

# HACER CREER. ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN TESTIMONIOS DE LOS ÚLTIMOS RANQUELES

Wolfgang Karrer\*

## Resumen

En este artículo propongo analizar las narraciones y las conversaciones recopiladas por Ana Fernández Garay (2002) como actuaciones de narradoras bilingües de la provincia de La Pampa. Los textos muestran una situación de desgaste del idioma ranquel (comparado con otros dialectos Mapuche) en estos testimonios. Los escasos recursos lingüísticos (con alternancia frecuente de códigos) no parecen dejar mucho lugar para hacer creer a los oyentes en lo que se cuenta. Ni parecen necesarios entre hermanas o esposos, por ejemplo. Tres mitos, ocho cuentos de animales, dieciséis monólogos y ocho conversaciones sobre eventos del pasado permiten un análisis comparativo de las estrategias para hacer creíble lo narrado a los receptores. La comparación entre las narraciones de ficción (*epew*) con las narraciones históricas (*ngütram*) nos permite identificar ciertas estrategias comunes para hacer creer (especialmente la repetición), así como también, relacionar los resultados del análisis con las teorías de creencias como formas de saber posible, elaboradas por María Inés Palleiro y su grupo de investigación (2008).

**Palabras clave:** Ranquel Pueblo, Narración, Repetición, Hacer Creer, La Pampa

TO MAKE BELIEVE. NARRATIVE STRATEGIES IN THE TESTIMONIES OF THE LAST RANQUEL PEOPLE

## Abstract

In this article I propose to analyze the narrations and conversations collected by Ana Fernández Garay (2002) as performances of bilingual narrators from the province of La Pampa (Argentina). The texts show a certain decline of the Ranquel, a variety of the Mapuche language. The few linguistic means and continuous code-switching do not seem to leave much room for make-belief techniques in the stories told. Nor do they seem to be necessary between sisters or spouses, for instance. Three myths, eight animal stories, sixteen monologues and another eight conversations about events in the past will allow a comparative analysis of the narrative strategies of make-belief in these texts. By comparing fictional stories (*epew*) with historical narratives (*ngütram*) I identify certain widespread strategies of make-belief (especially repetition). I relate these results to theories of belief as possible knowledge, as elaborated by María Inés Palleiro and her group of investigations (2008).

**Key words:** Ranquel People, Narration, Repetition, Make-Belief, La Pampa

---

\* Profesor de Literatura de los EE. UU. Universidad de Osnabrueck, Alemania. Retirado. Dirección electrónica: wkarrer@uos.de. Este artículo original fue realizado por invitación para la Revista Runa. Fecha entrega: 18 de junio 2009. Fecha aprobación: 16 de julio 2009.

## TESIS

Mi tesis inicial es simple: nuestras técnicas de narración tienen su fuente en la conversación. Las narraciones contenidas en las conversaciones son actuaciones (Bauman, 2006; Courtés, 1997), en las cuales reproducimos experiencias del pasado con palabras (Goffman, 1974). Podemos desarrollar estas técnicas verbales cuando nuestros interlocutores nos otorgan el tiempo para exponer un monólogo más largo dentro de la conversación, en el que elaboramos una experiencia compleja o importante (un accidente o un conflicto personal, por ejemplo). Y cuando, finalmente, contamos narrativas ficticias, también usamos técnicas aprendidas en la conversación. En este sentido, la conversación no es un género textual entre otros, sino el marco o la matriz de muchos otros géneros textuales: "En una conversación se argumenta y se polemiza, se cuenta y se relata, se explica o se expone y se describe" (Blancafort y Valls, 2001: 32). Pero hay varios aspectos relevantes que pueden complicar esta tesis. Al respecto, sólo nombro tres:

1) *La tradición oral*. Aprendemos nuestras técnicas narrativas principalmente de nuestros padres o abuelos. Ellos nos ofrecen modelos, por lo menos para la transición desde el monólogo al relato ficticio. Incluso nos ayudan con la transición desde la narrativa corta hacia la narrativa monológica elaborada en el marco de la conversación. (En los últimos cincuenta años, también, debemos tener en cuenta a la televisión y la radio como modelos de la narración oral. Nuestra experiencia del pasado incluso puede ser una película).

2) *La variación cultural*. Parece que hay una gramática narrativa que aprendemos en todas las culturas y en todos los idiomas durante el período comprendido entre los tres y los nueve años de edad, según Berman, Slobin y colaboradores (1994). Pero este estudio comparativo entre chicos que cuentan el mismo cuento en inglés, alemán, español, hebraico y turco muestra que, también, los idiomas ofrecen distintas formas lingüísticas (modalidades, aspectos y tiempos del verbo, coordinación sintáctica, libertad en el orden de las palabras, etc.) que usamos en las técnicas básicas de la narración como filtrar y organizar la información pertinente. El estudio concluye que estas variaciones lingüísticas modifican, pero no impiden el desarrollo humano en la competencia narrativa (Berman, et al., 1994).

3) *La composición del auditorio*. Las teorías de la conversación se construyeron muchas veces sobre la base del diálogo de dos personas y sobre el famoso par adyacente (Blancafort y Valls, 2001; Bassols y Torrent, 2003). Pero como muestra Goffman ya en 1981 las reglas de interacción cambian profundamente cuando hay más de dos interlocutores. Hay variación cultural en estas reglas sistémicas o rituales, y el estatus de participación empieza a diferenciarse. Hay oyentes ratificados, a los cuales se dirige el interlocutor, permitiéndoles un turno ocasional; oyentes ratificados sin este derecho, y oyentes no ratificados. Este rango de participación (*participation status*) juega un papel decisivo en los marcos de creencia que traen los participantes a la conversación, al monólogo observado y a la narración de un

cuento (Goffman, 1974). Se juega aquí la adherencia diferencial a la creencia en la actuación o performance (Palleiro, 2008).

A continuación, voy a aplicar la tesis básica –en especial aquel aspecto que he dado en llamar complicación tres, de la adherencia diferencial a la creencia– a algunos textos ranqueles (conversaciones, monólogos y narrativas), recopilados por Ana Fernández Garay, en la provincia de La Pampa.

## EL ARCHIVO

El libro *Testimonios de los últimos ranqueles*, de Ana Fernández Garay (2002),<sup>1</sup> reúne 37 textos en 4 “géneros discursivos”: 8 conversaciones, 16 monólogos, 2 rogativos y 11 narraciones.

Las narraciones se dividen en 3 mitos y 8 cuentos animales. La recopilación ofrece los textos originales (en transcripción y parcialmente en reproducción acústica en soporte CD) con traducciones y notas lingüístico-etnográficas. La traducción es doble: una sigue el orden en ranquel; la otra, el orden sintáctico del español. En otras palabras, tenemos una partitura de cuatro líneas:

- Transcripción ortográfica
- Transcripción segmentada en monemas y sintemas
- Traducción o categorización de cada monema y sintema
- Traducción a frases en español.

Lo que permite analizar muchas de las diferencias entre el ranquel y su traducción y la variación cultural al narrar en los dos idiomas.

En su introducción, Fernández Garay sistematiza las formas lingüísticas y sus funciones en los textos ranqueles. Para las narrativas, el ranquel, una variante del idioma mapuche, ofrece varias opciones que el español no tiene: el dual, por ejemplo, distintos modalizadores como locativos y direccionales, y un sistema distinto de modalidades, que entre otras cosas permite una jerarquía de focalización entre personas obligatorias y adicionales, una distinción de benefactivos y malefactivos entre los pacientes, y para la certeza permite sufijos mediativos del verbo. Es decir, añadiendo un sufijo al verbo, los narradores ranqueles pueden calificar acciones con modulaciones como: *-rke-*: evidencial o reportativo (referencia a la tradición oral), *-pe-*: validador de certeza del hablante (referencia a las creencias), *-vü-*: validador de falsedad del hecho indicado por el hablante (creencia), *-lle-*: validador confirmativo de una verdad en la cual el hablante se halla implicado. Tales modulaciones permiten al narrador juegos múltiples con las creencias en lo narrado. Un índice analítico de los textos identifica aspectos, benefactivos y malefactivos, todos los mediativos (evidencial, de certeza, falsedad y confirmativo) y también los modos. Asimismo, resulta sumamente útil tener un índice del futuro, porque el ranquel distingue solamente entre futuro y no-futuro; es decir, neutraliza la diferencia entre presente y distintas formas del pasado, lo que tiene consecuencias para la narrativa o para las técnicas de narración.

En la cultura ranquel, se distinguen las narrativas históricas (*ngütram*) y las narrativas ficticias (*epew*) de los consejos y rogativas (Fernández Garay, 2002), lo que hace suponer una distribución desigual de los mediativos de certeza y falsedad entre *ngütram* y *epew*. Desgraciadamente el sistema de modalidades no está bien representado en el archivo, lo que indica que ya estaba en desgaste en el ranquel, cuando Garay recopiló los textos en 1987 y 1988. Voy a volver sobre este tema cuando analice las transiciones de las narrativas en conversaciones a los monólogos o a las narrativas independientes como los mitos y cuentos. Finalmente, la introducción y las notas nos permiten identificar la composición del auditorio, en cada caso. Los textos no solamente varían en su grado de ficcionalización. También se distinguen por la composición del grupo en el cual la narración toma lugar. He argumentado repetidamente que en las narraciones folklóricas muchas veces no se encuentra una audiencia homogénea, lo que afecta las creencias en el cuento tanto como su grado de ficcionalización (Karrer, 2006).

Hay grupos especiales de narrativas, como los cuentos de creencias (*belief tales*), que deliberadamente juegan tanto con la credibilidad de la narrativa como con la credulidad de sus oyentes. Muchas narraciones folklóricas establecen una distancia cognitiva entre narrador y oyentes: entre chicos y adultos, entre hombres y mujeres (y viceversa), entre iniciados y no-iniciados (de la misma cultura o no), entre los poderosos y los sometidos, para nombrar solamente algunas diferencias importantes. Los cuentos maravillosos, los cuentos de exageración o de animales, las leyendas de creencias, los mitos secretos medicinales o de la iniciación, por ejemplo, viven largamente de estas distancias cognitivas. El estatus diferencial en el marco cognitivo (*frame*) de los participantes depende de la circulación social de tales narraciones de creencia y de su relación con los saberes oficiales de una sociedad (Palleiro, 2008). Por lo que las narraciones ofrecen un campo cognitivo donde ejercitamos y cambiamos nuestras modalidades cognitivas como oyentes.

En todas las narraciones documentadas por Garay, se encuentran por lo menos dos rangos de participación: una observadora (con grabador) y una narradora o un narrador. Es decir, que incluso los textos intitulados "monólogos" tienen un auditorio. El marco común cognitivo de todas estas situaciones es bicultural. Las conversaciones tienen un auditorio doble: la interlocutora ratificada tomando sus turnos, y la observadora ratificada que se queda callada. Es decir, tienen una interpelación doble: las narradoras cuentan para su interlocutora y para la observadora. Cuentan un cuento, pero al mismo tiempo ilustran el uso del ranquel, un rehacer técnico (Goffman, 1974). Lo que explica las autocorrecciones frecuentes del español al ranquel y las referencias todavía más frecuentes al desgaste del ranquel en los años ochenta del siglo pasado. La recopilación fue subsidiada por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de La Pampa para conservar el ranquel y su posible reactivación.

Las constelaciones repetidas en las conversaciones son:

Cuadro N° 1

<i>Interlocutores</i>	<i>Conversaciones</i>
Hermanas: JC + CC	C1-4
Hermanos: JC + MC	C7
Matrimonio: EC + VC	C5
Familiares: JC+VC, JC+LC	C6 y C8

En los relatos y monólogos escuchamos principalmente a Juana Cabral de Carripilón (JC) con 21 textos. En el archivo completo, ella domina con 29 textos del total de 37. Se destaca, también, en las conversaciones con su familia. Es la narradora más tradicional en la recopilación y aparece, junto con Daniel y Maceo Cabral, en una recopilación anterior realizada por Nélida Giovannoni y María Inés Poduje (2002).

La documentación del archivo es excelente. La editora respeta a las interlocutoras y sus voces, las hace participar en la anotación y explicación de los textos y ofrece muchas posibilidades para estudios lingüísticos, etnográficos o, como en este caso, para el análisis de discurso.

## TEORÍA Y MÉTODO

Dado que para profundizar la tesis inicial de la narración conversacional en relación con las creencias diferenciales, son demasiados los elementos que ofrece el material de referencia para aplicar el análisis del discurso, es que voy a reducir mi estudio de los 35 textos (eliminando los dos rogativos, que no tienen ningún elemento narrativo) principalmente a una sola técnica: la repetición. Esta es un rasgo saliente en casi todos los textos de la recopilación. Incluso si uno substraer todos los cambios de código o autocorrecciones que se deben al estatus bilingüe de los hablantes y sus oyentes, quedan suficientes ejemplos de repetición de palabras para preguntarse qué funciones tiene esta técnica. Como demostraré, este rasgo está lejos de ser una señal de descuido o de envejecimiento de las narradoras.

Voy a retomar la tesis de Deborah Tannen (2007) en la segunda edición de su trabajo seminal *Talking Voices in Conversation Narrative*. Ella identifica la repetición en narrativas conversacionales como una estrategia central de enredo (*involvement strategy*) de las hablante. Los Interlocutores repiten tanto sonidos (ritmo, constelaciones de fonemas, morfe-mas, palabras, colocaciones de palabras, y secuencias enteras de palabras) como técnicas de sentidos (indirecciones, elipsis, diálogos, imágenes y tropos, mismo narrativas) para enredar a sus oyentes. Estas repeticiones juegan un doble papel. Por un lado, sirven para conectar las contribuciones de los interlocutores en una progresión temática. Y por el otro lado, sirven para estructurar la contribución de cada interlocutor a través de la repetición interna. Si bien en parte las repeticiones internas y externas son automáticas o responden a un impulso de imitación al otro, también pueden ser estrategias deliberadas de enredo que varían individualmente y entre las culturas. Desde que apareció la primera edición

de *Talking Voices* en 1989, Tannen se ha compenetrado de la discusión literaria sobre la intertextualidad. En el prefacio a la segunda edición, ella esboza una relación estrecha entre la repetición en conversaciones y la intertextualidad de Bajtin. Subraya, citando a Bauman y Briggs, las relaciones múltiples entre comunicación oral y escrita y las huellas que la primera deja en la segunda. Pueden servir para establecer una identidad diferencial. En otras palabras, Tannen postula, siguiendo a Bajtin, la intertextualidad de cada palabra. Yo propongo una tesis menos fuerte: la conversación deja sus huellas intertextuales en el monólogo y el relato como repeticiones. Otra reflexión de Tannen parece útil para nuestro proyecto, cuando ella observa que las narrativas ocurren en conversaciones pero también a la inversa. Es decir, narrativas que aparecen durante conversaciones, muchas veces construyen diálogos o conversaciones de tres o más personas. La comparación entre una conversación conteniendo un relato y un diálogo construido dentro del relato puede mostrar ciertas diferencias. Por ello, extendiendo la tesis: estrategias conversacionales como la repetición van a aparecer no solamente en narraciones conversacionales, sino también en monólogos y relatos.

Voy a analizar entonces en más detalle:

1. Repetición en turnos que toman interlocutores en conversación (C)
2. Repetición en narrativas dialogizadas dentro de una conversación (*ngütram*) (C)
3. Repetición en narrativas dialogizadas dentro de un monólogo (*ngütram*) (M)
4. Repeticiones en relatos dialogizados de ficción (*epew*) (R)
5. Comparaciones entre los cuatro tipos de repeticiones

Voy a tratar de mostrar en mis conclusiones que hacer creer depende en parte de repeticiones en narraciones y que esto encuentra un cierto apoyo en investigaciones hechas en los campos de las ciencias cognitivas, neuroantropología y narratología.

## TOMANDO TURNOS EN CONVERSACIONES

Las interlocutoras repetidamente hablan de su trabajo actual: hilar y tejer matras. También hablan de su trabajo anterior durante su infancia: pastorear cabras, traer agua y leña, etc. Otros temas son la pobreza, los malones de militares, el hambre, comidas, enfermedades y curas, problemas de transporte y los bailes. Casi siempre las interlocutoras tematizan los cambios culturales y sociales desde que llegaron a la Colonia Emilio Mitre. En cinco de las conversaciones, las interlocutoras toman turnos como lo describen las teorías del diálogo, siguen las reglas de cooperación para producir el texto. Las intervenciones individuales parecen obedecer a las cuatro reglas de cortesía como las ha postulado Grice (Bassols y Torrent, 2003): cantidad (decir toda la información), calidad (decir la verdad, lo que creemos que es cierto), pertinencia (decir lo que es pertinente al contexto en el cual estamos), manera (decir las cosas de forma clara, breve, ordenada). Aunque a veces parece muy relajada la regla de ser breve, las interlocutoras trabajan en una progresión temática (Bassols y Torrent, 2003) cuando elaboran un tópico. No hay ninguna indicación de luchas de dirección temática o subordinación en turnos, de salvar o reparar la autoestima de un interlocutor (Bassols y Torrent, 2003). Al contrario, los turnos son de apoyo y usan mucho la repetición:

JC.6. 'Voy a hacer una matra, voy a hilar.'

JC.7. 'Voy a estar hilando hasta tarde en la noche.'

CC.8. 'Yo también, estaba hilando yo; yo también estaba hilando' (Fernández Garay, 2002: 72).

Muchos de los turnos que toma Claudia Cabral de Cabral (CC) cuando habla su hermana son ecos verbales de apoyo. Tienen pocas variaciones. Las dos hermanas, también, usan muchas repeticiones en sus propias intervenciones, como en el ejemplo arriba mencionado ('voy a hilar... voy a estar hilando... estaba hilando yo; yo también estaba hilando'). Otros turnos de Juana Cabral no solamente repiten, sino que adicionan detalles suplementarios a lo que dice su hermana:

CC.57. 'Si no vendo matra, no hay plata.'

JC.58. 'No hay plata.'

CC.59. 'No hay plata; hay matra' (Fernández Garay, 2002: 102).

Esto también pasa muy a menudo. Eco y suplemento de palabras son dos de las técnicas más frecuentes en la toma de turnos en las cinco conversaciones. Estas repeticiones no solamente enredan a las interlocutoras en el diálogo, sino que también certifican o consolidan una experiencia compartida. Una tercera forma de repetición ocurre cuando una de las dos cuenta alguna experiencia en la cual la otra no participó:

CC.24. '¿Andaban juntas ustedes dos?'

JC.25. 'Andábamos juntas. Compañeras' (Fernández Garay, 2002: 94).

Aquí Claudia casi apunta a su hermana Juana Cabral cómo seguir en la narración. El estatus de certeza cambia cuando la experiencia narrada no es compartida. Pero parece que Claudia sabe que para su hermana el hecho de que estaba acompañada en su salida al mercado de Santa Rosa era muy importante. Juana aquí usa la palabra española en una frase en ranquel. Lo que es además otra forma de repetición en y entre las intervenciones: no la repetición verbal, sino cambiando el código o la palabra.

La alta incidencia de repeticiones en las conversaciones es entonces aún más redundante que en las comunicaciones orales. Se enredan las interlocutoras en experiencias compartidas o similares, certifican y especifican la realidad de estas experiencias, añadiendo detalles, y establecen relaciones múltiples entre las experiencias narradas. Muy pocas veces ocurren correcciones o cambios abruptos o asociativos de tema (Fernández Garay, 2002). Tres de las conversaciones siguen otras reglas. En la conversación 5 un matrimonio cuenta su llegada a la Colonia Emilio Mitre y ellos se dividen el trabajo tomando cada uno un solo turno. El marido termina su versión, después empieza su esposa sin usar repetición alguna y cambiando el tema. Su conversación consiste de dos monólogos, durante los cuales el otro escucha respetuosamente pero no toma ningún turno. En la conversación 8, dos mujeres usan la misma división del trabajo, sin repetición directa: el tema refiere a las madres de las dos. Y la conversación 3 es más bien un monólogo largo de Claudia Cabral, interrumpido solamente por una intervención suplementaria de su hermana que aclara la narrativa. Estos tres ejemplos ya ilustran que es gradual la transición de un diálogo a un monólogo.

## NARRACIONES HISTÓRICAS (NGÜTRAM) DENTRO DE CONVERSACIONES

En cada conversación surgen micro-narrativas, pero solamente tres de ellas llevan diálogos, aunque las interlocutoras manejan bien las formas directas e indirectas de reproducir la oración. Usan el “yo dije” y “ella dijo” libremente, pero raras veces las oraciones directas se encadenan en un diálogo. También citan palabras y frases que dijeron sus padres. Una gran parte de los enunciados reportados son órdenes:

JC.132. ‘Nosotros, pobre mi finado (José): «¡Vaya!» dijo, «a cuidar cabras a una legua, a una (legua)»’.

JC.133. ‘Cuidábamos a pie cuatrocientas cabras’ (Fernández Garay, 2002: 145).

Las órdenes son importantes y por eso aparecen en forma de oración directa. Muchas veces están seguidas por una repetición verbal que relata el cumplimiento de la orden. Padres mandan a sus hijos, hombres a mujeres, y sus voces están preservadas en la tradición oral.

A veces, Juana Cabral transforma su relato en una voz directa para dar dos versiones:

JC.130. ‘Al aguilucho, Hombre Grande, mamá no quiere (que lo maten)’.

JC.131. ‘«¡No lo maten! ¡No lo toquen!» Me decía mi abuela’ (Fernández Garay, 2002).

Las micro-narrativas proceden acumulativamente como los diálogos. Juana Cabral no solamente repite palabras y frases, sino que agrega detalles que afianzan la realidad de lo narrado, que desarrollan las implicaciones de las órdenes: son cuatrocientas cabras y las cuidaron a pie; la abuela pensaba como la mamá. Cabral acumula referencias, como en los diálogos, donde las dos hermanas se apoyaban mutuamente con repeticiones suplementarias. La narración con repetición acumulativa necesita más tiempo y establece sus propias implicaciones. Filtra la experiencia del pasado con una forma suplementaria, en la cual también participan las voces de otros no presentes.

Esta forma de modificar las implicaciones de manera sucesiva se hace especialmente clara en las tres micro-narrativas dialogizadas. A continuación se trata una acerca de un incidente en el baile:

JC.174. ‘Después, cuando la pisaron, se le salió la uña a mi hermana’.

JC.175. ‘Esta, Claudia, estaba sentada. Se le salió la uña’.

JC.176. ‘¿Cómo estás?’.

JC.177. ‘Me duele el pie’.

JC.178. ‘¿Por qué te duele el pie?’.

JC.179. ‘Ella no dijo nada’.

JC.180. ‘Solían pisarla al bailar. Se le salió la uña’.

JC.181. ‘Sufría con su pie, pues. Ella se quedó calladita’.

JC.182. ‘Cuando bailaba, entonces la pisaron; así que pesado había sido (el compañero de baile)’ (Fernández Garay, 2002).

La primera frase ya contiene toda la micro-narrativa. Juana la extiende primero con el dolor, después con la consecuencia (la uña) y finalmente con el silencio de su hermana.

Juana concluye la narración con la causa (suprimida por Claudia) que cronológicamente tendría que haber estado al comienzo de la narración. ¿Por qué dialogiza Juana esta experiencia? Deja varias implicaciones para el silencio de su hermana: el dolor, la causa, la vergüenza. Lo importante es que Claudia no contesta a su hermana y esto hace memorable el evento. La elipsis narrativa permite inferencias del oyente. No olvidemos tampoco que este relato ocurre durante una conversación en la cual Claudia está presente (sin hacer un comentario) y que la narración probablemente tiene diferentes implicaciones para ella y para la observadora. A lo mejor las dos hermanas aquí comparten un secreto. O Juana quería señalar algo sobre su propia relación con su hermana a la observadora. Claudia tiene un estatus privilegiado en esta narración y probablemente tendría derecho de tomar un turno.

El relato de la uña revela otra dificultad que la editora comenta en la introducción del libro. No siempre ha sido muy fácil de reconocer en las narrativas recopiladas quién habla en cada momento. Garay lo describe como “un discurso polifónico donde interactúan distintas voces: la del narrador y la de los diferentes personajes” (Fernández Garay, 2002: 59) y las convenciones de marcar estos cambios de voces (directo/indirecto, regido/no regido). Esto crea a veces dificultades para la transcripción. El diálogo narrado entre las dos hermanas en el baile tendría que ocurrir entre comillas («»). Este problema se va a multiplicar en los relatos ficticios y los monólogos.

Los otros relatos breves con diálogo, que igualmente tratan de dolores, también permiten implicaciones que interpreta el oyente. En una oportunidad, Juana Cabral manipula el orden y las repeticiones de la narración para implicar que romper la regla al no contestar a una pregunta, es algo extraordinario. En otro caso, es rechazar un consejo de no hilar aunque le duela la mano y en el tercer ejemplo hablan dos personas bajo un efecto de shock y no se enredan con ninguna repetición. Las escenas narradas y las palabras dichas (o no dichas) en ellas parecen más reales por los diálogos. No hay causas para dudar acerca de lo narrado. Al contrario, las repeticiones ubicuas, los diálogos, lo hacen parecer más cierto. Nos hacen creer en la narrativa.

En otras ocasiones, sin usar diálogo, la narradora echa duda sobre lo dicho, usando el validador de falsedad:

JC.41. 'Donde sea se va a morir de hambre el cordero, eso dije' (Fernández Garay, 2002: 247).

La editora comenta: “El uso del mediativo –vü– en las líneas 40 y 41 indica al oyente que ni la cabra ni el cordero han muerto” (Fernández Garay, 2002). El validador de falsedad se usa muy poco en los textos.

Pero la repetición de palabras y frases ocurre en cada página de la colección, también fuera de los diálogos. Se usa especialmente para relatar y hacer sentir el sufrimiento al oyente: las lágrimas, el susto o simplemente el dolor. Aquí los sufrimientos se imponen al oyente y afianzan la autenticidad de la experiencia narrada. Otras áreas de alta repetición en los micro-relatos son momentos de llegar o viajar, del trabajo y del dinero, y de las conversaciones que tenían antes los antiguos. Algunas repeticiones son auto-traducciones (que tienen en cuenta los fines de la grabación). Otras serán puramente habituales; es decir,

repite porque el acto de trabajar o de llorar se repetía. El aspecto habitual del verbo en el idioma ranquel es el más frecuente entre todos los aspectos listado por Fernández Garay en el índice analítico, seguido por el reiterativo en frecuencia.

Estos rasgos del ranquel pertenecen a la variación cultural que existe en los aspectos del verbo (Berman y Slobin, 1994) y ellos probablemente han dejado su huella en la repetición de palabras de cualquier clase. Pero las repeticiones en las micro-narrativas contenidas en las conversaciones parecen más que automatismo. Las repeticiones verbales en estos relatos cumplen muchas funciones: enredan narradora y oyentes, suplementan la experiencia compartida con voces de ausentes o señalan, a través de lo habitual y reiterativo, la realidad social de lo narrado. Finalmente, permiten filtrar las experiencias del pasado con implicaciones que invitan al oyente a participar en su reconstrucción.

## NARRACIONES HISTÓRICAS (*NGÜTRAM*) DENTRO DE MONÓLOGOS

Los monólogos tienen reglas rituales muy distintas en varias culturas y algunas incluso sancionan soliloquios en público (Bassols y Torrent, 2003 y Hoffman, 1981). Como nos han mostrado los ejemplos hasta ahora, la diferencia entre conversación y monólogo es más bien gradual. Basta que un interlocutor se calle por un tiempo y le ceda al otro el control del tema, para introducir un monólogo en la conversación. Los 16 monólogos en el archivo dejan más espacio a las tres narradoras y permiten narraciones más complejas. Pero todas las narraciones, breves o más largas, conservan las técnicas de repetición y enredamiento que hemos señalado hasta ahora. Y todos toman lugar por lo menos en presencia de una observadora.

Entre los temas surgen de nuevo el sufrimiento, los ataques militares, el hambre y las comidas. Pero también hay varios monólogos que describen costumbres y creencias de los ranqueles. Algunos de ellos delinean las diferencias entre el sol y la luna que ya forman prototipos de cuentos. Juana Cabral misma nos habla de las diferencias entre la perdiz y el carancho y después nos ofrece una transformación narrativa y dialogada de las mismas diferencias.

La frecuencia de los aspectos del verbo cambia en los monólogos: el aspecto habitual queda dominante, pero el reiterativo baja casi a la mitad (Fernández Garay, 2002). Repeticiones verbales abundan como en las conversaciones. Las voces reportadas y repetidas en las micro-narrativas de gran mayoría son órdenes. Reflejan las experiencias de una sociedad patriarcal. Algunas micro-narrativas llevan diálogos, pero no se distinguen mucho de las narrativas en las conversaciones.

Hay dos narrativas complejas y extendidas, las dos girando alrededor de experiencias narradas por la abuela de Juana Cabral. Una trata de la guerra con los militares y la otra sobre el rito de pasaje de una niña después de la primera menstruación. Algo muy notable pasa en la narración de los dos eventos. En vez de filtrar entre el primer plano de la trama y su fondo (Berman y Slobin, 1994), Juana Cabral intercambia la voz y el rol de observadora con su abuela. Dentro de la narrativa de las dos, aparecen también las voces de los antepasados,

muchas veces colectivamente (“dijeron”) y no siempre queda claro quién los reproduce, Juana o su abuela. Lo que parece muy difícil de seguir para alguien que está acostumbrado al anclaje del tiempo y a la focalización (Berman y Slobin, 1994), se resuelve por análisis en una narración bien estructurada:

Cuadro Nº 2

VOCES	Encerrar	Comer/ajustar	Lavar/correr	Volver/comer	Encerrar	Coda
Juana	1-6		15-25	28	43-47	
Abuela		6-14		26-42		48
Antepasados	3	10	16-17	35-38	45,46,47	

Enunciados en la narrativa del rito de pasaje

Las voces de Juana y la abuela toman turnos en la narración como en una conversación. Las dos citan a los antepasados, cada voz repite frases y palabras de las otras. Parece una conciencia dividida en tres voces. Como buena narradora, Juana construye su narración sobre los verbos que llevan el rito de pasaje: todos los verbos en la primera línea (encerrar, comer, ajustar, etc.) son altamente repetitivos y mantienen la atención sobre la trama. De lo que parece un relato confuso, surgen claramente las tres fases del rito: la depravación sensorial del comer y mirar, la separación y liberación temporaria del encierro y de nuevo el control rígido del cuerpo de la púber.

Las voces de las madres que acompañan las fases del rito quedan anónimas y colectivas. Son casi todas en oración directa y son casi todas órdenes. Tres veces en ellas aparece el mediador *vũ*. Con él, Juana (o la abuela) se distancia de las razones que las voces ancestrales dan para justificar las privaciones de la niña. Juana deja el último enunciado del relato a la abuela.

Las transiciones en los turnos son lo más interesante y artístico. Juana Cabral pasa de una voz a la otra con la fórmula *pi* (*inquit* fórmula): “Pobre mi abuela. «Se terminó mi mano de tanto hilar», dijo, «se terminó mi mano»” (Fernández Garay, 2002). Con esta frase emocional en el enunciado 6, Juana entrega la narración a su “pobre abuela”, y la deja continuar en la primera persona. En frase 15 retoma Juana la narración con un “Bueno, bueno, pasó la muchacha (su primera menstruación)” (Fernández Garay, 2002: 272). La otra voz ha cumplido con su parte de la narración. En 26 vuelve la abuela, después de tres repeticiones variadas sobre el tratamiento de su cabello. Y en 43, Juana retoma la narración después de que la voz de la abuela ha repetido tres veces que le daban poco. Juana abre su turno con una repetición sobre el encierro en la casa. Repeticiones, la fórmula *pi* y (a veces) los pronombres personales también estructuran la narrativa en el monólogo 5 sobre la guerra. Aquí se complica la narración, alternando la voz de Juana con las voces de su abuelo y de su abuela. Entre las tres voces aparecen voces adicionales de hombres que participaron en la guerra. Dos secuencias se repiten acronológicamente, pero Juana establece los turnos entre las voces como en la narrativa del rito de pasaje. Los turnos enredan las voces que se suplementan y que implican una experiencia colectiva. Las distintas voces como citas añaden credibilidad a la narrativa. El pasado se presenta como una red de voces ancestrales que parecen afianzar la verdad de lo narrado.

## NARRACIONES FICTICIAS (EPEW): CONTANDO MITOS Y CUENTOS DE ANIMALES

Finalmente llegamos a la sección ficticia del archivo. Contiene 3 mitos y 8 cuentos de animales. Casi todos los cuentos tratan del zorro y fueron recopilados antes en La Pampa y otros lugares (Giovannoni y Poduje, 2002). Son francamente didácticos y siguen el programa narrativo básico de muchos cuentos maravillosos como el cuento ruso "La baba-jaga": se cruzan el buen comportamiento y el buen trato con el mal trato y el mal comportamiento (Courtés, 1997). Muchas veces el zorro se porta como un chico: quiere enlazar una yegua como el peludo, quiere aprender a silbar como la perdiz, miente a la madre o no quiere comer su comida.

Las fábulas comparten sus temas con las otras narrativas. Si uno aplica el modelo de Trabasso (Berman y Slobin, 1994) a los cuentos, el tema dominante sale muy claramente: el hambre y la necesidad de comer (*intención*) impulsan al zorro a las acciones (*pruebas*) que lo dejan en situaciones de mucho sufrimiento (*resultado*). El cuento del carancho y el chimango simplemente invierte los actores y enseña cómo escaparse del hambre de otros.

Muchos de estos cuentos (contados por Juana Cabral) son puro diálogo. Uno, contado por Daniel Cabral, es puro monólogo del zorro. Todo lo que no pertenece a las voces de los animales, en el relato es reducido al mínimo. Muchas veces, las fórmulas de comienzo del cuento faltan. Basta abrir con "El puma dijo..." (Fernández Garay, 2002: 431) o "Vino una perdiz..." (Fernández Garay, 2002: 427) para identificar el tipo de cuento. Daniel Cabral usa la fórmula: "Una vez mi abuela me contó..." (Fernández Garay, 2002: 487). Son cuentos contados a los niños y tratan acerca del no saber hacer las cosas (narraciones 4, 8, 11). Los diálogos se reducen al par adyacente, llevan repeticiones como ecos en turnos, ilustran el cumplir con órdenes que abundan como en las narrativas ya discutidas. Llevan menos suplementos en los turnos, porque muchos de los diálogos son menos cooperativos que antagónicos.

La reducción extrema del relato a favor del diálogo con el juego del hacer-hacer sin el saber-hacer, no elimina totalmente el contexto de la performance: es claramente una abuela quien narra a los niños, incluso si no aparece la fórmula introductoria. Es la voz tradicional del cuento (Giovannoni y Poduje, 2002). Pero la reducción elimina el contexto histórico de los cuentos: ni el zorro, ni la narradora muestran memoria. No hay cambio de voces en el relato. Hay una reducción drástica del aspecto habitual, y aumenta la frecuencia del aspecto reiterativo. El zorro no aprende. Él se muere en un cuento y reaparece en otro. Así que toda ilusión referencial en las fábulas depende de los diálogos.

Las voces reaparecen en los tres mitos. El mito del Kotür repite los turnos narrativos que usó Juana Cabral con sus historias (*ngütram*) en los monólogos:

Cuadro Nº 3

VOCES	Conversar/llevar	disparar/llevar	despiojar/llevar	llegar	decir
Juana/Abuela	1-18		41-48	28	55-65
Mujer		19-40		49-54	
Hombre	«14»	«29-31»		«54»	«58,61»
Gente		«38, 40»	«45,48»		

Enunciados en el mito del Kotür

De nuevo la repetición de verbos (conversar, llevar, disparar, etc.) mantiene la trama y divide la narración en tres partes: el secuestro de la novia, la huida y el regreso a la madre de la mujer joven. También prepara los turnos de las voces. La narradora marca los turnos con oraciones directas de la mujer, del hombre y de la gente. A veces la duda de quién habla y en qué enunciado, hace trabajar al oyente en la conexión de las secuencias. (También hay un momento interesante cuando la narradora está a punto de entregar la narración a la madre de la mujer en el enunciado 11, pero se resiste). La fórmula inicial “Mi abuela conversaba” establece firmemente la voz doble de la narración.

Lo mismo pasa en los otros dos mitos. “La hermana que se casó con un puma” repite el tema del precio de la novia y establece los turnos de voz con la hermana (enunciados 12, 31, 33, 40). “Los hombres que viajan con el viento”, en voz de los “antiguos” simplemente entrega la narración al protagonista en el enunciado 6. Emociones como “la pobre” o “el miedo” guían las simpatías del oyente y las repeticiones mantienen las tramas. Es decir, los mitos (*epew*) usan la misma técnica narrativa que las narraciones extendidas históricas (*ngütram*) en los monólogos. Mitos y cuentos de animales usan dos estrategias distintas de narración.

## RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Narraciones históricas (*ngütram*) y ficticias (*epew*) en ranquel tienen muchos temas y técnicas en común. Las técnicas derivan de la conversación. La verdad, la palabra para conversar en ranquel es “*ngütramka*” y cuando Juana Cabral cambia al español en sus referencias frecuentes a las conversaciones de los ranqueles, ella usa la palabra “conversar” que quiere decir (también) “contar”. Parece que ella (o el ranquel) no distingue entre contar y conversar. Fórmulas de cierre que usan otros narradores de La Pampa confirman esto: piden que otro narrador tome el turno (Giovannoni y Poduje, 2002).

Hay una diferencia importante entre *ngütram* y *epew*: cambia el sistema de aspectos verbales:

Cuadro 4

Aspectos	Conversaciones (C)	Monólogos (M)	Relatos (R)
Páginas (Total = 426)	44,3% (189)	30,2% (129)	25,3 % (108)
Aspecto Habitual (193)	51,8% (100)	40,4% (78)	7,7% (15)
Aspecto Reiterativo (132)	41,6% (55)	25,7% (34)	32,5% (43)
Modo Real (Total = 397)	47,8% (190)	29,4% (117)	22,6% (90)

Tabulado del índice analítico en Garay, 2002: 517-19.

En los *epew* drásticamente baja el aspecto habitual, y el reiterativo sube. El modo real queda constantemente en proporción a las cantidades de páginas que ocupan los tres tipos de textos en el archivo. Ficción y la creencia en ficciones parecen menos vinculadas al sistema de modos (real, condicional, volitivo) que al sistema de aspectos en el ranquel. ¿Solamente en esta lengua?

Las repeticiones surgen del análisis como una técnica dominante en todas las narraciones, cortas o elaboradas. Vienen de la conversación. Las repeticiones no solamente enredan a los interlocutores (Tannen, 2007), ellas también estructuran la narración. Organizan las voces en turnos, mantienen la trama principal, conectan órdenes verbales con acciones, y permiten la fusión de dos voces, del pasado con el presente. Esta técnica merece más estudio, especialmente en mitos e historias extendidas. De las narrativas complejas se puede abstraer el siguiente modelo de narración:

Cuadro 5

A	Narradora actual (voz fusionada con la abuela)
B	Narrador(a) de pasado (protagonista en la narrativa)
C	Voces ancestrales (coro en la narrativa)

Modelo de narración para el archivo

La narradora puede pasar la narración a los actores en su narrativa, tomando turnos con ellos, marcados por oraciones directas y repeticiones. A y B pueden fusionarse para dejar más espacio de narración para C (y a veces D). El encastre de narraciones una dentro de la otra es una técnica universal en casi todas las culturas, el así llamado desembrague enuncivo también ocurre mucho en el cuento folklórico (Courtés, 1986 y 1997). ¿Hasta qué grado se puede mantener que este sistema de turnos entre narrador y sus voces es específicamente de la familia Cabral, de los ranqueles o de los Mapuche? Los mitos mapuches parecen muy distintos (Ramos, 2004/05). Necesitamos tal vez más investigación.

¿Cuál puede ser la relación de estas técnicas con el hacer creer? ¿Se puede decir que son estrategias del hacer creer? Hacer creer es una actividad bien estudiada por Goffman (1974) y la escuela semiótica de París (Courtés, 1997). Estos semióticos distinguen dos formas de la manipulación: el hacer-hacer (dimensión pragmática) y el hacer-creer

(dimensión cognoscitiva). Muchas veces un hacer-hacer presupone un hacer-creer que es una manipulación, según el saber. Courtés piensa en la argumentación y la lógica natural como estrategias para hacer-creer. Pero ciertas técnicas de la narración me parecen muy aptas para manipular o persuadir a los oyentes que entran en el contrato fiduciario entre narrador y oyentes (Courtés, 1997).

Los oyentes pueden tomar cuatro posiciones cuando escuchan una narración que les quiere hacer creer: adherente o oponente, simpatizante o receloso (Courtés, 1997). La estrategia de una narradora puede ser la de complacer al adherente, ganarse al simpatizante o receloso y desarmar, refutar al oponente en su enunciación. En esto consiste la manipulación enunciativa y la adherencia diferencial en la creencia (Palleiro, 2008). Y por esto una narradora va a tratar de ratificar el estatus de participación de sus oyentes (Goffman, 1981), es decir, controlar el lugar, el tiempo y el acceso a la narración.

He argumentado que en las conversaciones ranqueles, los ecos, suplementos y las preguntas hacen más que enredar a los interlocutores. Llevan su fuerza de enredo a la narrativa, crean certeza en lo narrado, afianzan la realidad del pasado, aumentan la ilusión referencial por detalles repetidos. Las creencias también parecen atadas al sistema aspectual de los verbos. Contribuyen a la transformación del cuento en algo real, sea habitual, reiterativo o extraordinario. Citar las voces del pasado forzosamente estimula el querer creer del adherente, incluso cuando la narradora misma ya no comparte las creencias con sus antepasados.

También he argumentado que las órdenes directas abundan en las voces de las narrativas. ¿Y qué son órdenes sino manipulaciones directas del hacer-hacer? Mostrar con repeticiones que los actores cumplen con sus órdenes refuerza el hábito del hacer-hacer. Hacer creer a los chicos a través de las voces de animales en el saber de los adultos (y sus formas del hacer-hacer) es una manipulación del saber.

Para terminar, hay otro argumento que apoya mi tesis acerca de que las repeticiones en las narrativas son una forma de hacer creer. Es lo que la psicología cognitiva llama la primacía, el *priming* (Anderson, 1995). La repetición de estímulos visuales o auditivos manipula la percepción y aumenta la retención de lo percibido. Al estudiar las narraciones bajo este aspecto, es decir como representaciones mentales que la narradora trata de mantener activas en la conciencia de los oyentes, se constata que la retención de ciertos elementos de la narración es esencial para conectar y suplementar lo narrado (Emmott, 1999). Esto muestra el análisis de la conciencia narrativa. Procesamos narraciones, cuando las oímos, ligando actores a un marco de creencia (el evento actual). En cada momento de la narración, modificamos o reparamos nuestros marcos de creencia (Emmott, 1999), si la narradora no insiste en dar primacía a un marco por encima de otros. Nuestras inferencias en cualquier elipsis de la narrativa dependen de esto. Y con estas inferencias activamos nuestras creencias sobre el mundo real para dotar el mundo posible de la narrativa con vida.

Antropología y lingüística, tanto como la neuroantropología, ofrecen senderos nuevos a terrenos como la narración y las creencias.

## NOTAS

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a María Inés Poduje, quien me introdujo al trabajo de Ana Fernández Garay en Santa Rosa en el 2004 (El autor).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, John R. 1995. *Cognitive Psychology and Its Implications*. 4ª ed. New York: Freeman.
- BAUMAN, Richard. 2006. *Actuación (Performance)*. Trad. C. Benedetti y C. Crespo. Serie de Folklore. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- BASSOLS, María M. y TORRENT, Ana M. 2003. *Modelos textuales. Teoría y práctica*. 2ª ed. Barcelona: Octaedro.
- BERMAN, Ruth A. y SLOBIN, Dan I. 1994. *Relating Events in Narrative. A Crosslinguistic Developmental Study*. Hillsdale NJ, Hove, UK: Erlbaum.
- BLANCAFORT, Helena C. y VALLS, Amparo T. 2001. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- COURTÉS, Joseph. 1997. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Trad. E. B Aguirre. Madrid: Gredos.
- COURTÉS, Joseph. 1986. *Le conte populaire: poétique et mythologie*. París: Presses Universitaires de France.
- EMMOTT, Catherine. 1999. *Narrative comprehension. A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- FERNANDEZ GARAY, Ana (Comp.). 2002. *Testimonios de los últimos ranqueles. Instituto de Lingüística*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Colección Nuestra América.
- GIOVANNONI, Nélica y PODUJE, María I. (Comp.). 2002. *Cuentos y leyendas de La Pampa*. 2ª ed. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.
- GOFFMAN, Erving. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- GOFFMAN, Erving. 1981. *Forms of Talk*. Oxford: Blackwell.
- KARRER, Wolfgang. 2006. "Narración, marco de la narración y el cuento folklórico". En: DUPEY, Ana María y PODUJE, María Inés (Comp.), *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados*. Santa Rosa: Subsecretaría de Cultura. pp. 13-22.
- PALLEIRO, María Inés. (Comp.). 2008. *Yo creo, vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- RAMOS, Ana. 2004/05. "Narrativas de origen y sentidos de pertenencia". *Runa*, 25: 123-42.
- TANNEN, Deborah. 2007. *Talking Voices in Conversation Narrative*. 2º Ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press.