

Transformaciones del mitorrelato

Hugo Niño*

Resumen

El artículo estudia las transformaciones de tres relatos sobre el mítico Gitoma a partir de sus *funciones* narrativas, para lo que toma como material primario igual número de versiones presentadas por Fernando Urbina. El objetivo es identificar cómo se operacionaliza el acto de narrar en sociedades ágrafas. Así, una conclusión lleva a establecer que en el mitorrelato no hay material “sobrante” y todo en él resulta pertinente y contributivo para el desarrollo de la narración.

Palabras clave: estudio, Gitoma, mitorrelato, transformaciones, versiones.

Abstract

In the article, there is a study of the transformations of three stories about the mythical Gitoma based on their narrative functions, for which it takes as primary material the same number of versions presented by Fernando Urbina. The objective aims to identify how the act of narrating is operationalized in nonliterate societies. Thus, a conclusion leads to establishing that there is no “excess” material in the myth-story and everything in it is relevant and contributory to the development of the narrative.

Keywords: Gitoma, myth-story, study, transformations, versions.

* Licenciado en lingüística y español. Doctor en ciencias filológicas. Ex profesor de la cátedra de etnoliteratura, de la Maestría en etnoliteratura. Universidad de Nariño.
Correo: hugo.nino@yahoo.com

Estudio de tres versiones narrativas sobre Gitoma, el héroe amazónico

Para Fernando Urbina, mitonauta fiel.

Hugo Niño

El surco

Estudiaré las transformaciones de tres relatos sobre el mítico Gitoma a partir de sus *funciones* narrativas, para lo que tomo como material primario igual número de versiones presentadas por Fernando Urbina en su libro *Palabras de origen: breve compendio de la mitología de los uitotos* (2010). El propósito de las palabras que siguen es identificar cómo se operacionaliza el acto de narrar en sociedades ágrafas, que no han recibido los “beneficios” de la retórica ni son subalternas del canon cultural occidental. El uso asignado a la *función* es el propuesto por Propp (s.f), como la acción de un personaje con capacidad para definir el desarrollo del relato en su totalidad: “Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (p. 33).

Hagamos algunos recaudos conceptuales y metodológicos sobre el asunto: a partir de Propp y los formalistas rusos, Claude Lévi-Strauss (1968) considera que las unidades constitutivas del relato: “los mitemas, sólo adquieren significación en la medida en que están conectadas con otros” (p. 191). También a partir de los formalistas rusos, Tzvetan Todorov ve la función en el relato como un elemento definido por su posibilidad de entrar en correlación con otros y con la totalidad del mismo. Igualmente, Todorov encuentra dos grandes niveles del relato: el nivel de la *historia*, que se asimila a la noción de argumento o trama, según la dramaturgia, y el nivel del *discurso*, que corresponde a la narración en sí, con toda su carga semántica. Esta distinción es similar a la de Gérard Genette, que retoma Roland Barthes (1977), al enfatizar que las funciones, para ser consideradas tales, deben ser consecutivas, además de poseer propiedades implicantes en algunos casos y derivadas o consecuenciales en otros, en la medida en que estas son ocasionadas por las primeras. En todos los casos, las funciones son lingüísticamente unidades de contenido. Estas relaciones de acción y reacción son correspondientes en tanto se afectan recíprocamente. A su vez,

Greimas (1970) considera que el relato es una sucesión de enunciados cuyas funciones-predicados simulan lingüísticamente comportamientos guiados por una finalidad. Sobre la trascendencia del formalismo ruso volveré al final.

La siembra

Por ahora voy a delimitar el corpus teórico y metodológico con que procederé al análisis de los tres relatos con la definición de los paradigmas a usar:

Historia. Es el conjunto de eventos principales y determinantes para el desarrollo del relato, y corresponde a la noción de *argumento o trama*. Es la materia prima de la narración, por lo que frecuentemente es también la sustancia de trasladabilidad del relato, que permite las transformaciones del mismo en diferentes versiones ocurridas habitualmente dentro del discurso por efecto del paso del tiempo, de cambios en el espacio, factores ambos que demandan llenar los vacíos que deje el traslado, así como por relevo del narrador o, aun sin cambio de narrador, por la asimilación de experiencias contingentes que exigen ser integradas al relato. La *historia* está en el terreno del *qué es lo que se cuenta*.

Discurso. Es la realización del acto narrativo o performance del relato, para usar un término de contacto. Es más permeable a las transformaciones que la historia. Se recharacteriza en cada transformación y se individualiza con cada narrador, incluso con cada acto de narración, momento en el que aparecen rasgos de estilo personal y puede hablarse de intervención autoral. Las transformaciones son necesarias para adecuar la narración de modo que conserve su pertinencia y sea autorizada a continuar reproduciéndose. El *discurso* está en el terreno del *cómo se cuenta*.

Funciones nodales, principales o implicativas. Constituyen el tipo de operación que da movimiento al relato y se concreta en la acción. Por eso no se dan funciones sin acciones, como tampoco sin personajes no obstante Aristóteles y Propp, que los consideran prescindibles y que Greimas (1970) denomina “actantes”, aunque concuerda con definir al personaje “por lo que hace”. La indisolubilidad personaje-acción parte de la estructura gramatical universal que liga al sujeto con el verbo, en la medida en que la acción es el predicado de un sujeto que la desata, independientemente de que ocasionalmente este fuese “algo” no visible, como una epidemia o la sique propia.

Estas funciones son núcleos descriptivos no suprimibles en la narración como sí lo pueden ser otras acciones de carácter subordinado a nivel del discurso. En este sentido son explícitas y significativamente directas, porque no requieren interpretación en tanto son evidencia de *lo que hace el personaje*. Además, son consecutivas, porque ocurren una después de la otra sin necesidad de presentarse de forma contigua, por lo que pueden fragmentarse en desarrollo del discurso por necesidades estilísticas para llegar, incluso, a invertir su orden, como suele darse particularmente en la narración policiaca. También son implicantes, porque demandan una reacción y se cierran cuando alcanzan un sentido completo, es decir, cuando el personaje terminó lo que debía hacer, según su objetivo. En esa medida son unidades de contenido, aunque no todas tienen igual valor en el relato. Ellas fuerzan giros habitualmente irreversibles y en algunos casos definitivos, como cuando los personajes agonistas se enfrentan en el duelo final. Las funciones principales ocurren dentro de la *historia*, y su recepción: audición, lectura o audiovisión es de carácter horizontal, por estar dentro del eje de las sucesividades. Dicho lingüísticamente, esta clase de función es del resorte del emisor.

Funciones consecuenciales o integrativas. Su única diferencia con las funciones principales o implicativas es que completan el ciclo de acción-reacción. Encuentran su sentido en el momento en que se las identifica como la reacción consecuente a otra acción que la provoca. Es de notar que frecuentemente el relato presenta confusiones entre la implicación y la consecuencia, entre varias razones por la naturaleza “confusa” del personaje y por la estrategia narrativa, que se sirve de la confusión para profundizar la intriga. Esta “confusión” se resuelve mediante la reacción del personaje ante la acción que lo afecta, momento en el que se torna en emisor en cuanto responde a la acción que ha recaído sobre él.

Funciones secundarias. Son las acciones que tienen un papel complementario, generalmente de valor semántico. Se encuentran dentro del discurso y tienen por objeto suministrar indicios, advertencias, infidencias y “distracciones” que algunas veces apartan al personaje de su derrotero y confunden al destinatario de manera deliberada, a veces con el propósito de introducir un descanso narrativo cuando una acción ha sido tensa o ha estado excedida de contenido. A diferencia de las funciones principales o nodales, suelen ser implícitas. Con frecuencia tienen un efecto catalítico en la medida en que pueden “despertar” al personaje y acelerar el desarrollo del relato. Son, como las anteriores, unidades de contenido, concretamente semántico. Frecuentemente

contribuyen a expandir el relato o a contraerlo, justamente cuando llevan inesperadamente a un punto de giro irreversible. Algunas veces, por eso mismo, tienen un carácter mixto asociado a las propiedades de las funciones nodales, en la medida en que llegan a explicitarse. En términos utilitarios, las funciones secundarias o indiciales constituyen el “cuerpo de sacrificio” del relato para sus transformaciones. En ocasiones una acción en apariencia sutil o “microacción” realmente forma parte de otra más compleja. Esta noción evoca lo que Stanislavski llamó “microescena”. No redundaría decir que las funciones secundarias ocurren generalmente dentro del discurso.

Germinación. Es la más radical de las transformaciones, ya que es una realización narrativa enteramente nueva, que parte de un “pie de entrada” dejado por un relato generalmente de final abierto. Puede asociarse con la noción de secuela y es muy dinámica justamente en las sagas. Es el caso del tercer mitorrelato que estudiamos aquí.

Secuencia. Es la sucesión lógica de pasos o momentos unidos entre sí por una relación de reciprocidad y que completan la acción del personaje. Como dije hace pocas líneas, se cierra “cuando el personaje terminó lo que debía hacer, según su objetivo”.

Prestemos atención a que la secuencia, desde el punto de vista funcional, no coincide necesariamente con la secuencia discursiva propia de la novela o el cine, donde se trata simplemente de la sucesión de algunos momentos narrativos desarrollados con unidad de tiempo y acción. Por eso en ocasiones la secuencia funcional se completa a lo largo de varias secuencias discursivas y, una vez concluida, genera una o varias consecuencias. Esta noción estructural ya fue desarrollada por Jakobson mediante el modelo de relaciones emisor-mensaje-receptor-respuesta.

La cosecha

Los relatos que se comparan en seguida se enmarcan dentro de un estado pancrónico, si se tiene en cuenta que el lapso más extenso de recolección entre ellos es de ocho años. Su estudio se focaliza en el nivel de la historia y vienen presentados en secuencias, sin fracturar el armazón original. Luego sigue un comentario, donde se aborda la articulación de esas funciones dentro del relato. Cuando se tocan elementos indiciales y transenunciativos de carácter semántico propios de la realización del discurso es porque están “colados” dentro de la historia. Vale aclarar que la denominación de las funciones no es exactamente como las formula Propp, sino ellas se nombran

según su papel puntual en el relato. Por elección metodológica, presento las funciones en letra cursiva, seguidas de las acciones que las desarrollan.

Primer relato

Gitoma y Fiboi: La contienda entre sol y su hermano luna

Este relato lo realizó Abuelo José García, en la quebrada Takana, cerca de Leticia, Amazonas colombiano, en 1976 (Urbina, 2010, pp. 69-95). El relator es oriundo de La Sabana en el alto río Cahuinari, unos cuatrocientos kilómetros al noroccidente de aquella ciudad. Si se tiene en cuenta que de niño su tribu fue desplazada como esclava hasta el sur del río Putumayo en el Perú por la Casa Arana y que de allí el joven volvió al norte y luego migró al suroriente hasta afincarse cerca de Leticia, en el caso de este relato se dan varias causales importantes de transformación: relator migrante sujeto a influencias varias, así como cambios en el espacio y, desde luego, en el tiempo.

Primera secuencia

Descolocación: Gitoma trabaja en la chagra y se ausenta continuamente de la maloca. *Primera incursión:* Fiboi, hermano de Gitoma, aprovecha el “campo libre” dejado por su hermano y corteja a su cuñada. *Engaño:* Ella también aprovecha el “campo libre” para engañar a su marido. *Segunda incursión:* Nokaido quiere aprovechar la “facilidad” de conducta de la mujer y entra a cortejarla. *Rechazo:* Ella no acepta sus requerimientos. *Revelación y marca audible:* Ante la negativa, Nokaido divulga su infidelidad en la aldea.

Comentario

Las funciones narrativas aquí están constituidas por acciones implicantes, que afectan a la totalidad de los personajes involucrados y determinan el curso, el final y el desenlace del relato. Adicionalmente, esta primera secuencia opera como un microrrelato compuesto por varias escenas-acciones con unidad de tiempo, acción y lugar en un encadenamiento que tiene inicio, desarrollo y cierre o final sin pérdida de recursos, carácter compacto que se reconoce como la propiedad principal del cuento. La primera acción: “Gitoma trabaja en la chagra y se ausenta continuamente de la maloca” constituye una escena de apertura, cuya función es mostrar “cómo transcurrían las cosas” cuando Gitoma permanecía en la chagra antes de sobrevenir la alteración que rompió el orden anterior y lo sustituyó por el caos. En cuanto a la última escena, que es la

venganza de Nokaido por haber sido rechazado y opta por divulgar la infidelidad de la requerida plantando una marca *audible* ante la aldea, narrativamente adquiere un valor desmultiplicador, porque acelera el desarrollo del conflicto y abre el camino a la continuación de la narración, sin que eso signifique que el relato no pudiera terminar ahí, en cuyo caso operaría como un final abierto.

Segunda secuencia

Retorno: Gitoma vuelve a la maloca. *Prueba oculta con marcas visibles:* El ofendido prepara una tintura mágica para teñir las manos de los infieles y ponerlos en evidencia cuando realicen sus juegos eróticos, cosa que logra, y los pezones de la mujer y su zona vaginal quedan ennegrecidos por las caricias del amante, al igual que los genitales y la cara de este, debido a que la mujer le ha acariciado esas partes. *Contrato de enfrentamiento:* Gitoma decide enfrentar a su ofensor. *Emboscada y captura:* Gitoma embosca a su antagonista mediante una trampa, y Fiboi cae atrapado dentro del nido de un guacamayo en un árbol que crece prodigiosamente y se convierte en roca, lo que imposibilita el escape del prisionero. *Ayuda y fuga:* Nokaido consigue facilitar la fuga de Fiboi, quien escapa y encuentra a su hermano Gitoma en la maloca de la madre. *Engaño:* El fugitivo finge una tregua silenciosa con su perseguidor y le tiende una trampa mediante engaño. *Sacrificio:* Fiboi conduce a su rival a ser tragado por un pez, pero, ya dentro del vientre del animal, un coletazo de este a la mujer de Gitoma, quien se encuentra allí, la lanza a la boca de otro pez, un dormilón, que también la engulle. *Autosacrificio:* Fiboi, desolado, asciende al Cielo para buscar allí a la mujer. *Redención y nuevo contrato de lucha:* Al día siguiente Gitoma reaparece transformado en Sol y dispuesto a castigar con su fuego a Foboi, quien sólo se presenta al llegar la noche, cuando el Sol ya se ha marchado. Así se continúa en el Cosmos una persecución inacabable, puesto que el Sol y la Luna jamás se encuentran.

Comentario

Aquí, en cambio, las funciones corresponden a acciones consecuenciales así: El retorno de Gitoma tiene el efecto de “acortar la distancia” respecto de la chacra, cuyo sentido asociado es “no ignorar más lo que pasa en casa”. Acto seguido, la prueba que prepara el ofendido implica sellar un contrato de enfrentamiento entre los rivales, que se da con la emboscada que Gitoma le tiende a Fiboi, donde este cae atrapado. Aquí reaparece Nokaido, anterior competidor de Fiboi por obtener los favores de la mujer de Gitoma, ahora transformado sorpresivamente en ayudante del

traidor. En esta acción se devela, además, que la maniobra de Nokaido para obtener el amor de la mujer pasa por eliminar a los dos rivales, en la medida en que cuando devuelve a Fiboi al campo de lucha es posible lograr la muerte de este y de Gitoma. No está dicho en el relato: subyace indiciamente en él. El pérfido Nokaido consigue la libertad del cautivo y, una vez libre, Fiboi va en busca de Gitoma, lo encuentra en la maloca de la madre y en un momento de anticlímax lo engaña con la ayuda de un pez que lo engulle. Ya dentro del vientre del pez, llega el clímax del duelo entre los rivales: de una forma inexplicada, el pez portador de Gitoma le da un coletazo a la mujer, que cae en la boca de otro pez: un dormilón, que la engulle. Todos han perdido con este final escenificado como otro mito universal: el de Jonás en el vientre de la ballena. El camino que toma el relato para resolver el conflicto es el camino del sacrificio colectivo como la única posibilidad de llegar a la redención para volver a vivir. La inversión de la situación ha llegado con un efecto sorpresa, que crea tensión y exige un desenlace que no tarda en llegar: Fiboi asciende al Cielo para buscar allí a su amada, y Gitoma va tras él. Después del sacrificio llega la redención y los dos rivales continúan su enfrentamiento interminable en el Cosmos. Si el final le da al relato hasta ese momento una estructura de narración cerrada, con el desenlace esa estructura queda abierta y lista para su extensión: Gitoma, Fiboi, Nokaido y la infiel quedan flotando cósmica y narrativamente, lo que no es otra cosa funcionalmente que una puerta que se abre para entroncar con otro relato posterior. Viene en seguida el segundo mitorrelato, no sin advertir que el ordenamiento dado a los etnotextos aquí es el mismo que les da Urbina en su libro.

Segundo relato

Gitoma y Nokaido: la contienda entre el sol y el tukán

Aquí el relator es Gitoma Zafiama, hijo de Abuelo José García (Urbina 2010, p. 98-104). El texto se recolectó en 1971 en La Samaritana, Puerto Leguísimo, Putumayo, unos setecientos kilómetros al noroeste de Leticia, Amazonas colombiano, cinco años antes que el inmediatamente precedente.

Primera secuencia

Descolocación: Gitoma es un cazador exitoso y por razón de su oficio suele ausentarse de su maloca. *Incursión:* Nokaido llega a alojarse en la maloca de la pareja y termina por cortejar a

la mujer de Gitoma. *Traición*: Ella acepta entrar en amores con el visitante. *Marca y fuga*: La pareja huye a la maloca de la familia del amante. *Contrato de enfrentamiento*: El desalojo sella el desafío entre los involucrados.

Comentario

Como en el caso del etnotexto anterior, esta secuencia es un microrrelato compuesto por acciones implicantes que van a generar consecuencias. También, como en ese caso, la secuencia abre con una escena que muestra el estado anterior a la ruptura de la normalidad: Ahora Gitoma es cazador y no agricultor, aunque, como en el caso anterior, se ausenta frecuentemente de su maloca. Aquí el paso de la agricultura a la caza constituye una sustitución en el paradigma del modo de producción económica, y es la primera transformación respecto del primer relato. Y, como en el caso anterior, la descolocación del personaje respecto de su maloca constituye un “abandono” de la misma, que va a facilitar la aparición del conflicto y que comienza cuando Nokaido llega al lugar en calidad de huésped y corteja a la mujer del cazador. Se trata de una incursión en la que ocurren dos transformaciones notables respecto del primer relato: Nokaido ahora no es un aspirante frustrado al amor de la mujer, sino funge como su primer amante. Así mismo, su relación con Gitoma se transforma, pues no es su hermano, como lo era Fiboi en la versión anterior. Viene una cuarta transformación: Gitoma no se entera de la traición por vía de un pregonero despechado, como sucedió antes, sino con la admisión de culpa representada en el abandono de la maloca por parte de los traidores, lo que es una marca *visible* que, a la vez, sella un contrato de enfrentamiento entre los involucrados. La fuga y la forma de la marca son las transformaciones quinta y sexta de esta secuencia respecto del relato anterior.

Segunda secuencia

Esta secuencia se compone por acciones consecuenciales, así: *Infiltración disfrazada*: Para vengar la traición y fuga de su mujer con el extraño, Gitoma se aparece en la maloca donde se han establecido disfrazado de un jovencito enfermizo y lo acoge la pareja. *Castigo a la parentela de la traidora*: El joven aprovecha su anonimato y extermina a la familia de *pájaros* de la mujer. *Revelación de la identidad del enemigo oculto*: Nokaido se entera de la identidad del joven exterminador de pájaros. *Emboscada fallida*: El traidor lo busca para sorprenderlo. *Contraemboscada y castigo al ofensor*: El sorprendido es Nokaido, porque Gitoma ya lo espera en su forma adulta y, tras una larga persecución, lo mata.

Comentario

En esta segunda secuencia se da curso a la preparación del combate que enfrentará a los antagonistas. A diferencia del relato anterior, Gitoma no atrae al ofensor hacia una trampa, sino comienza por castigarlo con el exterminio de su clan *pájaro*, desgracia a causa de la cual la madre de Nokaido rechaza a la infiel. Son dos transformaciones respecto de primer relato, que operan como desmultiplicadoras, porque van a precipitar el desarrollo del conflicto. También, a diferencia de la versión anterior, sólo hasta la evidencia del exterminio de la parentela clánica de la mujer, el ofensor Nokaido tiene la revelación de que aloja al enemigo en su propia maloca. Es otra transformación, así como lo es el fracaso de la emboscada que Nokaido le monta a Gitoma, a diferencia de cuando Fiboi, en la versión anterior, lo engaña exitosamente. En este caso se da funcionalmente otra transformación que invierte la situación, porque el sorprendido es el emboscador, quien, al fungir como cazador, pierde ante el cazado, quien, a su vez, pone en práctica sus habilidades de *cazador* para matarlo.

Es notable aquí, a nivel del transenunciado como código secundario, que la mujer no sólo ha traicionado a su marido, sino al clan, al infringir el tabú que prohíbe el emparejamiento con miembros de otro clan de pájaros, en este caso con un tucán. Por eso Gitoma elimina a su parentela de *pájaros*.

Tercera secuencia

Esta tercera secuencia tiene estructura de microrrelato, en la medida en que no necesita conectores de antecedentes ni completamientos adicionales para poder ser funcionalmente narrativa. Constituye una extensión respecto de la secuencia anterior, en la que perfectamente hubiera podido cerrarse la narración, por lo que puede operar como “un nuevo relato”. Este es el desarrollo de la secuencia:

Retorno a la normalidad: Gitoma se encuentra de vuelta en la maloca con su mujer. *Contrato de reunificación:* La vuelta a la vida en pareja se sella con un hijo llamado Jobiya Gitoma. *Retorno fracasado del antagonista:* Nokaido regresa convertido en serpiente sin lograr dar muerte a Gitoma, aunque este presiente su propio fin. *Sustitución del antagonista:* La mujer de Gitoma ya ha reemplazado al desaparecido Nokaido con un nuevo amante, que es Gaimo Jaguar. *Emboscada y muerte del héroe:* La mujer le prepara una celada a Gitoma, y Gaimo lo sorprende cuando se

bañaba en la quebrada, lo mata y se lo come. *Marca y contrato anticipado*: La mujer tiene un hijo con Gaimo, que se llama Fizido Jizuma, “Huevo de Picaflor”.

Comentario

El retorno a la realidad “anterior” al conflicto significa para Gitoma la cohabitación anhelada y el fin de su degradación como héroe. Para sellar este contrato de reunificación, la pareja tiene un hijo. Sin embargo, el destino del protagonista también está sellado y no podrá escapar a él. Aunque sobrevive al ataque serpentino de Nokaido, caerá inevitablemente. Ya Nokaido ha sido reemplazado por Gaimo Jaguar como amante de la mujer y en la misión de matarlo, lo que ambos consiguen cuando lo emboscan en la quebrada de tomar baño. Luego, ella y su nuevo amante tienen un hijo llamado Fizido Jizuma, “Huevo de Picaflor”. Esta acción, que parece ser sólo consecuencial con un grado cero de implicación, en realidad tiene una función desmultiplicadora, porque establece el punto de partida de un nuevo segmento, que terminará en un relato enteramente nuevo a través de este “implante” que anticipa un nuevo contrato de enfrentamiento, aunque no aquí. De hecho, este desenlace ya genera una demanda de saber: ¿Qué pasará con las descendencias de Gitoma y de Gaimo? Esta es la propiedad principal del final abierto, como se va a ver en el relato que sigue.

Tercer relato

Monairue Gitoma y Nopida Gitoma: aventuras de los dos soles

Este relato lo contó Abuelo Pablo Bigidima en El Encanto, río Caraparaná, en 1979, ocho años después y doscientos cincuenta kilómetros al este-sureste de Puerto Leguizamo, donde se recolectó *Gitoma y Nokaido* (Urbina, 2010, pp. 173-192). En él se dan todos los factores de transformación y germinación: tiempo, espacio y narrador. El relato tiene una microsecuencia de apertura que muestra el “antes de ahora”:

Ante Locutio: el camino para llegar aquí.

Monairue Gitoma tiene una mujer llamada Dibuinaño, conocida como Rifaniño, “la comedora de gente”, con quien tiene dos hijos: Nopida Gitoma y el menor, Iaigenima. La mujer entra en amores con Gaimo Jaguar. El amante atrapa a Gitoma en la quebrada de tomar el baño, lo mata y se lo come.

Comentario

Esta microsecuencia introductoria anticipa las condiciones a partir de cuales se va a desarrollar el relato, que son justamente las del desenlace de la narración del segundo de ellos, y tiene una doble función colateral: no sólo sirve de antecedente para desatar la nueva narración, sino el asesinato de Gitoma, al ser una acción consecucional en el relato anterior, aquí se convierte en desmultiplicadora en tanto constituye el motivo que generará nuevas acciones a cargo de los dos hijos sobrevivientes de Monairue Gitoma. En esta microsecuencia se identifican tres transformaciones. Primera: Jobiya Gitoma cambia de cara y ahora se llama Nopida Gitoma; Segunda: a Fizido Jizuma, “Huevo de Picaflor”, lo reemplaza Iagenima, y tercera: este ahora no es hijo de Gaimo, sino del difunto Gitoma. Cabe mencionar que Fizido Jizuma aparece al final de la saga, pero no como hijo de Gaimo, y ese segmento no se aborda aquí porque no tiene cómo contrastarse dentro del material disponible. Veamos:

Primera secuencia

Consulta negativa: Nopida Gitoma, huérfano mayor de Monairue Gitoma, inicia tempranamente la averiguación sobre la ausencia de su progenitor. *Ayuda encubierta:* Iagenima, huérfano menor, acompaña a Nopida Gitoma en su derrotero de búsqueda, aunque sus acciones parecen encaminarse a demorar la resolución de cada momento en que su hermano mayor se enfrenta a la verdad. *Confusión:* La madre les oculta primero la existencia de un padre y, cuando no puede seguir afirmando que nunca lo tuvieron, elabora sucesivas historias distractoras: que su padre murió aplastado por un árbol, que cayó en una de sus propias trampas de cacería, que lo consumió el fuego cuando hizo una quema en la chagra, que lo mordió una serpiente. *Marca oculta:* Gaimo Jaguar, el asesino oculto del padre y amante de la madre, vive cerca de la maloca y se ve allí frecuentemente con ella, lo que ignoran los huérfanos.

Comentario

A partir de aquí, el relato ya no se muestra como una “variación”, sino una *germinación* enteramente nueva. En adelante el peso de las acciones recae en la segunda generación. Esta primera secuencia tiene como función catalítica la búsqueda del padre, que comienza con la consulta continua que le hacen los hijos a la madre, cuya respuesta es negativa. En su más temprana misión Nopida Gitoma cuenta con la ayuda de su hermano menor Iagenima, cuya acción de

ayudantía es encubierta, ya que, aparentemente, obstaculiza la búsqueda, pero lo que hace realmente el hermano menor es poner continuamente a prueba a su hermano mayor, para que fortalezca su carácter y su inteligencia. Así, Iagenima surge como un ser providencial que va a inducir a su hermano a salir de la confusión creada por la madre, quien suma, una tras otra, versiones diferentes que instalan la desorientación principalmente en el gestor de la búsqueda, que es Nopida Gitoma. El punto de anticlímax, que advierte sobre el peligro que corren los huérfanos, lo aporta en esta secuencia el relator, cuando advierte que cerca de la maloca vive Gaimo Jaguar, amante de la madre y asesino del padre, cosa que aún no saben los huérfanos. Se trata de una marca ocultada a los personajes, que por ahora sólo conocen los destinatarios de la narración. Es un recurso hábil este de establecer comunicación con el destinatario a espaldas de los personajes. Se trata, dramáticamente, de un efecto de implante con fines de anticipación. Normalmente estos recursos se desarrollan preferentemente en el discurso, pero nada impide que tuvieran lugar en la historia.

Segunda secuencia

Comprobación negativa: Los jóvenes corroboran cada una de las causas de la muerte del padre dichas por la madre y descubren sus falsedades. *Ayudante o auxiliar mágico:* Construyen una bodoquera prodigiosa de palo de yarumo y a través de ella entran en comunicación con los pequeños seres del bosque, que Iagenima se empeña en matar antes de que hablasen, pero que Nopida Gitoma consigue mantener vivos luego de inmovilizarlos con su pequeña arma: un lagartijo, una mariposa. *Revelación de culpa:* Al fin un carpintero común les cuenta que su madre es amante de Gaimo Jaguar, quien mató a su padre. *Ayudante para el castigo:* Más tarde los hermanos atrapan a Carpintero Real, quien les da instrucciones para dar muerte a Gaimo. *Combate, victoria y castigo:* Los huérfanos sorprenden a Gaimo a la entrada de su cueva y le dan muerte. *Trampa inversa:* A causa de la muerte de su amante Gaimo, la madre insta a los hermanos a hacer una trampa para ratones, pues aduce que estos están acabando con la yuca. *Autosacrificio:* Una vez hecha la trampa, ella apaga el fogón de la maloca y busca la muerte en el artefacto. *Expedición en busca del fuego:* Afligidos por lo ocurrido, los huérfanos van adonde Tizón de Sol a buscar el fuego perdido. *Incineración y descolocación:* Regresan con el fuego, queman a la madre y abandonan la maloca.

Comentario

Ante el fracaso en la búsqueda de la verdad, la construcción de la bodoquera prodigiosa opera como conector sobrenatural. Esto es explicable, porque con la ceniza de ese arbusto se hace la mezcla para preparar la coca. La bodoquera se transforma así en ayudante mágico de los huérfanos y los pone en comunicación con los pequeños habitantes del bosque, *que lo saben todo*. Es cuando el pájaro carpintero común les revela la culpa que marca a la madre: su amante desde tiempo atrás es Gaimo Jaguar, asesino del padre de los jóvenes. Este hecho los pone en el camino de la verdad, pero no es suficiente para encarar con éxito la misión que se les plantea: castigar a Gaimo Jaguar. Ese paso se da cuando hablan con Carpintero Real, quien funge como ayudante principal para el cumplimiento de la misión y los instruye sobre cómo sorprender a Gaimo en su cueva en el árbol. Con esto se llega al enfrentamiento con el infame, que concluye con su castigo y muerte. La muerte de su amante lleva a la madre a incitarlos a construir una *trampa inversa*, porque no tiene la finalidad declarada: cuando el artefacto está listo, ella se transforma en ratón y se introduce en él para acabar con su propia vida en una acción autosacrificial, que es cruel para todos, en especial para los huérfanos, que ahora lo son de padre y madre. Al apagar el fogón de la maloca antes de morir, ella les impone una misión adicional a los desconsolados huérfanos y matricidas, que ahora deben emprender una expedición para conseguir el fuego y quemar su cuerpo, cosa que hacen para abandonar luego la maloca totalmente deshechos.

Recolecciones

Los tres relatos muestran una morfología semejante: El núcleo desencadenante común está en Gitoma, la mujer y su pretendiente, porque la relación de la pareja entra en crisis cuando ella acepta entrar en amores con un tercero, acción que da un giro temprano a la historia y es el origen desmultiplicador del conflicto en los tres relatos. *En Gitoma y Fiboi: La contienda entre Sol y su hermano Luna*, cerca del triángulo está Nokaido, quien en ese relato funge como cortejante de la mujer, mientras en *Gitoma y Nokaido: La contienda entre el Sol y el Tucán*, este último toma el lugar del intruso y beneficiario del amor de la mujer. En ese segundo mitorrelato entra en escena Gaimo Jaguar, quien reemplaza a Nokaido una vez que Gitoma le da muerte a este último. En el tercer mitorrelato: *Monairue Gitoma y Nofida Gitoma: Aventuras de los dos soles*, que funcionalmente es una *germinación* del anterior, Gaimo Jaguar aparece ya como amante instalado en las condiciones en que terminó el segundo relato.

Ahora bien, aunque en los tres relatos el factor generador de conflicto es la infidelidad, se debe recordar que existe otro facilitador originado en las ausencias del marido. Cada uno de los mitotextos se transforma en relación con los otros, sin que eso quiera decir que entre ellos hubiera una relación generacional, pero sí generativa. Lo que hay entre ellos es una comunidad respecto de un arquetipo primario que se pierde en la bruma del tiempo. Dialécticamente, el tejido relacional los comunica y a la vez da lugar a tres mitorrelatos narrativamente diferentes. La Lingüística nos ha enseñado que cruces, préstamos, adopciones, transferencias, geminaciones, asimilaciones, disimilaciones y germinaciones son hechos no sólo comunes a los actos comunicativos cotidianos, sino a la expresión superior de la comunicación, que es el relato. Este proceso generativo es indispensable para la renovación y vigencia de las lenguas y, desde luego, del relato.

El estudio de las versiones anteriores pone al descubierto una fecundidad transformacional sorprendentemente dinámica. Aunque ellas sólo abarcan tres sitios, de cerca de cincuenta aldeas y asentamientos que puede haber en la actualidad, con unos seis mil miembros, esta evidencia invita a dimensionar el alcance de esa dinámica con sólo retroceder ciento cincuenta años, cuando la población uitota podría ser de cincuenta o sesenta mil miembros.

Vuelta al surco

Vimos al comienzo de estas páginas que el estudio de la morfología del relato se originó en los formalistas rusos, tema que retomo aquí. Sus pioneros son: Vladimir Propp, cuyo texto *Morfología del cuento* se publicó en 1928, e incluso antes que él Boris Tomachevski (1965), cuyo trabajo *Thématique* fue publicado en 1925. Allí Tomachevski define la unidad narrativa como todo segmento de la historia que se presente como una correlación. La correlación se entiende como una acción que debe completarse más adelante para resolver la duda creada alrededor de ella: Cuando el pescador coloca la red en el bote, tiene como correlato ver si la lanza al agua cuando llegue a la zona de pesca. A su vez, si el contexto es de empobrecimiento de las aguas, lanzar la red tiene como correlato ver si logra extraer pesca o no, con las consecuencias que esto desencadene. Ahora bien, si el pescador llega al río y no usa la red, eso será un indicio de que su carácter ha sucumbido ante los hechos y admitido la derrota. Eso significa que algunas acciones se cierran con un solo correlato, pero otras permanecen abiertas para cerrarse más adelante. Probablemente la acción implicante más conocida está contenida en la literatura cristiana, y se le

endilga a Eva: Haber inducido a Adán a “comer manzana” tuvo como consecuencia que su género se inferiorizara, para llevar a los hombres al patriarcado, con la exclusión de ellas de las actividades importantes de la sociedad.

Según el formalismo ruso, la función es como una semilla que fecunda el relato para convertirse en fruto cuando madurase más adelante, bien fuera en el mismo nivel o en otro, es decir, en la historia o en el discurso (Barthes, 1977, p. 13). Esa germinación es evidente en los casos que hemos estudiado, en particular en el tercer relato, donde fructifica abundantemente hasta convertirse en una narración “independiente”.

Con el formalismo ruso se posibilitó ver el relato desde una perspectiva transformacional e integradora respecto de su relación con el destinatario, asunto en el que los aportes de Mijail Bajtin (1995) en lo que se refiere a la relación dialógica se dieron a conocer en 1929 y fueron decisivos en cuanto a la presencia de la acción deconstructora en la experiencia literaria, que va de la estética a la ética cuando se entabla una relación dialógica entre el autor y el receptor a partir de la lectura u otro tipo de recepción. En este modelo simple de relación emisor-receptor jugó un papel esclarecedor otro ruso, el lingüista Roman Jakobson, ya mencionado un par de veces. La relación dialógica está en el centro del asunto no sólo en lo que atañe a la generación axiológica producida a partir de la experiencia con el texto, sino porque esa relación dialógica está en la base de la autoridad que recibe ese texto para mantenerse con vida.

Cada relato atraviesa por procesos autoritativos diferentes según su naturaleza, por lo que el diálogo y las instancias que reconocen al texto no funcionan igual en todos los actos, ya fuesen letrados u orales: una novela tiene instancias que tornan engorroso el proceso autoritativo, porque existe un intermediario, en general el crítico o el docente, que recomienda o desautoriza el texto. Otra particularidad de los relatos letrados radica en que la realización comunicativa, más exactamente su emisión y su recepción, se dan mediante protocolos solitarios, *confidenciales*. Por norma, nadie lee ante otros, ni siquiera mentalmente, lo que quiere decir que tampoco hay un intercambio “en caliente” de experiencias con otros lectores ni con el autorizador del texto, bien fuese el crítico o el docente. Tanto es así que, en un intento por romper esta confidencialidad, se propician encuentros de lectura y reflexión, que son, justamente, la excepción. Ahora bien, en el caso de los textos escénicos, la instancia autoritativa es más participativa y se produce de forma instantánea, “en caliente”, cuando el público expresa, en el acto de la representación, su aceptación

o rechazo del texto. En cambio, en la narración oral se da un protocolo de emisión, recepción-respuesta que entraña un proceso dialógico implicante y diferenciado, porque para cerrar el ciclo de la acción narrativa es indispensable el involucramiento del auditorio, lo que produce resultados no sólo informativos, sino semánticos diferentes, según el momento de la realización. Así, cuando la narración se transmite en contextos profanos, por ejemplo, en la reunión del grupo al finalizar la jornada de trabajo o para adelantar una celebración “profana”, el receptor sabe que se trata de una *representación* de la realidad: una mimesis o imitación, según Aristóteles. Pero cuando esa narración se da en contextos rituales o sacros, la necesidad del diálogo integral comunitario es absoluta, porque allí no se trata de una representación, sino de una recuperación dialéctica de la realidad: el relato ya no es una imitación, sino la recuperación por vía ritual del tiempo perdido, como lo indica Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*.

Los tres formalistas: Tomachevski, Propp y Bajtin dieron de forma casi simultánea avances inesperados en el estudio literario, al provenir cada uno de ellos de cunas académicas diferentes. En efecto, Propp procedía de la etnología, Tomachevski de la literatura y Bajtin de la filosofía y la literatura. Este afortunado haz de saberes alumbró el camino del estudio del relato hacia campos más integradores, eclécticos, para superar el estancamiento de los estudios literarios habitualmente compartimentados y, de esa forma, tornarlos compartidos transdisciplinariamente, que fue lo que propuso el formalismo ruso para darle al estudio del relato un corpus teórico y metodológico.

El caso de Fernando Urbina no es ajeno a esta tendencia heterodoxa: en efecto, Urbina se formó como filósofo, pero poco después encontró su vocación en la etnografía cultural, junto con la fotografía, de la que se ha tornado un adicto. Su caso muestra una praxis confidencial de saberes y quehaceres que a veces irrita a los etnógrafos ortodoxos, siempre renuentes a cualquier tipo de “contaminación”.

Para volver con Propp, el análisis morfológico permite identificar las diferentes caras con las que se muestra el personaje, es decir las máscaras tras las que se disfraza, según las funciones que desempeñara en la ejecución de su misión. Señala Propp (s.f.):

...se deben definir las funciones sin tener en cuenta la identidad de aquel que las realiza. La enumeración de las funciones nos ha permitido convencernos de que tampoco debemos tener en cuenta la forma en que se rellenan (p. 74).

La inimportancia de la forma que menciona Propp es lo que más me interesa en esta cita que, de otra forma, resultaría tardía o redundante. De hecho, lo de menos son los elementos retóricos que se empleen en cada caso, o sea la forma de la forma, no así el contenido de la forma, es decir el papel que lo dicho cumple dentro de la narración. No se refiere a la *belleza* de la expresión, sino a su eficacia dentro de la construcción narrativa. Aquí la noción de forma es constructiva y no retórica.

El estudio de Propp se publicó 21 años antes que *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell, publicado en 1949. Llama la atención que en su texto Campbell no citara a Propp, con lo que se supone que llegó a conclusiones, en materia de las características, desafíos y, en general, el derrotero del héroe, similares a las del formalista ruso, por su propia cuenta. Resulta claro que las fuentes primarias de uno y otro fueron diferentes: Propp se basó en los cuentos populares rusos, mientras Campbell lo hizo a partir de textos griegos, egipcios, hindúes, persas, japoneses, hawaianos, de los hermanos Grimm, más una lista larga, aunque dio cabida a narraciones amerindias de América del Norte. En efecto, hay citas en su libro de *El canto de Hiawatha*, de Henry Longfellow, y de *Historias y leyendas de los indios piesnegros*, de George Grinnell. Más al sur, llega hasta México cuando menciona colecciones de Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*, así como de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl: *Historia de la nación Chichimeca* (Campbell 1959, p. 88, 263, 238 y 318). En Occidente, los estudios de Campbell tuvieron un giro inusual: su libro fue a parar a las manos de Christopher Vogler, quien elaboró una versión resumida en un manual para escritores de cine, que los estudios de marca acogieron y convirtieron en fórmula, y que Vogler, a su vez, vertió en un libro exitoso en ventas, publicado inicialmente en 1998: *La jornada del escritor: estructuras míticas para escritores* (2006). En su bibliografía, Vogler sí incluye *La morfología del cuento*, de Propp.

Resulta claro que los caminos para acceder al estudio del relato de ninguna forma pueden reclamarse como únicos ni se han originado exclusivamente en la literaturística y ni siquiera en las ciencias del lenguaje. Para tornarnos anecdóticos, digamos que hay caminos nada ortodoxos. Fijémonos, por ejemplo, en que una buena parte de la teoría del relato es hija directa de la tejeduría. *Trama* es un término tomado de la técnica tejedora para conectar los hilos de la pieza que se teje; *nudo* es el cruce en amarre que se hace de los hilos para concluir un tramo e iniciar otro; *punto de*

giro es un cambio en la dirección del hilo, que impide que el tejido regrese al punto anterior. Con esto es suficiente, creo, para retornar al caso puntual de *Gitoma*.

Motivos para contar

Ahora bien: ¿Para qué contar? Se cuenta lo que se cuenta, primero para satisfacer el anhelo arquetípico de saber qué ha pasado con aquellos cuyos nombres oímos mencionar a cada rato y, segundo, para prever qué debemos hacer en circunstancias similares, aunque profanas.

Puede notarse que los relatos estudiados aquí sacan a flote una escalera de significaciones donde las funciones descritas constituyen un código primario que corresponde a lo *dicho* y son portadoras de significados transmitidos a través del conjunto de acciones de los personajes. Sin embargo, junto a este código primario, *explícito*, están presentes otros códigos secundarios, compuestos por lo sugerido, lo indiciado, lo mostrado y lo *no dicho*, todo ello campo de la semántica. En este sentido, como dije atrás, las acciones en tanto código primario corresponden al campo del *hacer*, mientras los códigos secundarios se relacionan principalmente con el *ser*. Veamos: En el mitorrelato *La contienda entre Sol y su hermano Luna*, se muestra que la sociedad se sustenta en una base productiva agrícola, pues Gitoma trabaja en su chagra. Así mismo, el panrelato, en tanto integración de las tres versiones, da cuenta de que la sociedad ha establecido un modelo de familia y de parentela clánica de carácter nuclear. A través de *Gitoma* y *Nokaido* se conoce algo más sobre el código clánico y esto señala que la mujer de Gitoma infringió el tabú que prohíbe establecer unión entre miembros de clanes excluyentes. Esto no se ha dicho, pero sí se halla implícito, pues Nokaido, que es de un clan aéreo, resulta que se enreda en amores con una mujer de otro clan aéreo. Lo sabemos porque se indicia cuando Gitoma, el marido burlado, se dedica a dar muerte a los *pájaros* parientes de la mujer infiel, infracción y desgracia por la que a ella la rechaza el clan de su amante. Castigar a su mujer con la muerte de su parentela también da cuenta del carácter vengativo y de la crueldad a los que puede llegar Gitoma, quien no cejará en su propósito de venganza y perseguirá a su hermano Fiboí a través del Cosmos, aun después de la muerte, como se ve en *Gitoma y Fiboí: La contienda entre Sol y su hermano Luna*.

En el mismo terreno de los indicios, los relatos dan cuenta del carácter infortunado de Gitoma en materia del amor, lo que lo mantiene condenado a la soledad: en el primer relato, su mujer lo traiciona con Foboí, y en el segundo con Nokaido, que ahora aparece como su propio hermano. Muerto Nokaido a manos de Gitoma, su mujer lo reemplaza con Gaimo como su amante.

A su vez, el panrelato muestra a la mujer como un personaje incapaz de amar a Gitoma. Aunque la caída de su marido la libra de él, también la sumerge en un dolor mayor, que la lleva a planear su propia muerte a manos de sus hijos, como sucede en el tercero de los relatos. Su autosacrificio es la única forma de redención que se le ofrece para librarse del dolor continuo de perder a sus amantes. También, con su sacrificio planta la culpa en sus hijos, por haber tomado partido a favor del padre. De esa forma cobra por su dolor, pues ella bien sabe que sus hijos son otras caras del padre, por lo que les “transfiere” la soledad. Para unos y otros, comenzar una nueva vida es una redención sólo posible con el sacrificio previo.

De esta suerte, el mitorrelato se muestra como un sistema de significados y de sentidos que entran en relación para su composición, lo que exige pasar por una instancia descriptiva en el sentido que la descripción tiene en la lingüística: ser enunciados verbalmente. Los relatos muestran que la estructura opera mediante una jerarquía inicial distributiva, pero su valor sólo adquiere plenitud en la medida en que la distribución se cierra cuando lo distribuido se integra con las reacciones que los personajes tienen frente a las acciones que genera cada implicación. Así sabemos cuál es el sentido final del relato, que se ha venido germinando a través de todo el devenir de la narración. En otras palabras, aquí no hay material “sobrante” y todo en ellos resulta pertinente y contributivo para el desarrollo de la narración. Pensemos en el tercer relato, cuando los hermanos construyen una bodoquera: esa acción no es ociosa ni se encamina a “pasar el tiempo”: la bodoquera es el medio a través del cual los muchachos podrán entrar en comunicación con los pequeños habitantes del bosque y, a través de lo que les cuenten, ellos lograrán desatar el nudo para liberar el secreto de la muerte del padre y encaminar su acción justiciera para castigar al asesino Gaimo.

Si bien se puede comprobar que algunos elementos narrativos, principalmente las funciones, resultan marcadamente operacionales y dotados de significados explícitos, por lo que dan velocidad y dirección al relato, los indicios y las formas de ser de los personajes, junto con otros aspectos de la narración que parecen estar allí como “paisaje verbal” o como “relleno”, porque se enmascaran como un telón de fondo, tal como ocurre en la pintura renacentista, en realidad son indicios semánticamente llenos y reencauzan constantemente el curso de las acciones. “Rectifican” la dirección del relato y contribuyen notablemente a definir su sentido. El relato, pues, no es sólo un asunto de “hacer”, sino se define en última instancia por la forma de “ser” de los

personajes. Aunque marcha debido a la historia, a partir de lo que *se hace*, se define en el discurso según lo que *se es*. Eso es lo que a fin de cuentas determina el destino de la pérfida mujer, de Foboi, de Nokaido y de todos los que adoptan las diferentes caras de Gitoma.

Reiteraciones

El análisis de las tres versiones de Gitoma permite concluir que:

1. Las transformaciones del relato ocurren principalmente a nivel del *discurso*, o sea del *cómo*, incluidos los personajes, más otros componentes de la *utilería*.*

2. Los elementos trasladables corresponden predominantemente a la *historia* y dentro de ellos se insertan las transformaciones.

3. Las transformaciones se dan en los ejes del tiempo, del espacio y de la performance o realización narrativa. Cambios en cualquiera de ellos desencadenan cambios en el relato. Fijémonos en *Caperucita Roja*, según Andersen y según los hermanos Grimm.

4. El mito es un sistema narrativo articulado en relatos, donde cada uno de ellos se integra por un subsistema de secuencias de mayor o menor alcance, pero nunca sin sentido. Ahora bien, el sistema mítico articula combinatoriamente los relatos que lo integran, de modo que en cada acto narrativo se extraen aquellos pertinentes a las circunstancias. Sólo en ocasiones de la mayor trascendencia ritual se despliega la narración mítica con la mayor parte de sus relatos, y excepcionalmente con todos. El *Popol Vuh* o *La Biblia* son ejemplos paradigmáticos de sistemas míticos.

5. Su capacidad de distribuir e integrar eficientemente tal complejidad de elementos historiales y discursivos hacen del mito un sistema mutante que le permite dar cuenta de todas las contingencias de importancia en la vida comunitaria. Su riqueza en los significados que transmite a nivel de su historia y la fecundidad de los sentidos que produce a nivel de su discurso hacen de él una auténtica rapsodia.

* Los eventos transformacionales son comunes a la narración oral y a la letrada, con la diferencia de que en la primera su dinámica es continua y por lo mismo aparentemente imperceptible, mientras en la segunda los cambios deben tornarse lo suficientemente notorios como para alcanzar un reconocimiento *autoral*.

Referencias

- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Letra e.
- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI.
- Campbell, J. (2013). *Imagen del mito*, Atalanta.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. J. (1970). *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, Tiempo Contemporáneo.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Antropología estructural*, Eudeba.
- Niño, H. (2021). *Gitoma, el Hombre Solar*, Panamericana.
- Propp, V. (s.f). *Morfología del cuento*, Fundamentos.
- Tomachevski, B. (1965). *Teoría de la literatura*, Akal.
- Urbina, F. (2010). *Las palabras del origen*, Ministerio de Cultura.
- Vogler, C. (2006). *A jornada do escritor*, Nova Fronteira.