/ a realizar (prescriptivos: colocar la arcilla sobre una tablilla para que se oree) y a evitar (prohibidos: colocar la arcilla en la pared de la casa) e incluso las plegarias para cada acción durante la elaboración.

La superación de la etapa de la penuria, implica también el distanciamiento de la heroína tanto de las mujeres virtuosas obligadas por la necesidad al uso de los recipientes de desecho ("vasijas rajadas y frágiles", "viejos tejos") como de las mujeres nefandas que fabrican las "vasijas de pésima calidad". En efecto, al aceptar la heroína seguir las reglas dadas por Nunkui, sobremodaliza su competencia con las modalidades deónticas del /deber-hacer/ y entonces ocupa la categoría que le permite distinguir en el eje de los contrarios de la estructura elemental de la significación— la alfarería correcta de la incorrecta mientras que las mujeres ocupan la categoría de los subcontrarios, todo según el siguiente diagrama:



Se trata, pues, para la heroína, de una verdadera operación de adquisición o de satisfacción de una necesidad, en el plano cognoscitivo, de Objetos Modales que compensen la incapacidad sufrida en la etapa incoativa según el PNU₂ que ahora es reemplazado por el PNU₄:

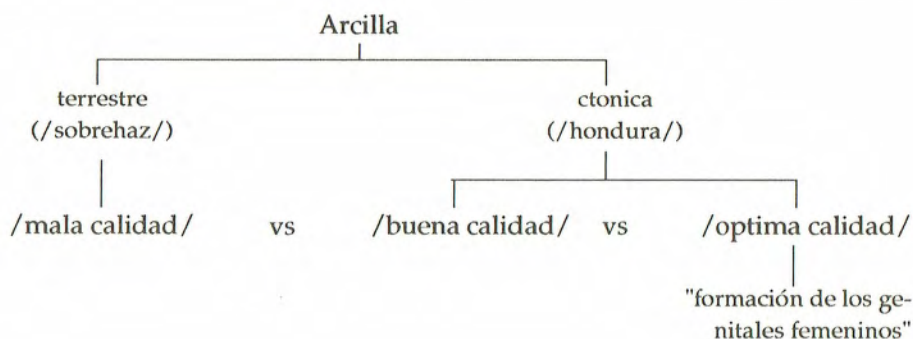
$$PNU_4: F[So_1 (S_1 \cup O_m) \longrightarrow (S_3 \cap O_m)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función recreadora; So₁: Sujeto Operador, la heroína; S₁: Sujeto colectivo de Estado, las mujeres virtuosas; O_m: Objeto Modal, /saber hacer/ y / poder hacer/.

Y, en el plano pragmático, la puesta en práctica de la serie de etapas correspondientes a la extracción de la greda, la elaboración y el uso o empleo de los objetos obtenidos⁽²⁷⁾.

Cabe señalar a este respecto que, a diferencia del motivo del origen de la arcilla donde ésta aparece gracias al cambio espacial de las categorías figurales celeste/terrestre, aquí la saca de la arcilla y la separación por su calidad obedece a la oposición categorial figural terrestre/ ctonica, indicándose además la relación entre la arcilla buena y la óptima (II: "recogieron arcilla de máxima

calidad"; "-Esta era la mejor arcilla, la que servía para la formación de los genitales femeninos"; "[Nunkui] entró en su casa *jea* que tenía debajo de la mina y sacó unas hermosas vasijas": II-1, n. 4: "Nunkui le mostró la mejor calidad de la arcilla"; II-2: "encontró a Nunkui que separaba la arcilla buena de la mala", "toma, ésta es la verdadera arcilla"; II-3: "La mujer [...] lo sacó [armadillo = Nunkui] del agujero que estaba haciendo en la arcilla para escaparse [...] volvió a soltarlo en la mina, en la cual desapareció hundiéndose", "Nunkui suele guardar la mejor arcilla muy adentro y dejar la peor encima para los vagos", "Para que Nunkui haga salir la mejor arcilla, que suele tener escondida en la profundidad de la tierra"):



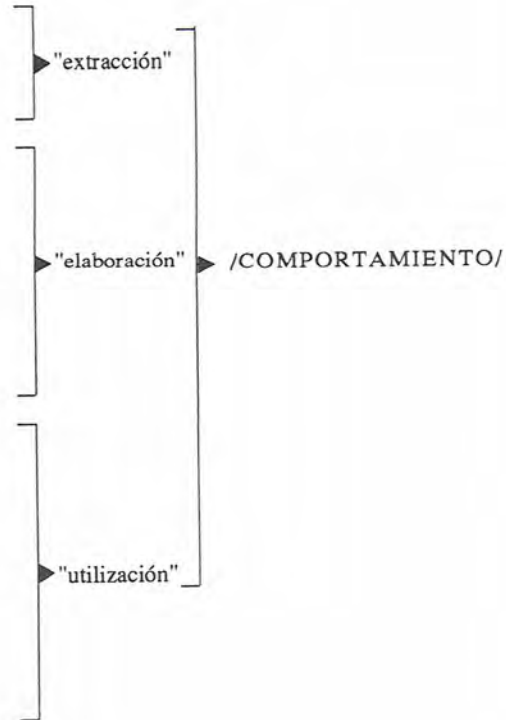
Siguiendo las reglas dadas por Nunkui para adquirir la competencia que se manifiesta en el *uso alfarero* social, la continuación del procedimiento se halla figurativizada sintagmáticamente (II, II-1, II-3, II-4) de modo seriado, es decir, en un *discurso programador* muy semejante al descrito de manera bastante condensada para la preparación y el consumo de los zapallos en el motivo de origen de la arcilla (cf. Ib-2). Si allí se trató de una *receta de cocina*, aquí de una auténtica *receta de alfarería* jíbara que como la primera se da, a nivel del discurso, por medio de imperativos que manifiestan el /deber hacer/ de este oficio para pasar del plano cognoscitivo al plano pragmático, según la logósfera o código de apreciación estética⁽²⁸⁾ y la "moralización narrativa o evaluación axiológica del recorrido a partir de su resultado"⁽²⁹⁾ de conformidad con los criterios particulares de esta cultura cuando se trata de producir objetos de arcilla. La "programación temporal de las tareas"⁽³⁰⁾, esto es, del *trabajo de la alfarera*⁽³¹⁾, tiene la siguiente secuencia:

FIGURATIVO

- al llegar a la mina, antes de la excavación, exclamar:
"¡Abuelita, dame la mejor arcilla, para que nadie se burle de mí!"
- las mujeres gritan: "¡Abuela, abuela, 'nukúchrua'!"

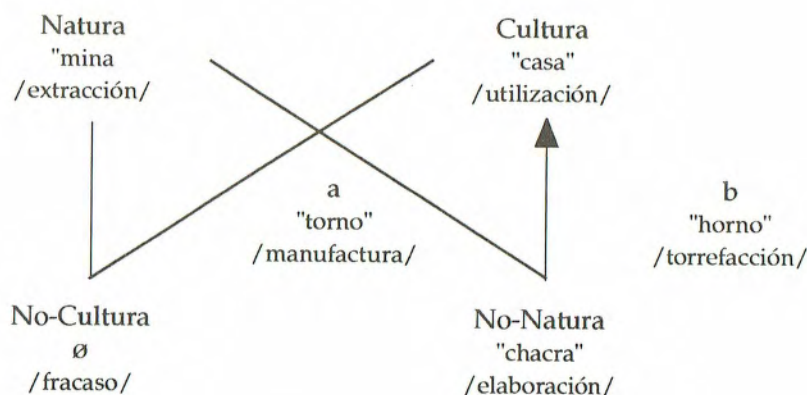
- hacer tablillas "tatank", una para cada vasija
- preparar barbacoas para colocar las vasijas
- construcción de la vasija por medio de espiras de arcilla
- alisamiento con la cáscara "kuíship"
- cocinado, cubriéndolas con leña entre dos gruesos troncos
- untado con piedras rojas "pura" y blancas "kitiún"
- encharolado con brea "yukáip", "chipia" y cera de "kantse"
- plegarias "ánent" a cantar durante cada acción.

- olla para cocinar: "ichínkian" / "ichínak"
- vasija para el fermento del masato: "muits" "múits"
- recipiente para la maceración de las hojas de yuca: "ajáta"
- plato para servir comida: "pinink" / "pinínk"
- taza para beber cerveza: "umámuk"
- taza con pomo para la guayusa: "yukunt"
- vaso para el tabaco ritual: "nátip"
- fuente: "recipiente grande para servir comida"
- vaso para servir el masato: "piníg" / "pininga" / "pinin"



El momento crucial de todo el proceso tecnológico de la construcción de estos objetos culturales –la alcajería o utensilios de arcilla– es, según la *moralización narrativa* del relato, tanto la manufactura como la torrefacción de la greda, operaciones que permiten el paso de la materia al estado bruto (/natural/) en el espacio paratópico "mina", al estado moldeado (/no natural/) en el espacio heterotópico "chacra" y finalmente reanimado (/cultural/) en el espacio tópico de referencia "casa", gracias a la intervención de los Sujetos Operadores "cuerpo" (de la alfarera) y "fuego" localizados esta vez en ciertos espacios utópicos particulares, el del "torno" ("tatank" o "tátan") y el del "horno" arcillero propio de la alfarería jíbara⁽³²⁾.

Si el procedimiento alfarero es correcto, es decir, si la evaluación axiológica del recorrido ha sido cumplida en buena y debida forma, los objetos logrados formarán parte de los utensilios, pero si éste es incorrecto –especialmente si se ha elegido una greda inconveniente– obliga a su exclusión (II-3: "Cuando las jóvenes fracasaban en la construcción de las vasijas por haber recogido la peor arcilla"); en otros términos, si en un caso se trata de la *progresión* hacia la finalidad propuesta, en el otro de la *regresión* hacia el estado inicial (II-3 [la heroína] "las mandaba nuevamente a la mina"). La sintaxis en la estructura profunda de las actividades técnicas alfareras son así *moralizadas discursivamente* como adecuada (flecha) e inadecuada (línea simple), es el siguiente esquema:



La progresión no es otra cosa que la *elaboración* plástica de la alfarería constituida por las operaciones (a) y (b) que permiten el paso de lo /dúctil/ (II:

"vasijas tiernas") a lo /rígido/ conveniente (II: "vasijas de barro, bien cocidas y muy resistentes"), es decir, a los objetos identificados por su sentido funcional y clasificatorio en la civilización Jíbara: para cocinar, para fermentar, para beber, para servir..., (b), por su parte, se realiza según II-4 en un lugar "fuera de la casa" de donde los esposos "trajeron cantidad" de objetos moldeados. Este sitio toma la figura –se ha visto en II, nota 11– de "chacra", lugar intermedio entre la "mina" y la "casa" en que los vegetales son cultivados, es decir, donde cambian del estado de alteridad /natural/ al de identidad /cultural/. Tal es la correspondencia semántica entre la agricultura, la cocina⁽³³⁾ y la alfarería, actividades primordiales de las sociedades humanas a las cuales ciertamente se podría agregar la cacería, la pesca, la textilera y la herrería⁽³⁴⁾.

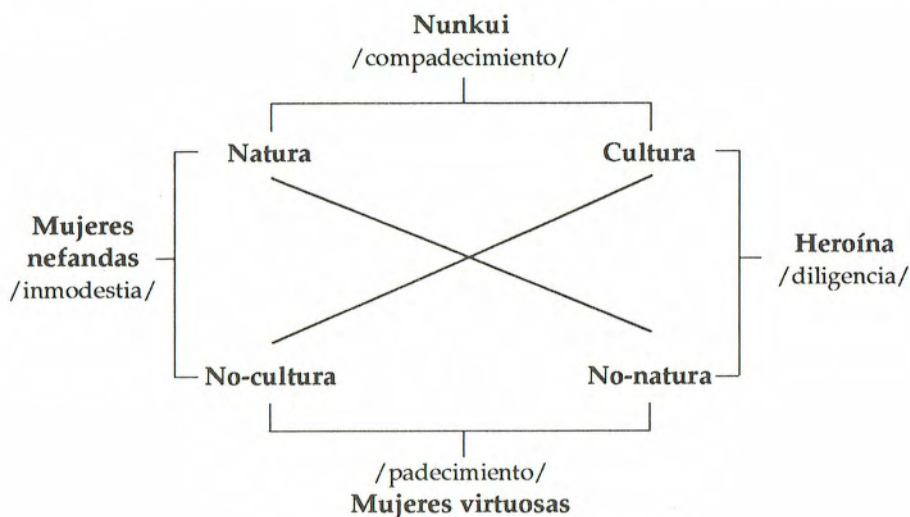
Como se puede constatar, es por medio de tales *enunciados preceptivos elementales* que el motivo se convierte en un medio muy eficaz de conservación y transmisión del estatuto civilizado de los conocimientos ancestrales, un verdadero dispositivo mnemotécnico del repositorio de los valores culturales de la nación Jíbara que desgraciadamente la aculturación termina por destruir, no sólo al imponer una desamentización generalizada sino al impedir su posible resemantización⁽³⁵⁾.

3.4. *Ad finem*: la deontología

En la última fase del relato, la heroína no sólo se limita a restablecer el *statu quo ante*, es decir, el equilibrio entre el mundo divino y el humano enunciado en 3.1 y luego desequilibrado en virtud de la afrenta a la divinidad hecha por las mujeres nefandas visto en 3.2. La modalización según las categorías temáticas genéricas /saber hacer/ y /poder hacer/ de la competencia de la heroína pertenecen al *orden de la civilización*, en el sentido que se trata de un hacer figurativizado por el *trabajo humano*, distinto tanto de la potencia demiúrgica –de orden alético y deóntico– como de la potencia generadora propia de la naturaleza; si en este motivo la divinidad cumple su función demiúrgica, el héroe la suya de *agente civilizador*.

De esta manera, las posiciones categoriales en la etiología de la alfarería se precisan a partir del demiurgo Nunkui quien, como prevé C. Lévi-Strauss, (1958:251), ostenta "la dualidad de naturaleza que de suyo pertenece a una misma divinidad: ora benévola ora malévol, según el caso"; Nunkui por su categoría temática ética *compadecimiento* se presenta como un mediador entre natura y cultura. Por su parte la heroína, gracias a su propia categoría temática ética, la *diligencia*, lo hará como un transformante de natura en cultura. Las

mujeres nefandas se hallan signadas con la categoría temática inmoral de la *inmodestia* pues niegan la cultura y afirman la natura y las mujeres virtuosas al definirse por su categoría temática genérica /no saber ni poder hacer/, es decir, por su *padecimiento*, no se asimilan ni a una ni a otra. En cuanto a los hombres, estos quedan excluidos del campo de la alfarería al ser considerados por el relato como entes puramente pasivos cuya competencia se halla definida por la categoría temática de la amoralidad, sólo tienen una muy breve función de adyuvantes de las mujeres virtuosas⁽³⁶⁾. He aquí el cuadro semiótico resultante:



Como agente civilizador, la heroína instituye el arquetipo de la alfarera en la civilización Jíbara; ella ostenta dos roles actanciales:

A) por su /saber y poder hacer/ sobremodalizado según el /deber hacer/, es un destinador-programador que como delegado de la divinidad, presenta también los sentidos:

a) positivo:

– "todas las mujeres iban a aprender la alfarería donde la mujer elegida por Nunkui"; "la mujer elegida cumplió con su deber de transmitir a los demás lo que había aprendido de Nunkui. Sus técnicas y sus plegarias ánent fueron

transmitidas entre los *shuar* de generación en generación, por medio de los ritos de iniciación de las jóvenes, en la celebración de *Nua-tsáank* " (II).

– "Esa mujer fue muy querida por todos y llegó a ser la maestra de muchas generaciones de jóvenes mujeres, deseosas de iniciarse en la alfarería" (II-3).

b) negativo:

– "Y las demás mujeres que le mezquinaban la arcilla y la molestaban vinieron a rogarle para que les enseñara. Mas ella, en desquite, no les enseñó" (II-1).

– "Por eso, las otras mujeres le suplicaban que les hiciera ollas. – Haz ollas también para mí – así le rogaban continuamente. Entonces (la mujer replicaba:) – Ahora me dicen así, pero antes no me tenían lástima. Con el mismo sufrimiento yo también les pedí arcilla, pero ustedes siempre me la mezquinaron" (II-4).

B) Por su *competencia mágica* modalizada merced al /hacer inagotable/ de *objetos mágicos*⁽³⁷⁾, es una destinadora-realizadora excepcional:

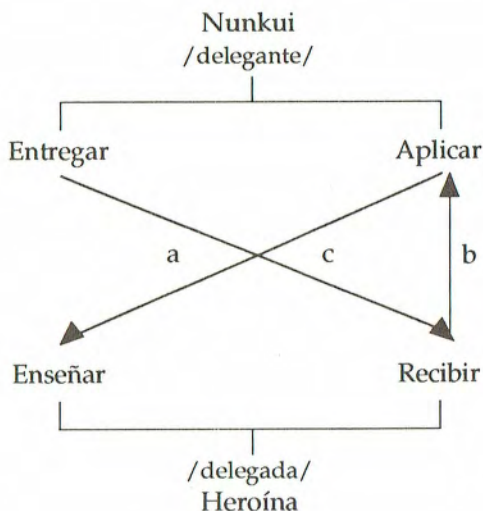
– "se había transformado en la mejor alfarera del mundo" (II).

– "Ella hacía rápidamente ("a montón")" (II-1).

– "En tan poco tiempo, la mujer que nunca en su vida había hecho una olla de barro, hizo tanta cantidad de ellas, que las otras mujeres, que solían burlarse de ella, venían a rogarle para que les hiciera a ellas también" (II-2).

– "La mujer sólo con arcilla, sin mezclarla con otros ingredientes⁽³⁸⁾, en un momento hacía las ollas. Rápidamente hacía una y otra olla. En un instante terminaba una olla, la colocaba en la barbacoa y empezaba otra. Cuentan que así hacía. Cuentan que hizo cantidad de ollas de toda clase. La mujer hizo toda clase de piníg, múits, ichínak... En poco tiempo la mujer repletó de ollas las barbacoas", "Agarraba arcilla, en un momento terminaba una olla, y una tras otra las colocaba en la barbacoa. No las terminaba en un día: en un ratito las hacía. También hacía ollas para otras mujeres. También alisaba ollas ajenas", "Cuentan que esa mujer hacía ollas excelentes. Así estuvo haciendo durante mucho tiempo", "¿Acaso las otras mujeres hacían rápido las ollas? ¿Acaso las otras mujeres hacían tantas ollas como ella? No hacían tantas. Esa mujer rápido hacía sus ollas. Cuando hacía ollas, hacía cantidad. Esa mujer no traía mucha arcilla: únicamente traía dos bloques envueltos en hojas. Cuentan que sólo con eso hacía cantidad de vasijas" (II-4).

Como se ve, la heroína en su rol de Sujeto Operador de la sanción –sujeto sancionador– se ha convertido en una /destinadora positiva/ en relación a las mujeres virtuosas y /destinadora negativa/ respecto de las mujeres nefandas; dos roles patémicos informan, entonces, su competencia: frente a las últimas es *vengativa* y frente a las primeras *compasiva*. En su función positiva, si el demiurgo es un mediador entre natura y cultura, la civilizadora como *delegada* de la divinidad⁽³⁹⁾ será un intermediario entre ella y las mujeres virtuosas a quienes retransmite el /saber y poder hacer/ del arte alfarero, todo lo cual permite hacer explícita la sintaxis del contrato entre Nunkui, patrona de la alfarería, y la heroína:



Este contrato se compone de las siguientes operaciones:

– en a) se efectiviza la *donación* que hace Nunkui a la heroína del /saber y poder hacer/ alfareros⁽⁴⁰⁾;

– en b) la heroína pone en práctica el /saber hacer/⁽⁴¹⁾ adquirido de la divinidad *demonstrando* su /poder hacer/ sea de modo normal (II;II-3) sea extraordinario (II; II-1; II-2; II-4);

– por último, en c) ejerce su *deontología*⁽⁴²⁾ de alfarera, cumpliendo a cabalidad el convenio acordado: la *syndéresis* profesional que permitirá la difusión y supervivencia del arte de la alfarería en la civilización Jíbara.

Al contrario, la sanción a las mujeres nefandas actualizada por Nunkui en 3. "¡Que queden estériles e incapaces de hacer lo poco que saben!", se hace ahora efectiva "Ellas se hicieron estériles y siempre más incapaces, despreciadas por todos", lo cual acarrea en la competencia de esas mujeres el rol patémico definitivo de la *vergiienza* ante la consideración social e individualmente, en la dimensión cognoscitiva, la incompetencia y, en la dimensión pragmática, la *impotencia*, ambas definidas por la sintaxis modal /querer/ pero/ no saber ni poder hacer/.

Finalmente, la moral del motivo, esto es, la moral social como sanción cultural, se enuncia a modo de *lección* aprendida, una auténtica prueba calificante de iniciación no sólo alfarera sino de obrar en general: "Aprendieron así que no hay que guardar para sí lo que se sabe, sino que debemos pasar con generosidad nuestros conocimientos a los que no saben, poniéndolo todo en común para el adelanto de todos". Esta moral o moraleja, al estatuirse como verdad revelada en una indeterminación temporal, semejante a la de las sentencias, las máximas, los proverbios, los dichos o los refranes, tiene carácter ucrónico y presupone el /saber hacer/⁽⁴³⁾ propio de la alfarería jíbara, sobremodalizado por el /deber ser/ proveniente de "una especie de autoridad que depende de "la sabiduría de los ancianos"⁽⁴⁴⁾. La transmisión de conocimientos y su usufructo colectivo –la *generosidad* que reemplaza al *egoísmo* – es, así, una de las reglas de convivencia y de conducta⁽⁴⁵⁾ plenamente integrada en el orbe ético de la vida Jíbara.

4. INTERVALO: ¿CÓMO SE ALONGAN LOS MITOS?

Al comentar en 2.1 la hipótesis de precedencia entre el sub-corpus que me permitió circunscribir el motivo etiológico de la arcilla y el reunido para estudiar el motivo del origen de la alfarería, dí a entender que ambos motivos eran a su vez precedentes del motivo de la inversión y reversión de la arcilla y la alfarería. Veamos ahora algunas razones de gramática narrativa y discursiva que apoyan ese acerto.

–Partamos de esta constatación de R. Barthes⁽⁴⁶⁾: "no hay ninguna narración que pueda separar la idea de su sucesión cronológica de la idea de su consecuencia lógica". Por lo tanto, el alargamiento de un relato –prolongación, alargamiento, dilatación o alejamiento– no se efectúa por un simple proceso de acumulación de acciones sino que tendrá en cuenta tanto el principio de causalidad como el principio de coherencia temporal *post hoc ergo propter hoc*, eso que el mismo R. Barthes llama en otro lado, "un organismo procesal" que

obedece a un "verdadero instinto de conservación del relato": "lo *consecutivo* es al mismo tiempo lo *consecuente*"⁽⁴⁷⁾. No obstante, ciertas narraciones en especial etnoliterarias y de literatura escrita contemporánea, se permiten quebrar ese principio con gran liberalidad, en forma de verdaderos "escándalos narrativos". Sin ir más lejos, tenemos el uso de la temporalidad eónica que es connatural a la narrativa mítica o, más puntualmente, la distorsión entre hechos y acciones del capítulo quinto del manuscrito de Huarochiri⁽⁴⁸⁾ al comenzar con la visita que hará el héroe Huatiacuri a su padre Pariacaca quien, en forma de cinco huevos, no ha nacido todavía; aquí la consecuencia lógica obtenida de la experiencia práctica entra en colisión con la sucesión cronológica: dentro de los cánones de verosimilitud común, no es posible que el hijo asista al nacimiento de su propio padre, pues la relación padre-hijo es irreversible. Al no observarse esta regla de secuencia lógica y cronológica "real", la serie implicativa de hechos y acciones del relato estalla en lo que sería una auténtica transgresión narrativa, un ininteligible.

Ello nos permite distinguir, entonces, entre la lógica y la cronología del *relato clásico y realista* que obra por referencias—extratextuales y estereotipadas—al mundo experimental, del "sentido común" o *referenciación*, de un lado, y del otro, la secuencia acrónica de hechos que obedece a su propio *continuum* coherente por referencia interna o *referencialización* que garantizan la legibilidad verosímil de la etnoliteratura, la *literatura oral*, la *narración surrealista*, la *nueva novela* o de los cuentos y novelas de *ciencia-ficción*, entre otros. En esta última circunstancia se precisa, para quien observa por fuera el contrato de emisión-recepción desde luego, no para quien está comprometido por ese contrato como auditor o lector coparticipante y en cierto modo cómplice—, de sustituciones y restituciones "racionalizantes", de probabilidad realista para el sentido común de ese observador que solicita referidos explícitos e irreversibilidades bien respetadas.

Sin embargo, en cualquier caso, las series de acciones se encadenan y avanzan gracias a lo que podría llamar *impulsos*, esto es, instigaciones e incitaciones que R. Barthes⁽⁴⁹⁾ agrupa sea como "notaciones de intención o de voluntad" bien ilustradas en nuestro caso por la decisión de la heroína de visitar la mina de arcilla sea por "reactivos" tales como el sobresalto de Nunkui ante la afrenta que recibe sea el "comienzo y cese" de un episodio que permiten la prosecución de otro episodio, por ejemplo, una vez que la heroína recibe las instrucciones de Nunkui sobre la alfarería, es inevitable que ésta las ponga en práctica sea, finalmente, el "equipolamiento" que ocurre en II-1 entre la orden o sugerencia del marido y la respuesta de la mujer. Aquí y allá las operaciones

triviales y fútiles se dan en forma condensada –por ejemplo, ida/retorno– pero en forma expandida los episodios que remiten ora, en el primer caso, a un gran modelo novelesco (por ejemplo, la declaración amorosa, la preparación y la ejecución de un asesinato o un rapto) ora, en nuestro caso, el Programa Narrativo de Base del motivo y sus secuelas como la donación de la alfarería y la deontología en la confección de los recipientes y vasijas de arcilla.

Ahora bien, las notas que anteceden se refieren a las series de hechos y acciones intratextuales, pero no hacen mención al eslabonamiento intertextual o mejor, en nuestro caso, a la secuencia de los motivos. La pregunta inicial sería la siguiente: ¿si lo propio de los motivos es que éstos se configuren de modo independiente del relato mayor que los acoge, lo cual permite su migración incontestable y su clasificación en forma de *index*, es posible someterlos a una secuencia o seriación más o menos coherente y obligada? Ello equivaldría a plantear una aporía entre la independencia y la obligatoriedad de la manifestación de los motivos, por ejemplo, sugiriendo al informante que él mismo ordene la emisión de sus relatos en forma de secuencias predeterminadas; pero el hecho es que los motivos se definen por su autarquía textual y toda coacción al informante es ética y científicamente inaceptable.

Modifiquemos, pues, la pregunta: ¿es legítimo para el analista construir una relación coherentemente hilada entre un conjunto o grupo de motivos? El asunto cambia de rostro ya que ahora se trata de los constructos que el estudioso puede realizar con su objeto de conocimiento: tal es la práctica folklórica antropológica, ya muy antigua, de organizar los relatos en forma de *gestas* o *ciclos*⁽⁵⁰⁾. Efectivamente, ¿un ciclo mítico no es más bien, en el fondo, un encadenamiento de motivos? Examinemos esta hipótesis. En la tradición occidental, una serie de fases míticas dadas por los informantes de manera dispersa y fragmentaria, al componerse para su edición son reunidas en conjuntos, en sergas, gracias a una denominación tomada del nombre de un sujeto-héroe individual o colectivo: las "hazañas de Hércules", la "gesta de Asdiwal", el "ciclo del Iwanch". El sujeto-héroe es a la vez el hilo conductor y el núcleo centrípeta de esas fases. Desde luego su ordenamiento puede ser objetado, pero ello ocurre raramente; la primera composición suele ser aceptada tal cual y las posteriores ediciones la repiten creando así una tradición cuyo criterio original de organización puede haber sido meramente intuitivo y casual. En segundo lugar, a falta de cronología que lo caucione, el orden toma como símil las fases de la vida humana, nacimiento, niñez, adolescencia, juventud, adultez, vejez, bajo un modelo de *vero-símil* biográfico y pseudo-histórico. A ello se suele agregar, si se cuenta con los textos respectivos, otras fases como el rito y el culto al héroe, al semidios o a la divinidad, según el caso.

Este género de filiaciones es poco útil para nuestros fines. Un motivo se compone con actores que no se repiten necesariamente en otro motivo, pero este último puede continuar la hilación argumental. Esto es lo que sucede, hemos visto, con el motivo del origen de la arcilla y el motivo del origen de la alfarería en que los actores del primero están exentos en el segundo; sin embargo, desde el telón de fondo de una visión teleológica, el primero anticipa prospectivamente al segundo, es su *prolepsis*, ya que la arcilla no se origina por sí y para sí sino en vista de la aparición de la alfarería; el segundo evoca retrospectivamente al primero, es su *analepsis* no sólo porque la materia de la alfarería es la arcilla y sin ésta es impensable aquella, sino porque ciertos efectos de realidad⁽⁵¹⁾ se presuponen irrefragablemente como las igualdades
 arcilla buena: alfarería correcta :: alfarería incorrecta: arcilla mala

Es, pues, una *rección semántica*⁽⁵²⁾ en doble sentido la que traba ambos motivos y los hace solidarios entre sí. A partir de esta rección se puede observar la presencia de varias *isotopías semánticas* en el discurso que engloba los sub-corpora; estas recciones isotópicas son:

a) temáticas independientes como "avidez", "derrelicción", "perplejidad", "decepción", etc., para el primer sub-corpus y "jactancia", "humillación", "maldición", "diligencia", etc., en el segundo; y temáticas interdependientes como "buen" y "mal" comportamiento, el "emplazamiento" de la arcilla, la arcilla "buena" y "mala", etc.

b) figurativas independientes como "zapallo", "sopa", "cuchara", "bejuco", etc., en el primer sub-corpus y en el segundo "torno", "horno", "barbacoa", etc.; e interdependientes como "arcilla", "ollas", "pininga", "fuego", la "receta de cocina" y la "receta de alfarería", etc.

Por lo tanto, el alongamiento de los motivos se producirá semióticamente, merced, por lo menos, a los fenómenos de orden intertextual e interdependiente tanto retóricos (*prolepsis* y *analepsis*) como semióticos (*rección* e *isotopías semánticas*) descritos; ellos ponen en evidencia la trabazón argumental, sus determinaciones y dependencias, es decir, su sistema de coerciones narrativas más allá y por encima de los temas y figuras que componen cada motivo, haciéndolos independientes.

Ahora cabe preguntarse, ¿es dable aprovechar, para esos mismos fines, la experiencia antropológica en el tratamiento de los mitos? Uno de los procedimientos de colación intertextual de los relatos más conocido, es el de

transformación por inversión y permutación de mitos de una etnia en otra empleado por C. Lévi-Strauss⁽⁵³⁾. Este medio de interpretación narrativa consiste en las siguientes operaciones:

- a) un debilitamiento de las oposiciones;
- b) dos inversiones; y
- c) dos permutaciones, una de las cuales equivale a una inversión.

Tal procedimiento que ha sido ampliamente utilizado y discutido⁽⁵⁴⁾, deriva de la propuesta según la cual todo mito considerado como el conjunto de sus variantes, se reduce a una relación canónica del tipo:

$$F_x(a) : F_y(b) \approx F_x(b) : F_a^{-1}(y)$$

donde a/b es una oposición cualitativa de términos, x/y una oposición cualitativa de funciones; allí $F_f(t)$ significa que el término t posee la función f y $F_a^{-1}(y)$ significa:

a) que ha habido inversión del valor del término a en un valor inverso a^{-1} ;

b) que ha habido intercambio entre un valor de término y un valor de función, manifestado retóricamente por una metamorfosis: "una criatura sobrenatural que no era chotacabras más que de nombre, es decir en sentido figurado, se convierte en ave en sentido propio cuando, al desaparecer físicamente, confía la arcilla a los humanos, materia prima de la alfarería que, *sub specie naturae*, sólo su contrario es capaz de trabajar"⁽⁵⁵⁾;

c) que la forma de la fórmula no es trivial merced a este cierre, "múltiple distorsión que siempre vemos aparecer en la fase final de una transformación mítica"⁽⁵⁶⁾.

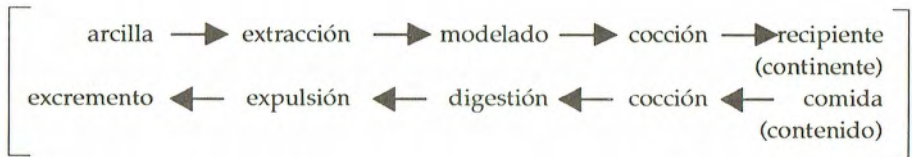
A partir de este "componente esencial del *armazón formal* que coacta las producciones míticas del imaginario humano", C. Lévi-Strauss infiere la hipótesis sobre el origen mítico-conjunto y sistemático-de los celos conyugales y la alfarería, esto es, la correspondencia de un estado de ánimo o pasión y un oficio: "los celos, la alfarería y el chotacabras forman un sistema"⁽⁵⁷⁾. Estamos, pues, frente a dos actantes, la Mujer (b) y el Chotacabras (a), y dos funciones, los celos (x) y la alfarería (y); ello plantea de inmediato la correlación de la relación entre el Chotacabras y la alfarería⁽⁵⁸⁾ que incita a proponer la observación de las funciones opuestas del Hornero⁽⁵⁹⁾ en un conjunto de mitos encontrados en una zona geográfica distinta y alejada de la de los Jíbaros, el Chaco y el territorio Cashinahua. Así, se atribuye al Hornero las funciones del buen entendimiento conyugal y la confección de la alfarería, ocupando en la fórmula el término a^{-1} .

Pero al estar el Hornero ausente de los mitos jíbaros, no puede operar como término; la hipótesis es entonces que, por el intercambio de su valor de término con un valor de función según vimos en b)⁽⁶⁰⁾, el Hornero opera como función, todo lo cual nos lleva a plantear un caso de la fórmula universal⁽⁶¹⁾:

$$F_j(e) : F_p(f) \approx F_j(f) : F_{e^{-1}}(p)$$

donde $j(=x)$ = "celos", $p(=y)$ "alfarería", $e(=a)$ = "Chotacabras" y $f(=b)$ = "Mujer".

Por su parte en el paralelo entre el destino cultural de la arcilla y el de los alimentos, éste invierte a aquel⁽⁶²⁾:



transformación que también comprende a la alfarería que transmuta una materia en forma /continente/ corporal de un /contenido/ y al cuerpo de la mujer homologado simbólicamente a una alfarera en el mito de Pandora⁽⁶³⁾. La fórmula explica otros mitos donde se relaciona el código⁽⁶⁴⁾ corporal y el código cosmológico: la cabeza separada del cuerpo se transforma en la luna y los excrementos eyectados se transforman en meteoros ingeridos por la rana, episodio correspondiente a la distorsión vista en c); igualmente el código cosmológico de luna y sol con el código sexual de macho y hembra, donde la distorsión cierre alude a la mujer metamorfoseada en tapir y meteorito, mientras que la función de estos últimos es igual a la luna.

Finalmente, al considerar la correlación dialéctica continente/ contenido en relación a los orificios del cuerpo, C. Lévi-Strauss⁽⁶⁵⁾ emplea la imagen de la botella de Klein para explicar las oposiciones cuerpo/tubo, es decir, cuerpo/caña (pipa-cerbatana); así obtiene una transformación entre tres posibilidades: "1. El cuerpo del héroe entra en un tubo que le contiene. 2. Un tubo que era contenido en el cuerpo del héroe sale de él. 3. El cuerpo del héroe es un tubo o bien un lugar donde alguna cosa entra, o bien de donde alguna cosa sale. De extrínseco en un principio, el tubo se vuelve intrínseco; y el cuerpo del héroe pasa del estado de contenido al de continente [...] Dicho de otro modo: el cuerpo contenido es al tubo continente como el tubo contenido es a un continente que no es más que un cuerpo (pero asimismo tubo)".

Dentro del marco de este trabajo no nos toca, por cierto, glosar lo bien fundado de la fórmula canónica establecida por C. Lévi-Strauss⁽⁶⁶⁾. Solamente cabe observar algunas discordancias que competen directamente a nuestro corpus de estudio:

a) Las variantes que componen los motivos etiológicos de la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna, muestran estos motivos sea combinados sea independientes; sólo se da de modo autónomo el motivo del origen de la alfarería.

b) La función "celos" (x), es decir, ese "sentimiento penoso experimentado por una persona por ver que otra cuyo cariño o amor desearía para sí sola lo comparte con una tercera, o por ver que otra persona es preferida a ella misma por alguien" como define el diccionario, estado de ánimo atribuido al actor Aoho, Auju, Aúju o Aujú (Chotacabras: *Caprimulgus*; *Nyctibius grandis*), no informa su competencia –ni la de los demás actores concurrentes Nantu (luna) o Etsa (sol)– en el motivo del origen de la arcilla, tal como lo tenemos demostrado⁽⁶⁷⁾; ese actor presenta inicialmente los roles patémicos de la *repulsión* y el *encono* frente a Nantu, en seguida el rol patémico y ético de *ávida*, así como el rol temático de *deceptor*; luego de la transformación del PNB, los roles patémicos de *derrelicción* y *conciliación* fracasada frente a Nantu. Los roles temáticos de "mujer" y "esposa" o de "pájaro nocturno" se vierten desde un comienzo en la competencia de Auju: en el primer caso siendo actor figurativo antropomorfo se convierte en zoomorfo, en el segundo mantiene su calidad de actor zoomorfo;

c) El estado de ánimo *celos* aparece en el motivo del origen de la monogamia⁽⁶⁸⁾ a través del vertimiento en la competencia ora de Nantu ora de Etsa del rol patémico disfórico *celoso* que enfrenta a ambos; allí Auju como "mujer" y "esposa" ostenta especialmente los roles patémicos de *sensual* y *seductora* junto con el rol temático de *ofensora* y, luego de la transformación del PNB, los roles patémico *contrariada* y temático figurativizado como Chotacabras. En el motivo del origen del zapallo, Nantu es igualmente *celoso* frente a Etsa y a causa de Auju; ésta última presenta los roles patémicos y éticos de *avidez* y *abulia*, y luego de la transformación del PNB los roles patémico *solitaria* y temático Chotacabras. En ambos motivos Auju *provoca los celos* y es el *objeto de los celos* de Nantu o Etsa –ellos sienten celos, son celosos–, pero en ningún momento ella es sujeto de esa pasión: es, al contrario, la "paciente" de los celos de sus maridos. Por último, en el motivo etiológico de las manchas de la luna Auju mantiene sus roles temáticos de "mujer" y "esposa" –compartidos en Ic-2 con la "hermana" de Nantu– y, como *deceptora*, presenta los roles temáticos, éticos y

tímicos *escrupulosa, ansiosa*; bajo la figura actorial de Anga, los roles patémicos *curiosa y derrelicta*. Ni la competencia de Aju-Anga ni la de cualquier otro actor de este motivo se halla calificada con la pasión de los *celos*.

d) ¿Qué hay de los *celos* en el motivo de la etiología de la alfarería? No aparecen expresamente mencionados en los textos de las variantes consideradas (no hay ningún actor celoso, como lo son Nantu o Etsa en el motivo del origen de la monogamia). Sin embargo, el plano de presuposición del relato permite deducir ese estado de ánimo en la competencia del actor colectivo mujeres nefandas como un término conceptual complejo (un rol temático y tímico a la vez) susceptible de integrar el campo léxico de la *aversión* (cf. nota 16) dependiente de la categoría tímica *disforia* y cuyos términos manifestados en este motivo son, como se ha visto: *seducción, amor defectivo, envidia, malevolencia, mezquindad, egoísmo, odio, burla y engaño*. Aquí las mujeres virtuosas y sobre todo la mujer heroína se constituyen en el "objeto paciente" contra el que se dirige la *aversión* de las mujeres nefandas.

e) Como ya se demostró, en el motivo del origen de la arcilla no obra ninguno de los actores del motivo del origen de la alfarería. La mujer-chotacabras y el demiurgo Nantu-Etsa del primero no tienen nada que ver con la mujer-heroína, es decir, la alfarera y el demiurgo Nunkui del segundo, de tal manera que si se le asigna al oficio de la alfarería el símbolo (y) de la fórmula, el símbolo (b) sería incongruente pues designaría, a la vez, a la mujer-chotacabras y a la mujer-heroína-alfarera, incluyendo en un mismo término dos actores con funciones distintas: originar con la transformación de su propio cuerpo – dimensión pragmática– la materia arcilla o greda del primero y transmitir a las mujeres el saber – dimensión cognoscitiva– el arte de la alfarería, del segundo.

f) Si se acepta que (b) simbolice solamente el término "mujer" común al Chotacabras y a la heroína-alfarera, quedaría por resolver la simbolización de (c) = "celos" que no compete ni al Chotacabras ni a la heroína-alfarera ya que, como se ha visto, ambos actores no *sienten* sino que *provocan* (queriéndolo o no) y *padecen* los efectos de los celos pero no los *sufren*; ese estado de ánimo corresponde sea a Nantu sea a Etsa y, como *aversión*, a las mujeres nefandas⁽⁶⁹⁾. Finalmente, en cuanto al término a¹ que C. Lévi-Strauss atribuye al Hornero en los mitos del Chaco y de los Cashinahua, si nos atenemos a los márgenes de nuestro corpus constituido con variantes tomadas de la etnia Jíbara, ese término podría ser representado, dado el caso, por Kujánchan del motivo de los orígenes de las manchas de la luna, ya que efectivamente este actor ocupa en la estructura espacial el lugar inverso al de Nantu (cf. Ic-3), pero eso es todo. La correspon-

dencia por inversión espacial no comprende todas las "valencias semánticas" que C. Lévi-Strauss (1986:59-61) atribuye a Chotacabras/Hornero.

Por lo tanto, si bien la lectura de la propuesta levi-straussiana no implica plantear que los dos actantes Chotacabras y Mujer se encuentran en una relación de oposición cualitativa y que esta colocación relacional supondría, en el nivel semántico, la oposición cualitativa de las funciones celos/alfarería, dado que esta fórmula no se sintagmatiza directamente en el corpus (no encontramos ningún enfrentamiento entre la Mujer alfarera y el supuesto Chotacabras celoso), en cambio lo que se produciría, en el caso de probarse la alianza Chotacabras-celos, sería más bien una *conexión metafórica* entre las isotopías semánticas-códigos-de los celos conyugales y de la alfarería. Pero, reitero, esta posibilidad está fuera de nuestro alcance.

Exploremos, pues, otra solución que sin salir de la producción etnoliteraria de un área geográfica determinada, en nuestro caso la amazonía, explique el fenómeno constatable de inversión y reversión semántica característica de una serie argumental mítica. Por ejemplo, entre los estudios semióticos de los mitos, podría considerarse uno de los ocho procedimientos elementales en la generación de nuevos motivos estudiados por E. Meletinsky: "La inversión 'en espejo' del motivo, es decir, la adición de un nuevo motivo que contiene una acción inversa o una acción inversamente dirigida"⁽⁷⁰⁾. A manera de ilustraciones, Meletinsky señala el encajamiento, en un mito de creación, de un episodio de pérdida que supone una posesión anterior, antes de una readquisición; la reversibilidad del movimiento del caos al cosmos y a un nuevo caos; la ida y vuelta; la muerte y la resurrección.

Si partimos ahora de la idea de E. Meletinsky pero en calidad de hipótesis, diríamos que el alongamiento de un motivo o una serie de motivos, procede tanto por inversión como por reversión argumental de un motivo tomado como base o de los motivos que conforman una serie cualquiera. De esta manera, si se toma como serie paradigmática la constituida por la trabazón del motivo del origen de la arcilla y de la alfarería, el nuevo eslabón a sumárseles por inversión argumental involutiva –ya que se trata de una evolución, pero regresiva– será la reversión de la alfarería en arcilla, tal cual aparece en la variante α tomada de la etnoliteratura cashinahua que paso a estudiar en seguida.

5. LA INVERSIÓN Y REVERSIÓN DE LA ARCILLA Y LA ALFARERÍA

El relato contenido en la variante ∞ plantea desde un principio la preexistencia de la arcilla, la cerámica, el hilado, el tejido y el arte culinario. A partir de este fondo panorámico de valores en la competencia del mundo cashinahua, comienza diseñarse el argumento del relato; veamos a continuación su desarrollo secuencial.

5.1 *Ex-nihilo*: una pasión extraña

Siguiendo la propuesta de E. Meletinsky anteriormente comentada, aquí nos topamos con una primera inversión: esta vez se trata de un hombre que cumple no sólo el oficio que le es pertinente dentro de la civilización cashinahua y amazónica en general –cacería, agricultura– sino también las tareas socialmente atribuidas a las mujeres: la alfarería, la textilera y la cocina.

De esta manera, los enunciados incoativos del relato plantean *ex-nihilo* un estado pasional "extraño" en el cual el Sujeto actorizado como "un hombre" posee una competencia –un /saber hacer excesivo/ para su condición de hombre– que, desde el punto de vista cultural, integra los roles temáticos fundamentales de la civilización cashinahua: es alfarero, tejedor, cocinero, cazador y agricultor. Así, su competencia aparece modalizada positivamente por los roles patémicos *diligencia* y *parsimonia* en su /querer hacer/ respecto de la elaboración alfarera y negativamente por la modalidad halotáctica /desear no dejar hacer/ a alguien en relación a su alimentación, todo lo cual colisiona el /deber hacer/ social ("ese es un trabajo exclusivo de mujeres") remarcando con ello la categoría temática genérica que lo define, su /estar-ser/ pasional figurativizado por el *ostracismo* o auto-exclusión del grupo. Tal situación configura el siguiente Programa Narrativo de Uso:

$$\text{PNU}_i: F [\text{So} \longrightarrow (\text{S} \cup \text{O})]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, distanciamiento; Sujeto operador y Sujeto de estado, un hombre; O: Objeto de Valor, sistema social.

5.2 *Ab initio*: la inversión arcilla/mujer

la mujer, causa eficiente de la alfarería, se metamorfosea en su producto; de físicamente exterior se convierte en moralmente integrada a éste. Entre

la mujer y la vasija, una relación metonímica se convierte en relación metafórica.

C. Lévi-Strauss, 1986:164.

Una cesura en el *continuum* temporal eónico ("Un día") y un enunciado cronológico a partir de esa puntualidad ("Al día siguiente"), así como dos localizaciones espaciales, utópica de inversión –la mina de arcilla "cerca del río"– y paratópica –el "pueblo"–, inauguran la fase incoativa de este relato. Entre esas puntualidades temporales y espaciales transcurre el episodio en que se realiza la metamorfosis de la arcilla que toma la forma de mujer.

Dicha antropomorfización aparece discursivizada como metáfora: si normalmente la arcilla /informe/ adquiere la calidad de /formada/ bajo la figura de vasija (transformación por metonimia), ahora lo hace a través de la figura de mujer⁽⁷¹⁾. Se trata, pues, de una sustitución figurativa que permite una redistribución actorial mas no actancial, ya que tanto una como la otra son Objetos de valor en relación al Sujeto de estado quien, de encontrarse normalmente conjunto con el primero y disjunto del segundo (se trata de un hombre solo), ahora invierte su situación según el siguiente Programa Narrativo de Base:

$$\text{PNB: } F[\text{So}(\text{O}_1 \cap \text{S} \cup \text{O}_2) \longrightarrow (\text{O}_1 \cup \text{S} \cap \text{O}_2)]$$

PNB: Programa Narrativo de Base; F: Función, inversión; So y O₂: Sujeto Operador y Objeto de Valor, mujer de arcilla, S: Sujeto de Estado, el hombre; O₁: Objeto de Valor, vasijas.

Lo que en términos de E. Meletinsky es una "acción inversamente dirigida" se da, entonces, como conjunción del Sujeto de estado con el nuevo Objeto de valor, conjunción figurativizada en el matrimonio ("Vivieron como marido y mujer") y de esta manera cambia también la situación de *ostracismo* en que se encontraba el Sujeto de estado por la de *cuasi-integrado*, ya que ahora reduce su /saber hacer/ y sólo ejerce los oficios prescritos por la sociedad cashinahua para el hombre –cazador, agricultor– mientras que su mujer de arcilla asume los roles temáticos que normalmente competen a la mujer: alfarera, tejedora y cocinera.

$$\text{PNU}_2: F[\text{So} \longrightarrow (\text{S} \cap \text{O})]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, cuasi-integración; So: Sujeto Operador, mujer de arcilla; S: Sujeto de Estado, el hombre; O: Objeto de Valor, sistema social (parentesco).

La comunidad cashinahua, es decir, el Sujeto observador colectivo al ignorar la situación de la pareja –la cual se mantiene bajo la categoría del/secreto/ (/ser/pero/no parecer/) y comparte la función actancial del Deceptor, permanece en el plano virtual cognoscitivo (/querer saber/) del relato y sólo expresa el rol patémico *admiración* ante la categoría figurativa estética *belleza* aplicada a la mujer de arcilla:

$$\text{PNU}_3: F [\text{Dr} \longrightarrow (\text{Dr}_1 \cup \text{Om} / \text{saber}/)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, ocultamiento; Dr: Destinador, marido y mujer de arcilla; Dr₁: Destinatario, comunidad; Om /saber/: Objeto Modal, ¿Cuál es la naturaleza de la mujer de arcilla?

La mujer de arcilla se desempeña entonces con los roles patémicos contrarios, por un lado, es *seductora* y, por el otro, es *fiel* frente al marido y *rechazadora* respecto de los varones de esa comunidad.

5.3 *Media ad finem*: la permuta mujer-arcilla/mujer-humana

Estando así las cosas, de nuevo el *continuum* temporal se ve interrumpido ("Un día") con un episodio de re-inversión narrativa. En efecto, el Sujeto de estado que se encuentra conjunto con la mujer de arcilla, pasa al estado de disjunción de ésta por medio de un contrato de intercambio de Objetos de valor equiparables: el traspaso de esposas jóvenes y hermosas. Esta permuta se produce gracias a una exacerbación pasional en otro Sujeto de estado –"un compañero del marido" –destacado del actor colectivo Comunidad y quien/quiere estar conjunto/ ("deseaba con locura") a la mujer de arcilla:

$$\text{APNB}: F [\text{So}(\text{O}_1 \cap \text{S}_1 \cup \text{O}_2 \cap \text{S}_2 \cup \text{O}_1) \longrightarrow (\text{O}_1 \cup \text{S}_1 \cap \text{O}_2 \cup \text{S}_2 \cap \text{O}_1)]$$

APNB: Anti-Programa Narrativo de Base; F: Función, permuta; So y S₂: Sujeto Operador y Sujeto de Estado, compañero del marido; O₁: Objeto de valor, mujer de arcilla; S₁: Sujeto de Estado, marido de la mujer de arcilla; O₂: Objeto de Valor, mujer del compañero del marido.

Como se ve, el marido de la mujer de arcilla al entregarla a su compañero y, a su vez, al entrar en conjunción con la mujer de éste, adquiere su *integración plena* en el grupo social del cual se mantuvo inicialmente distanciado. Al contrario, el compañero ahora conjunto con la mujer de arcilla, devela el secreto de la verdadera naturaleza de ésta por confidencia de ella misma:

$$\text{PNU}_4: F[\text{Dr} \longrightarrow (\text{Drio} \cap \text{Om/saber/})]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, revelación; Dr. Destinador, mujer de arcilla; Drio: Destinatario, compañero del marido original; Om/saber/: ¿Cuál es la naturaleza de la mujer de arcilla?

Este /saber/ comprende además el conocimiento de las implicancias de esa naturaleza de la mujer de arcilla, en especial de su posible dilución y, por cierto, su retorno al estado original pertinente: la arcilla informe.

5.4 *Ad finem*: la reversión mujer/arcilla

La última secuencia es igualmente segmentable por la cesura en el *continuum* temporal "Un día" pero, en esta oportunidad, se introduce tanto una apreciación temporal "hacia un bonito tiempo" como la *cronía* o puntualidad cronológica, "Hacia el medio día", otorgando así al relato cierto efecto de sentido, "realidad" histórica. En cuanto a la espacialidad, aquí se introduce una nueva localización utópica de reversión –"mucho más lejos de lo que pensó"–, opuesta y paralela a la primera:

- a) el espacio heterotópico circundante: el lugar de cacería de monos; y
- b) el espacio heterotópico circundado: el sitio de roza y el árbol donde se produce la dilución de la mujer de arcilla.

En esta secuencia, el último Programa Narrativo de Uso que, como se ha visto, se da en el plano cognoscitivo, pasa al plano pragmático. Si el relato se plantea a partir de la pasión de la alfarería que afecta la competencia del primer marido de la mujer de arcilla, ahora se cierra a partir de la pasión expresada en la competencia del segundo marido, la cacería: como la primera lleva a la inversión de la arcilla en mujer, ésta conduce a la reversión de la mujer a su estado original, "un feo charco de barro líquido". El proceso de esa acción que podría llamar "acción reversa" –paralela a la "acción inversa" de E. Meletinsky– se actualiza, a su turno, por medio del siguiente Programa Narrativo de Uso:

$$\text{PNU}_5: F[\text{So} (S_2 \cap O_1) \longrightarrow (S_2 \cup O_1)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, reversión; So y S₂: Sujeto Operador y Sujeto de Estado, segundo marido; O₁: Objeto de Valor, mujer de arcilla.

$$\text{PNU}_4: F[\text{Dr} \longrightarrow (\text{Drio} \cap \text{Om}/\text{saber}/)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, revelación; Dr. Destinador, mujer de arcilla; Drio: Destinatario, compañero del marido original; Om/saber/: ¿Cuál es la naturaleza de la mujer de arcilla?

Este /saber/ comprende además el conocimiento de las implicancias de esa naturaleza de la mujer de arcilla, en especial de su posible dilución y, por cierto, su retorno al estado original pertinente: la arcilla informe.

5.4 *Ad finem*: la reversión mujer/arcilla

La última secuencia es igualmente segmentable por la cesura en el *continuum* temporal "Un día" pero, en esta oportunidad, se introduce tanto una apreciación temporal "hacia un bonito tiempo" como la *cronía* o puntualidad cronológica, "Hacia el medio día", otorgando así al relato cierto efecto de sentido, "realidad" histórica. En cuanto a la espacialidad, aquí se introduce una nueva localización utópica de reversión –"mucho más lejos de lo que pensó"–, opuesta y paralela a la primera:

- a) el espacio heterotópico circundante: el lugar de cacería de monos; y
- b) el espacio heterotópico circundado: el sitio de roza y el árbol donde se produce la dilución de la mujer de arcilla.

En esta secuencia, el último Programa Narrativo de Uso que, como se ha visto, se da en el plano cognoscitivo, pasa al plano pragmático. Si el relato se plantea a partir de la pasión de la alfarería que afecta la competencia del primer marido de la mujer de arcilla, ahora se cierra a partir de la pasión expresa en la competencia del segundo marido, la cacería: como la primera lleva a la inversión de la arcilla en mujer, ésta conduce a la reversión de la mujer a su estado original, "un feo charco de barro líquido". El proceso de esa acción que podría llamar "acción reversa" –paralela a la "acción inversa" de E. Meletinsky– se actualiza, a su turno, por medio del siguiente Programa Narrativo de Uso:

$$\text{PNU}_5: F[\text{So} (S_2 \cap O_1) \longrightarrow (S_2 \cup O_1)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, reversión; So y S₂: Sujeto Operador y Sujeto de Estado, segundo marido; O₁: Objeto de Valor, mujer de arcilla.

Los roles patémicos que afectan al segundo marido revierten igualmente los del primero: la *distracción* se opone a la *diligencia* y el *remordimiento* e *inquietud* a la *parsimonia*; incluso en la propia competencia de este segundo marido el rol patémico inicial *desear con locura* se convierte ahora en *loco de pena* figurativizado por el "llanto" excesivo ("Lloró mucho tiempo"), contrapunto figurativo del "llanto por impotencia" (II) y del "llanto amargo" (II-2) característicos del *sufrimiento* que acarrea toda carencia.

La sanción del relato recae sobre este segundo marido quien solicita la devolución de su primera mujer, pero fracasa al no tener modo de realizar un intercambio pertinente. De ahí que proceda una última transformación, esta vez por metonimia: el viudo de la mujer de arcilla –cuyo último rol patémico es el *enternecimiento* figurado por el "arrullo"– sustituye a su mujer desaparecida por una muñeca que porta sus vestidos:

$$\text{PNU}_6: F [S_0 (O_1 \cap S_2 \cup O_3) \longrightarrow (O_1 \cup S_2 \cap O_3)]$$

PNU: Programa Narrativo de Uso; F: Función, sustitución; S_0 y S_2 : Sujeto Operador y Sujeto de Estado, segundo marido; O_1 : Objeto de Valor, mujer de arcilla; O_3 : Objeto de Valor, muñeca vestida.

La cadena de sustituciones por metáfora y por metonimia descritas, demuestra bien el alcance que, en su momento, diera R. Jakobson a los tropos en la constitución de la narrativa oral o escrita. La intervención de estas figuras del discurso en la programación de las acciones que hacen avanzar los argumentos es, como se ha constatado, de importancia capital para el conocimiento de la etnoliteratura.

6. CODA: POCO MENO

en homenaje a Philip Glass

El corpus etiológico jíbaro sobre la arcilla y la alfarería originalmente constituido por C. Lévi-Strauss para ilustrar su hipótesis antropológica sobre "un espacio clasificante para las estructuras formales –sintáctico-semántico– constituyente del armazón de los mitos"⁽⁷²⁾, ha sido ampliado y puesto bajo la luz del análisis semiótico narrativo y discursivo, especialmente en lo que concierne a la estructura de los motivos.

Al desbrozar los textos de ese corpus y separar los fragmentos discursivos correspondientes a cada motivo, se ha podido independizar en el primer sub-corpus cuatro de ellos –origen de la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna– y sus variantes; en el segundo sub-corpus, se ha incluido las variantes que contienen el motivo del origen de la alfarería. Ahora bien el examen cuidadoso de las categorías tímicas y axiológicas de los estados de ánimo, de los roles patémicos, además de las figuras icónicas y oficios allí narrativizados, ha puesto al descubierto el hecho de que *la pasión de los "celos conyugales" no simboliza ni el origen de la arcilla ni el de la alfarería, por lo menos dentro de la mítica de la civilización jíbara*. En este sentido, quedaría por revisar las restricciones semánticas y las funciones semi-simbólicas de las variantes correspondientes a los mismos motivos en otras áreas culturales, siguiendo la vía y el itinerario propuestos por C. Lévi-Strauss.

El análisis de los planos sintáctico y semántico de los relatos mencionados, susceptibles de constituir una hilación argumental, nos ha permitido plantear igualmente la existencia de ciertas regularidades de lógica narrativa y de reción semántica mítica capaces de justificar la *secuencialidad taxonómica* entre los motivos a ser seriados. En este aspecto, la idea de E. Meletinsky sobre la adición de un motivo que contenga "una acción inversa" a la propuesta en otro motivo, es capaz de explicar satisfactoriamente ese fenómeno particular de hilación argumental mítica; a ello se añade, gracias a la observación de la variante cashinahua incluida como *addenda* en nuestro corpus, otra "acción reversa" cuya intriga termina por cerrar la serie: el retorno a la situación inicial del argumento.

Tal es igualmente, pienso yo, el itinerario narrativo ejemplarmente condensado por Philip Glass en su ópera *Akhenaton* hace más de dos lustros (1984). En ella se relata la propuesta, la inversión y la reversión del culto al dios egipcio Amon en el período histórico Amarna (1,375 a. de C.) y las consiguientes fuerzas de permanencia, subversión y conservación político-religiosas que caracterizaron esa época, notable paralelo temático y musical del contrapear mítico estudiado. Al concluir este trabajo, debo rendir homenaje a la incomparable labor de este gran músico-dramaturgo quien, a fines del siglo veinte, prosigue⁽⁷³⁾ el diálogo entre mito y música inaugurado por el *Orfeo* de C. Monteverdi, simbiosis mítico-musical que R. Wagner, como no deja repetidamente de recordarnos C. Lévi-Strauss, llevó a su acabada realización en una época y en un ambiente donde la cultura literaria ejercía un menosprecio militante contra la etnoliteratura. Es decir, con sus más y sus menos, la actitud de la crítica literaria nacional –la oficial de retaguardia y la oficiosa de vanguardia– contra las expresiones de identidad ancestrales y colectivas de la sociedad peruana.

NOTAS

- (1) cf. Ballón Aguirre, E., 1994.
- (2) cf. Lévi-Strauss, C, 1984, 1986.
- (3) cf. Ballón Aguirre, E. y García Rendueles, M. 1978.
- (4) cf. Ravines, R. y Avalos de Matos, R., 1988; A. M. D'Ans, 1975: 8-10. C. Lévi-Strauss menciona en 1986:16, 58-59, a los "cashinahuas, indios del alto Juruá [Yuruá]".
- (5) Las diosas Nunkui son también el demiurgo de las plantas comestibles, cf, Ballón Aguirre, E. y García Rendueles, M., 1978.
- (6) cf. Ballón Aguirre, E., 1991a: 253; 255; 1993. El "estado de las cosas permanentes" afirmado por el enunciado, se opone así a la siguiente secuencia *ab initio* donde el pasado simple ("Pero unas mujeres presumidas pensaron") introduce la serie de acontecimientos; cf. Courtés, J. 1991: 265-266.
- (7) cf. Ballón Aguirre, E., 1985: 115-116. C. Lévi-Strauss, 1967a: 10, plantea "que todo lo que es universal, en el hombre, depende del orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, que todo lo que se restringe a una norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo y de lo particular".
- (8) Notemos que ese minirelato desaparece en las otras variantes.
- (9) Esta transformación –cuyos agentes concurrentes son, en ambos casos, el "trabajo" del lado humano y el "fuego" del lado natural– sería equivalente a un supuesto estado intermedio "semicrudo" o "semicocido" en la oposición por contrariedad entre lo /crudo/(naturaleza) y lo /cocido/ (cultura), tal como lo consigna C. Lévi-Strauss en el segundo volumen de sus *Mythologiques* (1967b), cf. Courtés, J., 1971 y 1973. Por su parte, A. J. Greimas, 1976:46, entiende por cultura "la totalidad de los contenidos valorizados por una comunidad".
- (10) cf. Greimas, A.J. y Courtés, J., 1982:142; 179 y 1991:117-119; 208-209.
- (11) cf. C. Lévi-Strauss, 1958:254: "La repetición tiene una función propia, que es la de hacer manifiesta la estructura del mito".
- (12) C. Lévi Strauss, 1967b:143, establece –no sin ironía– una contigüidad entre la seducción y el veneno cuando escribe "emergencia de la naturaleza en el seno mismo de la cultura, el veneno de caza o de pesca ofrece así una afinidad particularmente estrecha con el personaje sociológico del seductor" y en 1964:282, reitera que el seductor representa a la naturaleza en el seno de la cultura: "el seductor es un ser desprovisto de estatuto social en relación con su conducta –de no ser así, no sería exclusivamente un seductor– y obra únicamente en virtud de sus determinaciones naturales: belleza física, potencia sexual, para subvertir el orden social del matrimonio".
- (13) Se trata de la misma modalización que anima, en el mito bíblico, a la competencia de los constructores de la Torre de Babel, arquetipo hebreo de la jactancia.
- (14) cf. Ballón Aguirre, E., 1994:3.2.4. Véase aquí la nota 68.
- (15) A.J. Greimas, 1993:25, incluye la idea de la D. Bertrand según la cual "se opondría claramente el egoísmo, característico de aquel que recibe sin dar nada, al heroísmo característico de aquel que da sin nunca pedir [...] En suma, el héroe tiene necesidad

del egoísmo de sus oponentes para poder afirmarse como tal: es un asunto de punto de vista".

- (16) Ese mismo ridículo que Miguel de Unamuno definía como "la distancia entre lo que se quiere hacer y lo que realmente se hace".
- (17) El diccionario (**Casares**) es más explícito al definir la vergüenza como: "sentimiento penoso a consecuencia de algún acto que rebaja al hombre ante sus propios ojos o a juicio de los demás". C. Lévi-Strauss, 1986:33, hace referencia al valor ético de la alfarería en los mitos jíbaros: "Las mujeres incapaces de practicar la alfarería serían, hablando con propiedad, criaturas malditas".
- (18) cf. Ballón Aguirre, E., 1994: 41-49.
- (19) En cambio el *odio*, que aquí sutilmente alude la *envidia* y los *celos*, es un lexema anímico del campo léxico opuesto, la *aversión* sea contra la mujer, en este caso, sea del hombre contra ellas mismas según la variante II.
- (20) cf. Ballón Aguirre, E., 1991a: 156-157.
- (21) cf. Variante II-3, nota 1.
- (22) cf. Variante II, nota 3.
- (23) Según C. Lévi-Strauss, 1964:61, "un sistema discreto resulta de una destrucción de elementos, o de su sustracción de un conjunto primitivo"; en nuestro caso resulta de lo segundo.
- (24) En retórica, la *parataxis* es la conexión que se establece por simple yuxtaposición de elementos.
- (25) Los *reónimos* se diferencian así de los *objetos mágicos* que cumplen funciones práctico-míticas una vez que se encuentran en posesión del héroe (en la etnoliteratura andina: porongo que se llena solo, tambor que ocasiona sismos) y de los *tecnemas* que cumplen funciones práctico-míticas (amuletos, talismanes, alidonas, fetiches): cf. Ballón Aguirre, E., 1991b:87-90; 1989:76.
- (26) J. Courtés, 1971:5, escribe que "en efecto, está claro que la "regla" pertenece al orden de la reiteración, de lo repetitivo: bajo este ángulo, ella puede definirse bien como la permanencia de una organización o articulación dada. Al contrario, lo "discontinuo" depende solamente del sistema".
- (27) Como apunta C. Lévi-Strauss, 1968:421, "el buen uso exige que lo que debe ser se realice, pero que nada se cumple de modo precipitado".
- (28) Para la noción de estesia, cf. Ballón Aguirre, E., 1992: 111.
- (29) Greimas, A. J., 1993:27.
- (30) Greimas, A. J., 1989:186. Esta programación será vista luego, en 1993:25, como "la praxis enunciativa colectiva que petrifica los comportamientos en 'usos' requeridos".
- (31) M. García Rendueles (cf. Chumap Lucía A. y García Rendueles, M., 1979 II:754) constata que para los aguarunas la alfarería es una "actividad exclusivamente femenina"; ello aparece también confirmado para la cultura cashinahua en la variante α .
- (32) cf. Variante II, nota 12. Según C. Lévi-Strauss, 1986:19, 53-55, puede establecerse estos paralelos en los combates cósmicos en los mitos sudamericanos: pueblo de abajo - fuego de cocina - pueblo de arriba

- pueblo celeste - fuego de alfarería - pueblo acuático o ctónico.
- (33) Mientras los productos culinarios finales se definen por la oposición gradual entre los contrarios más elaborado/menos elaborado (J. Courtés, 1973:62), los objetos de la alfarería se definen por la oposición categorial entre los contradictorios logrado/malogrado.
- (34) Según C. Lévi-Strauss, 1986:18-19, "la alfarería es con el tejido una de las dos artes mayores de la civilización" y "la herrería y la alfarería son las dos grandes artes del fuego"; ahora bien, el fuego en la herrería juega la operación inversa a la de la alfarería, pues hace pasar al metal de consistente y rígido a licuado y dúctil, cf. *Ibid.*, pp. 26-27. El mismo C. Lévi-Strauss, 1986:83, menciona a los mitos Bororo que establecen "un vínculo entre la agricultura y el uso (más exactamente el buen uso) de la alfarería".
- (35) Tal es el caso denunciado por M. García Rendueles (cf. Chumap Lucía A. y García Rendueles, M., 1979 II:754) al concluir que "actualmente, la introducción de ollas de aluminio está originando el olvido de estas técnicas". Se trata así nada menos que de la "muerte" del mito en el tiempo y no sólo en el espacio (cf. Lévi-Strauss, C., 1971; Greimas, A.J., 1985:21).
- (36) cf. nota 26.
- (37) Los objetos mágicos se distinguen por tener "la doble función práctica y mítica *al mismo tiempo*" (Ballón Aguirre E., 1991:87); cf. A. J. Greimas, 1973:13-14.
- (38) Según la información incluida en la nota 2 de la variante II-4 y teniendo en cuenta que el Sujeto Operador "fuego" y la operación central de cocción han sido suprimidos, aquí la alfarería de la heroína pertenecería al orden de los objetivos mágicos.
- (39) Mientras Ajuju en el motivo etiológico de la arcilla cumple funciones actanciales similares a las de Prometeo, aquí la heroína comparte sus funciones actanciales con Moisés en la etnoliteratura bíblica. C. Lévi-Strauss, 1986:35, 39 ve en la divinidad bienhechora Nunkui "un temperamento celoso y entrometido. Unas veces, como en el mito jíbaro, es la causa ocasional de los celos que aparecen por su culpa en los matrimonios; otras, también entre los jíbaros y otros pueblos, regatea ásperamente su ayuda; y otras, en cambio, manifiesta una ternura celosa para sus discípulos"; "es la mujer misma como Señora Tierra, como institutriz del arte de la alfarería o como donadora de las vasijas sagradas la que manifiesta hacia su o sus protegido(s)/protegida(s) unos celos amorosos o de propietaria (parecida en esto a otros dispensadores de favores llegados de lejos); o aún incluso la que se muestra exigente, mezquina y puntillosa. Directa o indirectamente relacionada por los mitos al conflicto cósmico entre los Grandes Pájaros, poderes de arriba, y las Serpientes, poderes de abajo, esta conexión entre alfarería y celos es uno de los elementos básicos del pensamiento amerindio": en las variantes del corpus estudiado, la atribución a la competencia de Nunkui de la categoría tímica de los "celos" no parece tener asidero.
- (40) De ahí que para A. J. Greimas, 1993:22, proceda la "postulación de un Destinador trascendente, fuente de la dicotomía entre el bien y el mal, planteados en el discurso como un *a priori*. Esa proposición hace además basar la dimensión ética en el juicio, es decir, en una secuencia cognoscitiva que a lo menos supone dos sujetos

cognoscitivos, el sujeto persuasivo y el sujeto interpretativo, sin contar, eventualmente, con el tercero que garantiza la red cultural de referencia".

- (41) Nuevamente, A. J. Greimas, 1993:23, nos recuerda que "la derivación es bien conocida: el saber hacer, separado de la presuposición que lo une al hacer y a su éxito, es interpretable como constitutivo del 'ser' del sujeto, y este ser es, a su vez, considerado como modalizado (es la manera de 'ser haciendo') en forma de un 'saber-ser'".
- (42) A. J. Greimas y J. Courtés, 1982:109, señalan que "por deontología se entiende el sistema de reglas de conducta que, supuestamente, se observan en el ejercicio de una profesión o de una actividad. En este sentido se hablará, igualmente, de ética profesional". Este cuadro semiótico no considera la operación de implicación entre /enseñar/ y /entregar/ que, en otras ocasiones, corresponde a una especie de compensación al demiurgo por los bienes recibidos, en forma de ritos de ofrenda de los objetos producidos por un arte u oficio, por ejemplo, la consagración a la divinidad de determinadas vasijas, tejidos o alimentos. El contrato entre Nunkui y la heroína tampoco comprende la acción inversa a la registrada en (a), es decir, el deber "agasajar asiduamente a la dueña de la alfarería a fin de que les [a las mujeres jíbaras] deje llegar hasta la arcilla de buena calidad en lugar de la mala", como lo indica C. Lévi-Strauss, 1986:34. En todo caso, el rol de la heroína alfarera es siempre "un papel mediador entre los poderes celestes por una parte y los poderes terrestres, acuáticos o ctónicos por otra", C. Lévi-Strauss, 1986:20.
- (43) Esta modalización ha sido prevista por A. J. Greimas, 1993:23.
- (44) A. J. Greimas, 1970:313. En el mismo lugar, encontramos que se trata de "una puesta fuera del tiempo de las significaciones contenidas; es un procedimiento comparable al "era una vez" de los cuentos y las leyendas, destinado a situar en el tiempo "de los dioses y los héroes" las verdades reveladas en el relato" a ser considerado" como los significantes [en los sistemas simbólicos, las representaciones o las aspiraciones de la etnia Jíbara] de un mundo acabado, equilibrado, en reposo".
- (45) A. J. Greimas, 1993:24, explica las consecuencias: "la moral social concurre al mantenimiento y al desarrollo del vínculo social, esto es, de lo que constituye y de lo que define la sociedad en cuanto tal. Ahora bien, según Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss, el intercambio es el proceso definatorio de la sociedad, proceso estructural que funda, asegura y perenniza el vínculo social. La moral social estaría pues fundada, casi por definición y por una parte a determinar, en la estructura del intercambio. Generalizando algo, se podría decir que la moral social es una moral de la transitividad y que ella asegura, en cierto modo, gracias a la continuidad de la circulación de los valores y cualquiera que sean los objetos de valor, la permanencia del contacto o del vínculo (por este hecho, ella tendría una función 'fática') en el seno de la colectividad".
- (46) R. Barthes, 1969:176-177.
- (47) R. Barthes, 1985: 209; 210; 212.
- (48) cf. G. Taylor, 1987:84-87.
- (49) cf. R. Barthes, 1985:213-214.
- (50) En la mitología aguaruna, por ejemplo, el "ciclo de Nunkui", el "ciclo del Iwanch",

- etc., dispuestos por M. García Rendueles, 1979; en la etnoliteratura andina tenemos el conocido "ciclo de los hermanos Ayar" compuesto y estudiado por H. Urbano, 1981 o el "ciclo de Pariacaca" estudiado por C. Zanelli, 1989.
- (51) cf. R Barthes, 1984:165.
- (52) Según L. Hjelmslev. 1966:177, la *rección* es la relación de presuposición entre dos elementos caracterizantes o entre un elemento caracterizante (Vg. la arcilla) y otro constituyente (Vg. la alfarería).
- (53) C. Lévi-Strauss, 1971a: 82, anota: "como sucede a menudo al franquear un umbral cultural y lingüístico, el mito se vuelca: el final se convierte en el comienzo, el comienzo en el final, y el contenido del mensaje se invierte. De ese fenómeno mucho tiempo desconocido por los comparatistas, he multiplicado los ejemplos a lo largo de las *Mythologiques* y en muchas otras ocasiones". Luego, en 1991:184, también se pregunta: "¿Es sin embargo necesario atribuir al episodio una significación? Y si la respuesta es afirmativa ¿cuál? Para responder a este género de pregunta, el análisis estructural sigue siempre el mismo procedimiento. Se pregunta si en la misma área geográfica, existe un mito que contenga un motivo donde se pueda reconocer la imagen invertida de aquel que planteaba un problema cuando se le encontraba aislado. Por el hecho de oponerse, los dos motivos permiten circunscribir un campo semántico. Considerados por separado, cada uno parece no querer decir nada: el sentido se obtiene de las relaciones que se destacan entre ellos".
- (54) El autor advierte, 1964:39: "Antes que nadie, tenemos conciencia de las acepciones muy flojas que damos a términos tales como simetría, inversión, equivalencia, homología, isomorfismo... Los utilizamos para designar gruesos paquetes de relaciones que percibimos confusamente como poseedores de algo en común. Pero si el análisis estructural de los mitos tiene un porvenir delante de sí, la manera cómo en sus comienzos, ha elegido y utilizado sus conceptos deberá ser objeto de una severa crítica. Será necesario que cada término sea definido de nuevo y limitado a un uso particular. Sobre todo, las groseras categorías que utilizamos como herramientas afortunadas, deberán ser analizadas en categorías más finas y metódicamente aplicadas"; cf. C. Lévi-Strauss, 1958:252-253, 1988:191-192; véase, entre otros, Coyaud, M., 1972:125:129, Petitot, J., 1988. Lévi-Strauss, 1984:13, explica que la fórmula canónica a comentar luego, era propuesta "como una imagen o un diseño: representación gráfica que, en mi pensamiento, podía facilitar la aprehensión intuitiva de una cadena de relaciones"; esa fórmula expresa así "la relación desequilibrada, que yo entendía poner en evidencia como una propiedad inherente de las transformaciones míticas".
- (55) Lévi-Strauss, C., 1986:61.
- (56) Lévi-Strauss, C. 1986:118
- (57) Petitot, J., 1988:28; C. Lévi-Strauss, 1986:59.
- (58) cf. Ballón Aguirre, E. 1994, apartado 2.
- (59) Lévi-Strauss, C. 1986:55. En *Ibid.*, p. 58, se hace alusión al lugar que ocupa el hornero en los mitos cashinahua: "cuando sus antepasados llevaban una vida primitiva, durmiendo al raso y no comiendo más que asado, el hornero les enseñó a construir viviendas y a practicar la alfarería. Por eso veneran al ave a la que está prohibido

- matar".
- (60) J. Petitot, 1988:27, anota que "este notable procedimiento semiótico, esencial al imaginario, manifiesta una *operación formal* que conjuga una inversión de valores para la comunicación entre dos mundos ontológicamente heterogéneos (natural/sobrenatural o físico/metafísico)".
- (61) cf. Petitot, J., 1988:26; C. Lévi-Strauss, 1986:60, indica que la "función 'celosa' del chotacabras es a la función 'alfarera' de la mujer como la función 'celosa' de la mujer es a la función 'chotacabras invertido' de la alfarera".
- (62) cf. C. Lévi-Strauss, 1986:160-162. Esta presentación considera, para abreviar, la oposición continente/contenido. Se establece así un "ciclo" entre la arcilla y los excrementos que desarrollan una "dialéctica de lo interno y de lo externo, del afuera y del adentro: congruente con los excrementos *contenidos* en el cuerpo, la arcilla sirve para trabajar las vasijas *conteniendo* una comida que será *contenida* en el cuerpo antes de que éste deje de ser, al hacer sus necesidades, el *continente* de los excrementos".
- (63) C. Lévi-Strauss, 1986:164, se pregunta: "Pandora, modelada en arcilla, ¿acaso no se confunde también con la jarra: si no alfarera, alfarería a la que se puede considerar igualmente celosa, pues es portadora de todos los males que atormentarán a los hombres?"
- (64) Para C. Lévi-Strauss, 1986:158; 176; 181-182, "cada código constituye una especie de tabla de desciframiento aplicada a un dato empírico" puesto que cada mito "utiliza siempre varios códigos" pero "selecciona sólo de cada tabla algunas casillas que combina con otras casillas tomadas de otras tablas. Elabora de ese modo una especie de metacódigo que puede convertirse en su único instrumento", todo según el principio estructural de base por el cual los símbolos "tomados por separado, no significan nada. Sólo adquieren un significado en la medida que establecen relaciones entre ellos. Su significado no existe en los absolutos; es únicamente "de posición" a lo que se agrega la dialéctica de lo paradigmático/sintagmático y la metáfora/metonimia, ya que "el pensamiento simbólico pone así en relación paradigmática términos homólogos cada uno de los cuales tiene una relación sintagmática particular".
- (65) C. Lévi-Strauss, 1986:149; cf. Ballón Aguirre, E. y García Rendueles, M., 1978:130-138.
- (66) Nuestro ensayo analítico no hace sino confirmar que "lejos de convertirse en obsoleto quisiera hacerlo creer cierto irracionalismo contemporáneo, el estructuralismo conserva actualmente toda su pertinencia y toda su fuerza. Su programa de investigación está lejos de agotarse; al contrario, ya que a través de las teorías de la (auto)organización y la física matemática de los fenómenos críticos está en capacidad de establecer *su junción* con las *ciencias naturales*. Constituye, como Claude Lévi-Strauss no ha dejado de afirmarlo, la clave teórica de las ciencias humanas", J. Petitot, 1988:46.
- (67) cf. Ballón Aguirre, E. 1994:3.2.3. C. Lévi-Strauss, 1986:158, define los celos "como un sentimiento resultante del deseo de retener una cosa o un ser que se sustrae, o bien de poseer una cosa o un ser que no se tiene, podemos decir que los celos tienden a

- mantener o a crear un estado de conjunción cuando existe un estado o surge una amenaza de disyunción. Por variados que sean sus temas, todos los desarrollos subsiguientes conciernen a modalidades diferentes de disyunción que, sin cambiar de naturaleza, alejan a gran distancia o deja relativamente cercanos términos anteriormente unidos y en los sucesivo separados". Esta amplia definición narrativa del estado de ánimo, pasión o sentimiento celos, tipificaría de una u otra manera no sólo al motivo del origen de la arcilla y de la alfarería, sino a los motivos de la monogamia, del zapallo y de las manchas de la luna, por lo menos; en este sentido, los celos no simbolizarían sólo el origen de la arcilla o el oficio de la alfarería y por lo tanto, no cumplirían la función clasificatoria que se les atribuye.
- (68) En el relato que A. Chumap Lucía y M. García Rendueles, 1979:I, 117-121, titulan *Etsan y los comienzos de la humanidad*, se encuentra también el motivo de la monogamia en relación a los "celos". C. Lévi-Strauss, 1986:26, 29, menciona otro motivo que pone en relación los "celos" con Chotacabras: el motivo etiológico de la tierra.
- (69) Esta *aversión* es una "mala pasión" que no es, ciertamente, de la misma índole de ese sentimiento atribuido por el relato al "esposo" como una "pasión razonable" (II: "Pero cuando el esposo encontraba a su esposa que lloraba por su impotencia, aumentaba más su aversión contra esas mujeres egoístas, que no querían participar su saber a las demás")
- (70) E. Meletinsky, 1984:30. Los demás procedimientos no vienen al caso.
- (71) C. Lévi-Strauss, 1986:29, cita a R. Karsten en relación a los jíbaros: "Los indios piensan que el vaso de arcilla es una mujer".
- (72) J. Petitot, 1988:44.
- (73) Su cantata *Itaipú* (1989) con textos míticos del Mato Grosso, es otra muestra extraordinaria de esta alianza entre mito y música. P. Duviols, (cf. J. de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1993:106-108) hace una amplia referencia a Akhenaton en su relación con Manco Capac y el veda.

BIBLIOGRAFIA

BALLON AGUIRRE, ENRIQUE

- 1985 *L'état tendu de l'action*". Parret, H. y Ruprecht, H. G., *Exigences et Perspectives de la Sémiotique - Aims and Prospects of Semiotics (Recueil d'hommages pour A. J. Greimas - Essays in honor of A. J. Greimas)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 113-121.
- 1989 *Los acrósticos de Vallejo. Escritos - Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 5. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 75-97.

- 1991a entradas *Localización espacio-temporal, Modalidades sustantivas*. A. J. Greimas, J. Courtés y otros **Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II**. Madrid: Editorial Gredos S.A., 156-157, 253-255.
- 1991b, *Etnoliteratura andina: el motivo Desafío*. **Anthropológica**, 9. Lima: Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 75-96.
- 1992 *Etnoliteratura y literatura oral peruanas*. **Mester XXI**, 2. California: Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles, 109-131.
- 1994 *Nuevas reflexiones sobre las modalidades sustantivas*. **Era**, 3. Bilbao: Asociación Vasca de Semiótica, (en prensa).
- 1994 *Etiología jibara I: origen de la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna* **Amazonía Peruana**, XII, 24. Lima: Centro Amazónico y Antropología y Aplicación Práctica. 11-76.

BALLON AGUIRRE, ENRIQUE Y GARCIA RENDUELES, MANUEL

- 1978 *'Nunkui' y la instauración del orden social civilizado*. **Amazonía Peruana**, II, 3. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 99-158.

BARTHES, ROLAND

- 1969 *Principios y objetivos del análisis estructural. Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón, 170-186.

1984 **Le bruissement de la langue**. Paris: Editions du Seuil.

1985 **L'aventure sémiologique**. Paris: Editions du Seuil.

COURTES, JOSEPH

- 1971 *Nature et culture dans les 'Mythologiques' de C. Lévi-Strauss* **Documents de travail**, 1-D, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica. Urbino: Università di Urbino, 35.

1973 **Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique**. Paris: Mame.

1991 **Analyse sémiotique du discours - De l'énoncé à l'énonciation.** París: Hachette.

COYAUD, MAURICE

1972 **Linguistique et documentation.** París: Larousse.

CHUMAP LUCIA, AURELIO Y GARCIA RENDUELES, MANUEL

1979 **Duik múun...-Universo mítico de los aguarunas, Vol. I y II.** Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

D'ANS, ANDRE-MARCEL

1975 **La verdadera biblia de los Cashinahua** (mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana). Lima: Mosca Azul Editores.

GREIMAS, ALGIRDAS J.

1970 **Du Sens.** París: Editions du Seuil.

1973 *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur.* **Langages**, 31. París: Didier-Larousse, 13-35.

1976 **Sémiotique et sciences sociales.** París: Editions du Seuil.

1985 **Des dieux et des hommes.** París: Presses Universitaires de France.

1989 **Del sentido II - Ensayos semióticos.** Madrid: Editorial Gredos S.A.

1993 *Le beau geste.* **Recherches Sémiotiques - Semiotic Inquiri**, 13, 1-2. Montréal: Association Canadienne de Sémiotique - Canadian Semiotic Association. 21-35.

GREIMAS, ALGIRDAS J. Y COURTES J.

1982 **Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.** Madrid: Editorial Gredos S.A.

1991 **Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II.** Madrid: Editorial Gredos S.A.

HJELMSLEV, LOUIS

1966 **Le langage.** París: Editions du Minuit.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1958 **Anthropologie structurale**. París: Librairie Plon.

1964 **Mythologiques I - Le cru et le cuit**. París: Librairie Plon.

1967a **Les structures élémentaires de la parenté**. La Haya-París: Mouton & Cía.

1967b **Mythologiques II - Du miel aux cendres**. París: Librairie Plon.

1968 **Mythologiques III - L'origine des manières de table**. París: Librairie Plon.

1971 *Comment ils meurent*. **Esprit**, 402. París: 694-706.

1971a **Mythologiques IV - L'homme nu**. París: Librairie Plon.

1984 **Paroles données**. París: Librairie Plon.

1986 **La alfarera celosa**. Barcelona: Ediciones Paidós.

1991 **Histoire de Lynx**. París: Librairie Plon.

LEVI-STRAUSS, C. Y ERIBON, D.

1988 **De près et de loin**. París: Editions Odile Jacob.

MELETINSKY, ELEAZAR

1984 *L'organisation sémantique du récit y mythologique et le problème de l'index sémiotique des motifs et des sujets". **Le conte pourquoi? comment? - Folktales... Why and how?** París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 21-33*

PELLIZZARO, SIRO

1990 **Arutam - Mitología Shuar**. Quito. Ediciones ABYA - YALA.

PETITOT JEAN

1988 *Approche morphodynamique de la formule canonique du mythe*. **L'Homme**, XXVIII, 2-3, 106-107, 24-50.

RAVINES, ROGGER Y AVALOS E MATOS ROSALIA

1988 **Atlas Etnolingüístico del Perú**. Lima: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andres Bello - Comisión Nacional del Perú.

RUEDA, MARCO VINICIO

1983 **Setenta "Mitos Shuar"**. Quito. Mundo Shuar.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, JOANDE

1993 **Relación de Antigüedades desde reyno del Perú.**

(Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier). Lima
Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos "Bartolomé de las Casas".

TAYLOR, GERALD,

1987 **Ritos y tradiciones de Huarochiri**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos,
Instituto Francés de Estudios Andinos.

URBANO, HENRIQUE

1981 **Wiracocha y Ayar - Héroes y funciones en las sociedades andinas.**

Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

YAUNCHUK

1993 **Wampisá Aujmattairi-I**. Lima. Centro de Tecnología Educativa Bilingüe

-URAKUSA - Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

ZANELLI, CARMELA

1989 **El ciclo mítico de Pariacaca. Análisis en lingüística del discurso.** Memoria
de Bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.