

Archivos de narrativa y matrices folklóricas: oralidad, escritura y génesis

María Inés Palleiro

Universidad de Buenos Aires / Instituto Universitario Nacional del Arte / CONICET

Resumen

Revisito una aproximación al relato folklórico, a partir de un archivo de narrativa folklórica riojana. El enfoque teórico combina aportes de la crítica genética con la teoría informática del hipertexto. El archivo incluye versiones orales reunidas en investigaciones de campo (1985-1999), alrededor de la matriz "La dama fantasma", con elementos del motivo folklórico E 322.3.3.1 "*The vanishing hitchhiker*". Comprende también recreaciones escriturarias, filmicas y registros virtuales. El trabajo se encuadra en una investigación sobre "Archivos de Narrativa Tradicional Argentina", que revisa criterios de archivación de narrativa tradicional, de la Encuesta Folklórica de 1921 a 2005.

CRÍTICA GENÉTICA – ORALIDAD – NARRATIVA FOLKLÓRICA – HIPERTEXTOS – LA RIOJA

En este trabajo, revisito una aproximación a la narración folklórica realizada en una investigación postdoctoral supervisada por Ana María Barrenechea, introductora de la crítica genética en la Argentina. Tal propuesta sistematiza reflexiones sobre el armado de un archivo de narrativa folklórica, con un enfoque que combina aportes de la crítica genética, que estudia la génesis de un texto, con la teoría informática del hipertexto centrada en itinerarios dispersivos de bloques textuales.

El archivo contiene relatos folklóricos de La Rioja, Argentina, reunidos en investigaciones de campo (1985-1999). El eje de ordenamiento es la matriz "El encuentro con la Muerte", que tiene elementos temáticos comunes con motivo folklórico E 322.3.3.1 de Stith Thompson "*The vanishing hitchhiker*" (El caminante evanescente). La tarea de archivación consistió en reunir versiones orales, fijaciones escriturarias, recreaciones filmicas, coreográficas y virtuales, alrededor de una matriz narrativa.

El trabajo se encuadra en el proyecto PIP CONICET "Creencias, legitimación y autoría del discurso en archivos de narrativa oral argentina (1921-2005)", del que soy directora. Este proyecto considera los archivos como espacios de construcción de memorias sociales. Se vincula asimismo con el proyecto de la Dra. Romero, en el que investigo recreaciones literarias de matrices folklóricas.

La genética textual y los estudios folklóricos

En su artículo «*Qu' est ce que c'est la critique génétique*», Grésillon (1994: 7) caracteriza la perspectiva genética como "una mirada nueva" que privilegia "la génesis sobre la estructura". Esta mirada propone reconstruir la génesis de un texto a partir del estudio de correcciones y variantes de manuscritos literarios. Los geneticistas rastrean indicios del acto de producción escrituraria en el producto textual.

Así como la crítica genética estudia variantes de manuscritos, las variantes son también el eje de la oralidad folklórica. Ya Menéndez Pidal, en sus trabajos sobre el romancero hispánico, había llamado la atención sobre la vida en variantes de la tradición oral. Chertudi (1978) retomó estos conceptos, para afirmar que el cuento folklórico vive en variantes en la oralidad, y definió la versión como cada realización de un cuento. En lugar de subrayar la condición dinámica de un texto fijado en la escritura, los estudios de génesis de narrativa oral intentan fijar relatos originados en el coloquio sin borrar las huellas de su génesis, en una tensión entre oralidad y escritura (Palleiro 2004).

Desde una perspectiva genética, Lebrave (1990: 156) caracterizó las correcciones y variantes de manuscritos como operaciones materiales del acto de escritura, que reflejan su condición de texto en proceso. Propuso, como método para reconocer las variantes, un "desciframiento" a partir de la confrontación de distintos estados de escritura, que permite

distinguir adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones de elementos. Para los geneticistas, las correcciones modifican un texto ya fijado y las variantes introducen alternativas surgidas de la reflexión del autor sobre el texto producido. En mi propuesta, reformulé estos conceptos para la narración folklórica, alrededor de la noción de “matriz genética” (Palleiro 2004). Relacioné las correcciones con modificaciones textuales en el dominio del decir, y las variantes con transformaciones contextuales de las matrices en el dominio de lo ya dicho. Definí la matriz como conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas comunes a distintas realizaciones narrativas, fijadas en el curso de la tradición, e identificadas mediante la confrontación intertextual de relatos. El concepto de matriz agrega a las regularidades temáticas de los tipos y motivos estudiados por el método histórico-comparativo que confronta versiones de distintos tiempos y lugares, elementos de composición y estilo. Cada matriz, almacenada en la memoria de los narradores, funciona como núcleo generador de realizaciones textuales diferentes, cuyo contenido semántico se relaciona con identidades colectivas. Los patrones de tema, composición y estilo tienen como base las categorías propuestas por Bajtín (1982) para delimitar géneros discursivos. Identifiqué, en primer lugar, las regularidades temáticas, compositivas y estilísticas que conforman una matriz, y estudié luego sus variantes y bifurcaciones múltiples, que revelan la inexistencia de un texto originario.

Grésillon (1994:242) definió el *avant-texte* o pre-texto como el “conjunto de todos los testimonios genéticos escritos conservados de una obra o de un proyecto de escritura en un *dossier* genético”. De modo análogo, la matriz puede ser considerada como dispositivo pretextual, generador de distintos recorridos en contextos diversos.

En su trabajo “*Detail as the basic semantic unit in folk art*”, Mukarovsky (1977) destacó la relevancia semántica de los “detalles” como unidades básicas de la composición folklórica. En mi *Tesis de Doctorado* (Palleiro 1993) subrayé la importancia de las modificaciones de detalles como operaciones de transformación contextual de estereotipos folklóricos, generadoras de versiones y variantes.

El relato folklórico, como texto dinámico, tiene una potencialidad deconstructiva similar a la de un hipertexto virtual. Desde la teoría informática, Nelson definió el hipertexto como un “texto que se bifurca”, compuesto por “una serie de bloques textuales conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario” (Nelson 1992: 2-3. La traducción es mía). Con este enfoque, el relato folklórico puede ser considerado como conjunto de bloques textuales constituido por unidades mínimas independientes y fragmentarias, conectadas mediante nexos flexibles. Tal mecanismo da por resultado una estructura de recorridos múltiples, a partir de transformaciones de una matriz. Esta matriz activa un mecanismo generador de correcciones y variantes, similar al del hipertexto de Nelson.

Mi aproximación al relato folklórico consiste a la vez en un método de registro y en una reflexión sobre sus procesos constructivos y posibilidades deconstructivas. Este diseño, que alcanzó ya formulación sistemática (Palleiro 2004), busca dar cuenta de los procesos de transformación de relatos orales, sus eventuales registros escriturarios y recreaciones virtuales y mediatizadas.

Damas fantasmas en archivos de narrativa tradicional argentina

Los relatos sobre apariciones fantasmales de jóvenes mujeres fueron incorporadas en colecciones generales de narrativa folklórica argentina con criterios diferentes. El primer archivo general de narrativa tradicional argentina fue la *Encuesta folklórica de 1921*, dirigida a los maestros de las escuelas públicas de todo el país, quienes elaboraron legajos manuscritos, de acuerdo con un Instructivo. Los criterios de archivación del material de esta Encuesta estuvieron influenciados por el método histórico-geográfico de la “Escuela finesa”. En ella, los relatos sobre damas fantasmas fueron considerados como narraciones relacionadas con “lo sobrenatural” y, como tales, clasificados como “supersticiones” o “creencias”, de una categoría menor que otras especies narrativas de “mayor importancia” como los cuentos folklóricos en general y los cuentos maravillosos en particular. Esta distinción categorial, que asigna mayor

importancia a algunos géneros y especies narrativas que a otras, está presente en el Instructivo dirigido a los recolectores¹.

En las colecciones generales editadas de narrativa folklórica argentina de Chertudi (1960-1964) y de Vidal de Battini (1980-1984), encontramos relatos de apariciones fantasmales, clasificados de acuerdo con los tipos narrativos del Índice General de Tipos de Aarne-Thompson, bajo los números 326, “*The youth who wanted to learn what fear is*” (“El joven que quería aprender qué es el miedo”) y 332, “*Godfather Death*”. En Vidal de Battini, dicho tipo temático, que en el Índice es mencionado como masculino, está traducido como “La muerte por madrina”. La Muerte aparece personificada así como figura femenina. En la *Primera Serie* de cuentos folklóricos argentinos de Chertudi, el relato número 35, “El padre mezquino,” remite al tipo 326 de Aarne-Thompson-Uther (ATU). En la colección de Vidal de Battini, el volumen IV incluye los grupos de relatos “El muchacho sin miedo” (ATU 326) ordenados bajo los números 904 a 916, con 13 “versiones” y “variantes”; y “La muerte por madrina,” ordenados como 948 a 952, con 5 “versiones y variantes” (ATU 332). Los relatos sobre la Muerte por Madrina tienen como eje temático la visita de la Muerte personificada como una mujer que llega a buscar a un ser humano; este trata de huir infructuosamente mediante ardides tales como el cambio de apariencia, ya sea de sus vestidos o del cabello. En “El muchacho sin miedo”, el tópico dominante, en Chertudi y en Battini, es la caída de distintas partes de un cuerpo desde el techo, que se transforma luego en aparición fantasmal.

La estructura de los relatos de estas colecciones responde a la de las definiciones clásicas del cuento folklórico (Thompson 1946, Pinon 1965). Tales definiciones lo caracterizan, en contraposición con la leyenda -que tiene una ubicación espaciotemporal precisa- como la narración de acciones que transcurren en un universo ficticio, fuera de un lugar y un tiempo definidos (Pinon *op. cit.*, Chertudi 1978). Cabe mencionar que, en la colección de Chertudi, el narrador se refiere al esqueleto de un hombre como “un cristiano”. Este detalle revela la influencia de la cosmovisión hispanocatólica. Los narradores presentan a la Muerte como personificación alegórica de una divinidad potente, asociada con el Dios cristiano.

Desde de la caída del último gobierno militar de la Argentina, que comenzó en 1976 con la presidencia de Jorge Videla y finalizó en 1985 con el presidente Galtieri, los relatos sobre damas fantasmas comenzaron a ganar espacio en colecciones de narrativa tradicional argentina, junto con tópicos como narrativas OVNI, relatos sobre reencarnaciones y otros temas esotéricos como la comunicación con los muertos. Algunos de estos tópicos, relacionados con la cultura *New Age*, fueron también documentados por Valk (2006) como motivos recurrentes en la narrativa tradicional estonia, luego del advenimiento del gobierno democrático de ese país. Los mismos tópicos se encuentran en los archivos más recientes de narrativa tradicional argentina, publicados luego del retorno de la democracia². En el contexto de estos cambios políticos y culturales en Argentina y en el mundo, la cultura *New Age* fue ganando posiciones hacia fines de los años ochenta, y la cultura hispanocatólica comenzó a compartir el horizonte de creencias en lo sobrenatural con otros modelos cosmovisionales. En este período, comenzó a construirse también el perfil de una Argentina multicultural, con los gobiernos constitucionales. Este perfil coincidió con la mayor cabida de los tópicos de las damas fantasmas, incluidos en colecciones de narrativa folklórica tales como las de Watson de Herrera (1995), Palleiro (1992, 2002, 2004 y 2011) y Parente (en Palleiro 2008).

¹ La *Encuesta de 1921* constituyó la primera iniciativa sistemática de recolección de material folklórico en la Argentina, dirigida a los maestros de las escuelas “Ley Láinez”. Los maestros fueron convocados por las autoridades del Consejo Nacional de Educación para recolectar material folklórico procedente de fuentes orales de acuerdo con las instrucciones enviadas por vías institucionales, y de registrarlos por escrito. La *Encuesta* tuvo como pre-texto el Instructivo enviado a los docentes. En él, el folklore narrativo está incluido dentro de la categoría del Folklore espiritual y, dentro de esta, en la subcategoría a) artes: literatura en verso y en prosa”, diferenciada de b) concepción del mundo: creencias y ritos. Entre las categorías narrativas, el Instructivo hace referencia a los “cuentos o ficciones”, a los que considera “el género más importante de la narrativa folklórica”. Para un estudio sobre la *Encuesta*, véanse Palleiro (2005 y 2011).

² Para un estudio diacrónico de los archivos de narrativa tradicional argentina y sus modalidades de archivación, véase Palleiro en Arcaro (2004).

En los estudios folklóricos, las *Nuevas Perspectivas del Folklore* comenzaron a desplazar el eje de interés desde el coleccionismo hacia una perspectiva comunicativa, que propone una caracterización del texto folklórico como mensaje estéticamente marcado, orientado hacia una audiencia (Bauman 1974). De este modo, las damas fantasmas de las nuevas colecciones pueden ser consideradas a la vez como expresiones simbólicas de las personas desaparecidas durante la dictadura y de las nuevas perspectivas en las modalidades de archivo de narrativa folklórica.

El dossier de “La dama fantasma”

Mi *dossier* consistió en un *corpus* de versiones orales de la matriz de "El encuentro con la Muerte", que tiene elementos temáticos en común con el ya citado motivo "*The vanishing hitchhiker*". El motivo es la unidad temática mínima del relato folklórico, codificado en el Índice Universal de Motivos de Stith Thompson con un código alfanumérico, que en este caso es el E 322.3.3.1. Trabajé con versiones orales recogidas en La Rioja entre 1985 y 1999, y extendí luego mi investigación a otros contextos rurales y urbanos, y a otros canales y soportes orales, escritos y mediatizados.

Aquí, retomo una versión oral riojana de Marta Torres, analizada en Palleiro (2004). Confronto este relato con otros atribuidos a personajes históricos, con expresiones narrativas circulantes en *Internet* y con recreaciones de la matriz en el discurso periodístico.

La reconstrucción genética

El primer paso de la investigación fue el registro textual de los relatos riojanos, seguido de una confrontación intertextual de versiones. Esta comparación tuvo por objeto identificar regularidades temáticas, compositivas y estilísticas que me permitieron reconstruir una matriz común. Distinguí en distintos relatos el mismo eje temático de "La dama fantasma", cuyos núcleos compositivos comprenden las secuencias de 1) "El encuentro" del protagonista con una "chica" en un baile, 2) "La despedida" entre ambos en una zona próxima al cementerio local, 3) "La búsqueda" de "la chica" efectuada por el protagonista, 4) "El hallazgo" de su dirección -o de su tumba- y 5) "El reconocimiento" por señas de su condición de persona muerta. Entre los elementos estilísticos comunes, se cuentan recursos argumentativos como la alusión a testigos oculares para convencer a los receptores de la verosimilitud del discurso, y la adición acumulativa de detalles con valor de indicios de reconocimiento, como el "vestido" con la "mancha de bebida" de "la chica", y "la manta" o "el abrigo" del protagonista. Estos indicios adquieren asimismo el valor metafórico de símbolos de identificación grupal, que refuerzan la antítesis entre la vida y la muerte. Estos "detalles" resignifican la matriz, por medio de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos. En virtud de tales transformaciones, la matriz de "La dama fantasma" se convierte en enunciado identificador de distintos grupos.

La reconstrucción genética tuvo como contraparte un diseño hipertextual, realizado con el programa HyperCard 2.1 (Macintosh)³, que deconstruyó los itinerarios secuenciales, de acuerdo con la estructura diseminativa de un hipertexto. Operé en el nivel secuencial con un "auxilio de navegación", para desarticular los itinerarios narrativos del *corpus* y generar otros mediante la recombinación de unidades. El diseño evidenció las bifurcaciones de la matriz en recorridos divergentes, desde registros orales hasta su reelaboración literaria en la prensa periódica y en circuitos virtuales. Esto reveló el dinamismo de la narración folklórica, que refleja la estructura conectiva flexible de la memoria.

La versión riojana

³ En una conversación con Daniel Ferrer, del ITEM-CNRS, que sostuve en 1999 en el Encuentro de Investigadores de Manuscritología en San Pablo, Brasil, tuve oportunidad de discutir este diseño. El Dr. Ferrer manifestó que J. Lebrave, cuyos trabajos utilicé para mi propuesta, dan cuenta de aspectos teóricos elaborados con el soporte del mismo programa HyperCard.

Esta versión fue narrada por Marta Torres, de 43 años, empleada doméstica con estudios primarios incompletos, en la localidad de Cochangasta, departamento Capital de la provincia de La Rioja, en setiembre de 1987. Ante una pregunta inicial sobre su conocimiento de relatos, Torres refirió esta versión, a la que tituló "El baile de 'La Tierrita'":

Que había muchos cuentos, así, de cosas, que sabían suceder...Que había uno, así, de un baile... que esto ha pasado para allá, en La Tierrita...

Fue al baile... un muchacho... un soldado... Y... entonces... se ha enamorado de esta chica... que bailó toda la noche... y... después que han bailado un buen rato, ella tenía frío... y él le presta la manta...

Y de ahí, han seguido bailando... Entonces, le pregunta cómo se llamaba, y le dijo que Amelia...

Y de ahí, la fue a buscar... le preguntó si adónde vivía, y le dijo que a la vuelta del cementerio... al frente, frente de la puerta que queda para la otra calle ¿vio? [La narradora levanta la vista, y apunta con su índice derecho... hacia el cementerio local]...

Entonces... él se fue a buscar a la casa... Y le dice la madre: -¡No!... ¡Ya murió hace como un año, mi hija!... Y él no le creía. Entonces, le dice: -¡Bueno, vamos, que yo lo voy a llevar para que vea!

Y lo han llevado, al chico, y ahí han abierto el nicho, y ahí estaba ella... en el cajón, envuelta... con la manta que le había prestado el soldado...

Y eso ha pasado en "La Tierrita"... por eso, siempre... cuando van... ahí, al baile ese, a "La Tierrita"... la gente tiene miedo, dice: -¡Ahí te va salir... el ánima de Amelia!...

Y así, por eso, la gente... están un rato, y se van, nomás, porque tienen miedo...

Y eso es cierto... que pasó hace mucho...

¡Y colorín colorado, este cuento se ha acabado!

Como analicé en un trabajo anterior (Palleiro 2004), la narradora clasificó su relato como uno de "muchos cuentos". Lo presentó de este modo como discurso ficcional y mencionó al mismo tiempo su vínculo con la historia del grupo, al referirse a "cosas que sabían suceder". Introdujo así una tensión entre ficción e historia, como eje del relato. La fórmula de apertura localizó la acción en un tiempo pasado y en un contexto concreto, para crear un efecto de realidad (Barthes 1970). Este efecto tuvo como correlato la elaboración poética de elementos históricos (White 1973). Esta fórmula funcionó como cláusula de orientación espaciotemporal semejante a la de narraciones de experiencias individuales (Labov y Waletzky 1967).

La primera secuencia fue la de "El encuentro" entre la joven "Amelia" y un "soldado", miembro del ejército, institución de existencia real, en un baile cercano a un cementerio. Dicha ambientación adquirió un valor simbólico, que contrapuso el dinamismo vital de la danza al estatismo mortuario. El nombre de "La Tierrita" adquirió también un valor simbólico. Este significante reunió, en una condensación metafórica, significaciones antitéticas relacionadas con el espacio erótico de "El baile" y el espacio tanático de "El cementerio".

"La despedida" incluyó el pedido de los datos de la joven, efectuado por el muchacho para facilitar un nuevo encuentro. La narradora acumuló detalles de localización espacial, como recursos argumentativos para crear un efecto de realidad. Luego de esta despedida, el soldado emprendió "La búsqueda", que tuvo como correlato "El hallazgo" de su tumba y "El reconocimiento" de su condición de persona muerta tiempo atrás. El detalle del tiempo transcurrido desde su muerte, "hace... un año", adquirió un valor indicial, que resignificó las secuencias anteriores. Este constituyó un indicio del carácter sobrenatural de "el encuentro", que produjo una quiebra en la cotidianeidad, al marcar un desfasaje cronológico entre el breve tiempo transcurrido desde el encuentro en el baile, y el lapso al que se remontaba la muerte de la joven. Otro detalle indicial fue la referencia a "la manta" encontrada en su tumba, como indicio de reconocimiento. Este fue el nexos entre dos universos semánticos diferentes: el mundo erótico del baile, asociado con la vida cotidiana, y el de la muerte, domiciliado en el cementerio y proyectado hacia una dimensión ultraterrena. El *point* estuvo dado por la conjunción de estos

dos ámbitos, a través de la “manta”, vinculada con el contexto. La “manta”, lexema de origen quechua⁴, es un abrigo de raigambre indígena, característico de las comunidades criollas.

El relato finalizó con una coda que reafirmó este vínculo con el contexto, al aludir al lugar concreto de “La Tierrita”. Esta coda coincidió con el fin del turno conversacional de la narradora, que acudió al estilo directo para incorporar la voz colectiva. Incorporó la voz plural de “la gente”, que afirmaba que “Ahí te va salir... l' ánima de Amelia”. Dicha incorporación convalidó la creencia en la aparición nocturna de ánimas en pena, asociada con peligros que acechan al salir de los bailes. La creencia se caracteriza por la relativización subjetiva o intersubjetiva del valor de verdad de un enunciado (Greimas y Courtés 1982)⁵, en la que la certeza constituye una categoría modal, validada en este caso por la adhesión subjetiva de la narradora y el consenso intersubjetivo de “la gente”.

La dinámica de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos resignificó la matriz de “La dama fantasma” a partir del anclaje en el “baile de la Tierrita”. Dicho anclaje formó parte de una red de referencias contextuales que convirtieron el relato en expresión de identidad colectiva.

La dama fantasma en la prensa gráfica y en registros filmicos

Un número de la revista *Viva*, suplemento dominical del matutino *Clarín* de Buenos Aires del 26 de abril de 1998, incluyó una recreación de la matriz “La dama fantasma” en una nota titulada “Misteriosa Buenos Aires”. La nota, que tiene como intertexto la obra homónima de Mujica Láinez, fue firmada por Hernán Firpo, con la colaboración del “escritor y periodista” Germinal Nogués y fotos de Marcos López. A partir del entramado intertextual de la historia local con matrices folklóricas, el artículo construyó una crónica ficcional de la ciudad de Buenos Aires, en un proceso de invención de tradiciones. Ubicó la acción en “la esquina de Vicente López y Azcuénaga... frente al cementerio de la Recoleta”. El vínculo con el contexto fue subrayado por una foto de esta esquina, con la imagen superpuesta de un personaje femenino vestido de blanco que extendía su brazo para señalar el cartel de la calle “Vicente López”. El montaje de esta imagen mostró la misma fluctuación antitética entre lo sobrenatural y lo cotidiano expresada en el discurso verbal (“...en ese cruce de calles subsiste la inquietante historia de una mujer bella y contaminada de inexistencia”).

Sus unidades episódicas, reconstruidas en Palleiro (2004), se extienden desde “El encuentro”, en la calle, “a la luz de un farol que aún ilumina esta esquina”, hasta la llegada a un aristocrático salón de baile, donde tuvo lugar “La despedida”. Esta adquirió la forma de una huida súbita del baile por parte de la mujer, que recreó motivos del tipo *Cenicienta*⁶, e incorporó elementos del mitema del cruce del umbral. Tal cruce estuvo dado por la entrada de la mujer al cementerio, asociada con el pasaje de la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La despedida estuvo seguida de “La búsqueda”, llevada a cabo por el protagonista masculino y de “El hallazgo” de “el abrigo de la mujer”. Esto dio lugar a “El reconocimiento”, que instaló la dimensión de lo sobrenatural en el relato. Tal reconocimiento se produjo cuando el protagonista levantó “el saco” de la mujer caído sobre una lápida en la que “leyó el nombre de ella”. El texto agregó la versión alternativa de la secuencia del suicidio del protagonista, en una reflexión metanarrativa (“... Una versión indica que se voló la tapa de los sesos con un revólver...”).

Otro agregado incluyó alusiones a actores convertidos en testigos de sus misteriosas apariciones, y a recreaciones filmicas de esta “leyenda”:

En 1950, los actores José Cibrián y Ana María Campoy estrenaron *Ha entrado una mujer*, la primera película... de La Dama de Blanco. Más tarde, el director... Christensen llevó la... historia al cine... Otro actor, Arturo García Buhr, relató... que a

⁴ “Manta” en quechua significa “cielo”, y alude asimismo a espacios amplios. Por extensión, la “manta” es un abrigo amplio, cuadrado o rectangular.

⁵ Para una reflexión específica acerca de la construcción discursiva de la creencia en el relato folklórico, véase Palleiro (2008).

⁶ El tipo “Cenicienta” comprende los motivos de la huida del baile y la pérdida de una prenda.

finales de los 40... vio la aparición blanca... en la esquina de Vicente López y Azcuénaga...

Esta reescritura de la matriz folklórica intentó construir una tradición urbana, mediante adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos de la matriz similares a las de las versiones orales, en un entramado intertextual con elementos históricos y obras literarias. La elaboración fílmica aludida constituyó también una reescritura ficcional de la matriz, desde el guión hasta su trasposición al código sonoro y al de la imagen en movimiento, con director y actores como enunciadores secundarios. En la construcción del mensaje, el medio periodístico contó con una cadena de emisores, desde el "escritor y periodista" Nogués y su colega Firpo, al fotógrafo López, además de correctores, compaginadores y demás miembros del personal de redacción, hasta un circuito de administración, distribución y *marketing*. Tales condiciones de producción y circulación contribuyeron a articular un enunciado encaminado a imponer su recepción en el mercado periodístico. El texto recurrió a la matriz folklórica para crear mecanismos de identificación colectiva y proporcionar entretenimiento a los lectores del suplemento dominical.

Historias de mujeres fantasmas en espectáculos y circuitos turísticos

Esta matriz folklórica fue asociada con la historia de la joven Rufina Cambaceres, de existencia real en el siglo XIX, enterrada viva en el cementerio de la Recoleta por un ataque de catalepsia. Esta historia es referida en la actualidad en visitas guiadas a la necrópolis porteña, en un proceso de invención de tradiciones. En la misma necrópolis, en 2003 documenté espectáculos de luz y sonido que elaboraron ficcionalmente la historia de Rufina, en una recreación verbal acompañada de música e iluminación de la estatua. Estos nuevos canales y códigos revitalizan la matriz en el mundo contemporáneo.

La dama fantasma en canales virtuales

La "leyenda" de Rufina, estudiada en trabajos anteriores (Palleiro 2004), fue objeto de nuevas reelaboraciones en *Internet*, entre las que se destaca un video consultado en *You Tube* en 2009. Este video reprodujo un segmento del canal América Noticias, relativo a "La dama de blanco". Quien relató la "historia" fue un parapsicólogo, el "profesor Ojeda", que identificó "la dama de blanco" con la figura de Rufina. Este video tenía como trasfondo imágenes del cementerio de la Recoleta, con Ojeda sosteniendo un micrófono frente a la bóveda de Rufina.

Con un registro cercano al de la psicología, Ojeda se refirió a "La dama de blanco" como a un "fantasma" cuya representación "está instalada en el inconsciente colectivo del ciudadano de Buenos Aires desde principios del siglo pasado". Explicó la existencia de los fantasmas en los siguientes términos: "... Las personas a veces se... pueden morir y no darse cuenta que están muertas, y al no darse cuenta que están muertas, siguen viviendo una vida extracorpórea...". En un contrapunto polifónico con Ojeda, el periodista, de nombre Alexis, glosó esta explicación con énfasis conativo dirigido al receptor mediático. Presentó una versión interpretativa del relato, en un registro que mantuvo una clara distancia con respecto al valor de verdad del discurso del parapsicólogo. Su enunciado, introducido por el verbo declarativo "afirma", delegó la responsabilidad enunciativa en Ojeda: "Miguel Ojeda es parapsicólogo... con sus poderes paranormales, afirma, ya tuvo contacto con estas almas en pena que, ante seres con facultades distintas, adquieren una consistencia sólida...". Luego de este marco explicativo, Ojeda refirió la "historia" de Rufina: "Rufina Cambaceres es el caso... es el más conocido del cementerio de Recoleta... Estaba... en plena... juventud, y apareció muerta en su cama... Inquietó mucho su muerte... Se la ve... en el cementerio... de Recoleta bastante seguido [Cortina musical]".

Ojeda relató la trágica muerte de Rufina con una concisión ajustada a los rasgos enunciativos del medio televisivo, al cual agregó el código musical para hacer más atrayente el mensaje. La música es un rasgo relevante en *You Tube*, que reprodujo los segmentos televisivos más adecuados al canal virtual.

El periodista acudió nuevamente al contrapunto polifónico para glosar el relato del parapsicólogo. Agregó detalles a esta “historia”, a la que calificó como “atrapante”, para despertar el interés del receptor:

La historia de Rufina, hija del escritor Eugenio Cambaceres, es atrapante. Justo en su cumpleaños número diecinueve, fue encontrada muerta, y tras ser enterrada casi sin ser velada, su tumba apareció con el féretro desplazado. Cuando la abrieron, encontraron golpes y rasguños en su rostro. De ahí, la escultura de la joven que abre la puerta de su tumba, decorando su bóveda...

El discurso del periodista estuvo estructurado como relato etiológico, que brindó una explicación causal para un monumento escultórico. La acumulación de detalles macabros dio un tono efectista, acorde con el registro televisivo de sucesos paranormales.

En el tramo siguiente, el periodista aludió al vínculo de la “historia” de Rufina con otras versiones de la matriz folklórica:

Pero Rufina no sería la única dama de blanco... [Cortina musical] La aparente solidez y los detalles de cada relato parecen dar más vida a estas historias paranormales que transcurren... en los bares linderos a la necrópolis porteña. [Cortina musical, voz de una mujer que canta].

Esta reflexión metadiscursiva del periodista subraya la relevancia de los “detalles” en la obra folklórica, señalada por el citado Mukarovsky. Tal reflexión fue el nexo entre el relato sobre Rufina y el de apariciones de otras “damas de blanco”, referidas por Ojeda: “Se han dado casos de personas que han conocido...una señorita muy agradable y muy interesante en un boliche o en la calle, o en una esquina de acá, de Vicente López, y después, al llevarla hasta su casa...se metió adentro del cementerio...”

Esta versión redujo la matriz al “Encuentro” con una “señorita”, seguido de la “Despedida” que dio lugar al “Reconocimiento” implícito de su carácter sobrenatural, asociado con su entrada al cementerio. En el tramo final, el enunciador mediático intercaló el testimonio de otro entrevistado, que legitimó el discurso con la alusión a “un actor” que tuvo un encuentro con la dama de Blanco en Recoleta: “Otro entrevistado... Un actor muy famoso de los años 50... Arturo García Buhr... dijo haberse cruzado con la dama de blanco en el cementerio de la Recoleta, que es su morada...” Se trata del mismo actor mencionado en la crónica de *Clarín* como aval testimonial del discurso.

El mensaje circulante en *You Tube* acudió a la imagen y el sonido, en una convergencia multisemiótica de códigos, para lograr una recepción eficaz. La matriz folklórica sirvió como pretexto para la génesis de un mensaje de identificación grupal, manifiesto en la referencia al “inconsciente colectivo” de los porteños. La alusión a personajes de la historia local como Rufina Cambaceres favorecieron tales procesos, cuya eficacia performativa se advirtió en el segmento final de esta nota. Dicho segmento mostró a un grupo de jóvenes de sexo femenino caminando frente a la bóveda de Rufina, y a una de ellas diciendo “¡Rufina, te queremos!”, con una entonación afectiva que evidenció la identificación con su figura.

Consideraciones finales

Mi aproximación a la génesis textual y a las posibilidades deconstructivas del relato folklórico evidenció su carácter de texto en proceso. El afán documental me llevó a construir un *dossier* genético de “variantes” de una matriz folklórica en distintos contextos, códigos y canales discursivos. El enfoque dio cuenta de la recontextualización de esta matriz, entre la oralidad, la escritura y la recreación mediatizada, en una combinación multisemiótica de palabra e imagen.

Me propuse reunir la dispersión de versiones orales, para edificar un archivo escriturario que diera cuenta del dinamismo de la oralidad, alrededor del concepto de “matriz genética”. La matriz construida dio cuenta de los procesos de actualización del relato folklórico, mediante

transformaciones de “detalles”. Tales transformaciones tomaron forma de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos similares a los identificados por los manuscritólogos en correcciones y variantes escriturales. La dinámica entre construcción genética y deconstrucción hipertextual evidenció los recorridos diseminativos del recuerdo. Dio cuenta además de procesos de invención de tradiciones y memorias sociales, domiciliadas en archivos.

El archivo incluyó tanto registros de la memoria oral como recreaciones escriturarias, trasposiciones performativas y mensajes difundidos en redes globales que, lejos de quitarle particularismo, lo enfatizan con su remisión a tradiciones locales. Los relatos disponibles en *Internet* permiten a los usuarios contrastar tradiciones, favoreciendo la construcción de identidades diferenciales. Las nuevas formas narrativas requieren nuevas modalidades de archivación, para las cuales los esquemas flexibles del hipertexto ofrecen instrumentos privilegiados.

Bibliografía

- Aarne, Antti y Stith Thompson (1928). *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.
- Barthes, Roland y otros (1970). *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Bauman, Richard (1974). “Verbal art as performance”. *American Anthropologist* 67: 290-297.
- Consejo Nacional de Educación (1921). *Colección de Folklore. Encuesta folklórica del Consejo Nacional de Educación a los maestros de las escuelas Ley Láinez*, Buenos Aires.
- Chertudi, Susana (1978). *El cuento folklórico*, Buenos Aires, OMEP.
- Chertudi, Susana (1960). *Cuentos folklóricos de la Argentina. Primera Serie*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional de Filología y Folklore.
- Chertudi, Susana (1964). *Cuentos folklóricos de la Argentina. Segunda Serie*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología.
- Ferrer, Daniel (1999). “La critique génétique du XXIème siècle sera transdisciplinaire, transartistique et transémotique ou ne sera pas”, *Caderno de Resumos. Fronteiras da criação. VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito Literario*. São Paulo, Annablume.
- Firpo, Hernán y Germinal Nogués (1998). “Misteriosa Buenos Aires”, *Viva. Revista de Clarín No. 1147*. 26 abril: 74-79.
- Greimas, Algirdas y Joseph Courtès (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Grésillon, Almuth (1994). *Eléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (1983). *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Labov, William and Joshua Waletzky (1967). “Narrative analysis: oral versions of personal experience”. June Helms (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle and London, University of Washington Press, 12-44.
- Lebrave, Jean (1990). “Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse”, *Proust à la lettre. Les intermittences de l’écriture*. Charente, Du Lérot, 141-162.
- Menéndez Pidal, Ramón (1974). “Estudios sobre el Romancero”. *Obras Completas*. Tomo XI. Madrid, Espasa-Calpe.
- Mukarovsky, Jan (1977). “Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art”. John Burbank and Peter Steiner (ed. and trans.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*. New Haven, Yale University Press, 180-204.
- Nelson, Theodor (1992). *Literary Machines 90.1*, Padova, Muzzio.

- Palleiro, María (2004). "Aproximación a las colecciones de narrativa tradicional argentina". María Arcaro (ed.), *Contar y bailar. Recreaciones literarias y trasposiciones coreográficas a partir de la narrativa tradicional*. Buenos Aires, Dunken, 12-57.
- Palleiro, María (2004). *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2005). *Narrativa: identidades y memorias*, Buenos Aires, Dunken.
- Palleiro, María (2008). *Yo creo. Vos ¿sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2003). "Clementina Cambacères: ¿una historia oculta? Oralidad y memoria en una matriz folklórica", Ana María Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*. Rosario, Beatriz Viterbo, 99-120.
- Palleiro, María (1993). "La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica. Síntesis de los planteos principales de la Tesis de Doctorado". *Sociocriticism* t. 2, vol. IX, 2, no. 18: 177-182.
- Palleiro, María (1992). *Nuevos Estudios de Narrativa Folklórica*, Buenos Aires, Rundinuskin.
- Palleiro, María (2011). "Los tres deseos: Cuentos maravillosos de la provincia de La Rioja, República Argentina". María Palleiro (ed.), *Archivos de Narrativa Tradicional Argentina (ANATRA)*. CD ROM. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2002). "Juan del Pavo: el repertorio de un narrador folklórico y la génesis de un archivo". *Archivos del Folclore Chileno* 11, segunda época: 41-81.
- Parente, Patricio (2008). "Cuando las creencias expresan una modalidad de conocimiento: narrativas OVNI, luces malas y proyectos científicos". María Palleiro (ed.), *Yo creo ¿Vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 61-81.
- Pinon, Roger (1965). *El cuento folklórico como tema de estudio*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Propp, Vladimir (1972). *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Goyanarte.
- Thompson, Stith (1955-1958). *Motif-Index of Folk-literature*, Copenhagen and Bloomington, Indiana University Press.
- Thompson, Stith (1946). *The folktale*, New York, The Dryden Press.
- Uther, Hans (2004). *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Valk, Ülo (2006). "Ghostly Possession and Real Estate: The Dead in Contemporary Estonian Folklore"- *Journal of Folklore Research* 43, vol. 1: 31-51.
- Vidal de Battini, Berta Elena (1980-1984). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Watson, Stella y Nelson Herrera (1996). *De duendes, ánimas y otras historias*, Córdoba, Narvaja.
- White, Hayden (1973). *Metahistory*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

Sitios virtuales

<http://www.youtube.com/watch?v=leyendasurbanas>. La Dama de Blanco 1 by profmaojeda. Consultada el 15/10/2010