

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Muskuyuk (persona que sueña)**

**Los relatos oníricos de la comunidad de Tigua, cantón Pujilí-Cotopaxi**

Luis Segundo Caisaguano Vega

Tutor: Armando Muyulema Calle

Quito, 2019





## Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, **Luis Segundo Caisaguano Vega**, autor de la tesis intitulada: Muskuyuk (*persona que sueña*): *los relatos oníricos de la comunidad de Tigua, cantón Pujilí-Cotopaxi*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha otorgo a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, septiembre del 2019

.....  
Luis Segundo Caisaguano Vega

C.C. 050340744-7



## Resumen

Esta investigación aborda, a través de una metodología etnográfica, el tema de lo onírico y su significación en la literatura oral y en la cultura oral a través de las narraciones de los sueños. Presenta la experiencia de los relatos oníricos de la comunidad de Tigua en la provincia de Cotopaxi, en la búsqueda de su articulación con un estatuto literario. Para el efecto, se parte de las entrevistas realizadas a los adultos/as mayores de la comunidad para ponerlas en diálogo con las perspectivas teóricas sobre la literatura oral.

La literatura, en las culturas andinas se ha desarrollado de forma oral. Varios estudios elaborados acerca de esta orientan sus análisis a la discusión de elementos como la situación social, geográfica y cultural en donde se producen sus contenidos. No obstante, la literatura tradicional no ha tomado en cuenta las significativas expresiones de los portadores de la cultura, por el hecho de que circula de manera local.

La literatura oral surge como una manifestación estética que se realiza mediante el uso de la palabra. Este estudio al ver la manera en que aquellas expresiones literarias que no incorporan la escritura han sido relegadas, intenta inscribirlas en un lugar dentro del ámbito literario al que se lo considera “tradicional”.

Las personas de Tigua a través de sus relatos oníricos participan de manera directa en la construcción de conocimientos porque mediante ellos, articulan el testimonio vivo de su cultura y literatura. Lo onírico recrea las expresiones literarias y artísticas en la narración oral, aunque sus acciones son desarrolladas dentro de los parámetros de la estética dominante; es decir, dentro del texto escritural y la lengua española. El estatuto literario se sustenta en el endogrupo –de habla ancestral-, ya que los relatos oníricos están escritos en *kichwa* e interpretados después, al castellano para así generar discursos literarios populares.

Palabras claves: *muskuyuk*, onírico, relato, narración, estatuto literario, literatura oral, manifestación, panorama literario, quichua idioma literario.



Soñar, es sin duda uno de los datos que, incluso más que el sol y la lluvia, colocan a los hombres frente a problemas idénticos.

**R. Caillois**

Las fuentes del sueño se alimentan de la literatura oral y de los mitos, aparentemente separados de la experiencia diaria, pero que fundan la visión general del mundo.

**M. Perrin**





## Dedicatoria

A mi esposa Carmen y a mi hija Natalia, pilares fundamentales de mis metas, proyectos y luchas; a mis hermanos, Milton, Diego, Kevin y Verónica; a mi sobrino Christopher; a mis padres Andrés y Victoria; y a mis amigos José Miguel y Ronal.

Para ellos con cariño  
*Luis*



## Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador, y al Área de Letras, por la oportunidad de continuar con mis estudios; de igual manera, a mis profesoras y profesores, por su constante motivación y apoyo.

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos a las personas que coadyuvaron con las entrevistas, en especial a la señora Rosa Vega, miembro de la comunidad de Tigua, cuyos relatos, testimonios, consejos han sido valiosos para esta investigación.

Gracias, además, a Luis Vega, Hortencia Vega, Purificación Chugchilan, Manuel Ugsha, por la colaboración y cooperación durante el trabajo etnográfico.

Expreso mi gratitud a David Moromenacho por sus lecturas y comentarios.

A todas las personas de buen corazón que me apoyaron desde el primer momento que asumí el reto académico que supone cursar una Maestría de investigación: Ernesto Flores, Mery Martínez y José Manangón.

A mi tutor de tesis, Armando Muyolema, por la paciencia y el apoyo; quien me estuvo guiando en todo momento para la escritura de esta tesis, dado que sus sugerencias y observaciones han sido muy importantes en la investigación.

Por último, agradezco a mi esposa, Carmen, cuyo cariño y apoyo incondicional han sido fundamental para lograr mi sueño de convertirme en Magister en Estudios de la Cultura, Mención Literatura Hispanoamérica.



## Índice

Contenido	
Resumen.....	5
Introducción .....	15
Capítulo primero .....	19
Lo onírico y la literatura oral .....	19
1.1. Panorama literario ecuatoriano, siglos XIX y XX .....	19
1.2. El quichua: un idioma literario valorado por Juan León Mera .....	21
1.3. Literatura oral en las culturas andinas.....	26
1.4. Lo onírico como narración en la literatura oral.....	29
1.5. Lo onírico en el <i>muskuyuk</i> .....	32
1.6. El papel del <i>muskuyuk</i> .....	35
1.5.1. El sueño como metáfora cultural .....	37
1.7. El sueño como concreción de <i>munay</i> /deseos y de la conversación .....	38
1.8. Funciones del sueño .....	40
1.8.1. El lenguaje literario y filosófico en lo onírico .....	43
1.9. El sueño como elemento de conversación .....	46
1.10. Sueños premonitorios.....	47
Capítulo segundo .....	51
La cultura oral y la experiencia onírica en la comunidad de Tigua.....	51
2.1. Comunidad de Tigua: pasado y presente .....	54
2.1.1. Tigua en su pasado.....	54
2.1.2. Tigua en el presente .....	58
2.2. Los principios de la comunidad de Tigua .....	61
2.2.1. Diálogo equivalente .....	62
2.2.2. Organización comunitaria.....	62
2.3. Los adultos mayores, actores de los relatos oníricos .....	63
2.4. El mundo onírico como un factor de lazo social.....	65
2.5. Modo de circulación y consumo de los relatos oníricos .....	67
Capítulo tercero.....	69
Estatuto literario de los relatos oníricos.....	69
3.1. Literatura oral desde el enfoque sociocultural .....	72
3.2. Canales de sueño .....	74
3.3. Los significados oníricos.....	75

3.3.1. Introducción a los relatos oníricos.....	75
3.4. Soñar con productos andinos .....	76
3.4.1. Soñar con cebada y cebolla/ <i>siwara sipullawan muskuna</i> .....	77
3.4.2. Soñar con la papa/ <i>papawan muskuna</i> .....	78
3.4.3. Soñar con quinua y chocho/ <i>kinuwa, tawriwan muskuna</i> .....	78
3.5. Soñar con animales .....	79
3.5.1. Soñar con un lobo/ <i>atukwan muskuna</i> .....	79
3.5.2. Soñar con gallina/ <i>atallpawan muskuna</i> .....	79
3.5.3. Soñar con chanco/ <i>kuchiwan muskuna</i> .....	80
3.6. Soñar con personas.....	80
3.6.1. Soñar con policía y militar/ <i>chapak, awkakwan muskuna</i> .....	81
3.7. Soñar con imágenes religiosas .....	81
3.7.1. Soñar con Vírgenes y Santos/ <i>rikchakunawan muskuna</i> .....	81
Conclusiones.....	83
Bibliografía .....	85

## Introducción

Se conoce que la literatura del Ecuador ha logrado registrarse en gran medida, en las letras hispanoamericanas gracias a su difusión a través de la escritura. De ahí que, tradicionalmente, sea un campo dominado por la cultura letrada. En consecuencia, las lenguas indígenas, sus expresiones estéticas y sus relatos cuya esencia tiene un alto componente oral, no han llegado a constituir parte de la literatura “tradicional” y se han considerado como literatura popular. Estas formas de expresión literaria que están vivas en los pueblos indígenas y que no han sido estudiadas, responden eficazmente al lugar y al momento en donde se produjeron, pero la literatura tradicional las ha descartado del discurso literario hegemónico. La razón estriba en que la literatura producida en las culturas andinas es considerada como una forma de oralidad.

La narrativa oral puede definirse de un modo singular: es la memoria de los ancestros en la búsqueda de un espacio para incorporar las propuestas literarias, tanto del orden letrado, como del lenguaje simbólico proveniente de la vida social cotidiana del indígena. En esta se recrea la totalidad de una vida colectiva. Además, muestra una mirada crítica que incide sobre las distintas formas de vida, arte y literatura.

Debido a la indiferencia de la literatura tradicional, han sido especialistas de la antropología o de la sociología quienes se han dedicado a compilar como literatura oral, tradiciones o relatos y con ellos han creado textos solo con el fin de su conservación. Sin lugar a dudas, la literatura en América Latina se ha quedado en los medios letrados e intelectuales y no ha logrado integrar esas otras maneras de hacer literatura.

Generalmente, la literatura oral ha sido abordada por la crítica como una propuesta estética diferente, sin que se considere que esta tiene su propia dinámica de desarrollo en el campo cultural. Es a través de la literatura oral, que los jóvenes indígenas ponen en evidencia sus prácticas literarias y de autovaloración, sus propias maneras de hacer literatura sin volverse ajenos a su cotidianidad, sino como un hecho que está presente en su entorno día a día.

A partir de estas reflexiones se hace visible la pertinencia de esta investigación que, entre otras cosas, indaga el sentido de las literaturas orales que residen en las experiencias de vida de la comunidad de Tigua; concretamente, que proviene de sus relatos oníricos, a la vez que da cuenta de una realidad histórica en la que las personas indígenas producen sus propias literaturas.

La idea es hacer un ejercicio en el que las personas de la comunidad participen con sus relatos directamente en la construcción de conocimientos, con el fin de generar procesos de autorreconocimiento a través de sus maneras de hacer literatura. Los relatos oníricos apoyan los modos de percibir las realidades que están en constante transformación. La conversación, como recurso formal de la expresión oral, pone en circulación los distintos relatos que enuncian los sujetos indígenas del mundo andino.

Para la realización de este trabajo se plantean las siguientes preguntas: ¿Cómo se narra lo onírico en las culturas andinas? ¿Cómo establecer un estatuto literario para las narraciones oníricas? Estas preguntas, por su parte, mantienen concordancia con los objetivos que se han trazado: 1) Incorporar lo onírico por medio de sus narraciones a la literatura oral. 2) Comprender el mundo onírico de Tigua como un factor de lazo social. 3) Proponer un estatuto literario de los relatos oníricos.

La hipótesis de este trabajo parte de la producción de significado que las personas de la comunidad de Tigua realizan sobre sus experiencias oníricas y sobre cómo las interpretan y narran; es decir, la manera en que construyen narraciones basadas en los sueños. La memoria plasmada en el relato, en tanto resultado de la experiencia y voz de las propias personas, permite recordar y conservar lo vivido en el pasado y dar sentido al presente a través de sus recuerdos. Mediante el diálogo directo (entrevista) con los adultos mayores de la comunidad busco argumentar cómo en la construcción de los relatos oníricos se genera la narración, el relato por medio del lenguaje.

El sueño convertido en narración admite que el lenguaje circule en otros espacios: si Manuel cuenta a Rosa que ha soñado con dos chanchos peleándose entre sí, la oyente se asustará porque soñar con chanchos significa que se discutirá fuertemente con otras personas. En ejemplos como este, también debe considerarse que el lenguaje propicia una respuesta, según su ritmo y tono. Si Rosa lleva el mismo relato a otro espacio que puede ser su familia, pariente o amigo, pero con otra entonación, la reacción podrá ser diferente. Esto muestra cómo el lenguaje puede ocupar, con otro ritmo, un espacio diferente de suerte que se generan nuevos relatos comunitarios cuyas consecuencias habrán de materializarse en la vida de las personas de la comunidad.

La memoria oral de los adultos mayores, por su parte, constituye un elemento que ofrece tanto a quien narra como al que escucha e interpreta los sueños, la posibilidad de darle un sentido comunitario a dichas experiencias y a las acciones



derivadas de estas. Se trata de un elemento constitutivo de la cohesión del grupo social y la identificación de sus miembros.

La tradición oral de Tigua evidencia de esta manera la riqueza de pensamiento, conocimiento y literatura existente en la comunidad y goza del reconocimiento autóctono, en tanto que en ella se despliega el discurso del indígena como instancia en que se articula el sentido identitario. Los sueños narrados se insertan en las tramas de sentido de la comunidad. La producción de los significados resulta importante en la medida en que posee una forma gramatical y una base semántica dentro del idioma *kichwa*.

La literatura oral forma parte esencial de la cultura. Ella cumple una función sociocultural concreta en la medida en que sus narradores, cuentistas y poetas generan relatos y transmiten los hechos literarios a otros ámbitos de circulación. Por su parte, el estatuto literario apoya los discursos literarios populares de carácter oral y propone un aporte teórico: partir del endogrupo conformado por quienes utilizan el habla ancestral. Esta idea es fundamental porque los relatos oníricos están escritos en la lengua *kichwa* y traducidos al español, en un intento de establecer un diálogo entre la literatura oral y la cultura letrada.



## Capítulo primero

### Lo onírico y la literatura oral

#### 1.1. Panorama literario ecuatoriano, siglos XIX y XX

La literatura ecuatoriana en el siglo XIX se interesó por el indígena del pasado y no por el de aquel presente, debido a que su realidad social tenía una lógica distinta. La realidad del indígena no mantenía correspondencia alguna con la ubicación espacial de la nación en ciernes ni con la tradición romántica, como consecuencia de los problemas humanitarios de racismo y discriminación social, existentes; frutos de siglos de colonización. Razón por la cual, las miradas hacia lo indígena por parte de los escritores hispanoamericanos del período, tendían a desrealizarlo. Así en *Cumandá* (1879), la célebre obra de Juan León Mera, los conflictos entre indios salvajes y blancos cristianos recrean el paradigma ilustrado de barbarie-civilización. “Sólo la acción del cristianismo podría salvar estas almas”.<sup>1</sup> A la vez, *Cumandá* representa un rompecabezas de tejidos históricos que remienda, por partes, las piezas del indianismo de aquella época. Mera problematiza aún más la condición del indio, refiriéndose a la acción del cristianismo como solución; es decir, desde una mirada europea. La vida del indio salvaje y la vida del indio evangelizado coexisten como tendencias contradictorias, pero complementarias para el proyecto nacional donde se exagera lo racial en el análisis de la cuestión indígena, sin que el autor haya conocido, de primera mano, la experiencia de la realidad social del indio.

Incluso a principios del siglo XX, la literatura en Ecuador continuaba posicionada en una ajenidad con respecto a la realidad social del indígena. Esto sucedió porque seguía respondiendo a un complejo proceso literario de siglos. La literatura de la época colonial se había limitado a visibilizar a escritores que respondían al canon occidental en formación. No obstante, en la literatura de la Independencia, pero sobre todo durante el periodo republicano, apareció una voz auténtica en América Latina. El “mestizo” Eugenio Espejo, de alto perfil en el campo político, pero no así en la cuestión literaria, constituye un hito que debe mencionarse. Lamentablemente, este escritor ecuatoriano cae en la imitación de los modelos europeos, pues como resultado de la época, algunos escritores tomaron los estilos franceses y encaminaron sus propuestas

---

<sup>1</sup> Juan León Mera, *Cumandá o Un drama entre salvajes*, Madrid, Alfar, 2<sup>da</sup> edición, estudio preliminar y edición crítica de Trinidad Barrera, 1891

literarias por los senderos de la literatura universal por causa del momento histórico que les tocó vivir.

Las obras de Espejo evidencian la continuación de los modelos coloniales de acercamiento de la literatura basados exclusivamente en el formato del texto escrito y la estética dominante –europeizada–modernizada, establecidos por las élites letradas como un ejercicio de poder.

El inicio de la literatura ecuatoriana en la Modernidad en América está marcado por la indiferencia respecto a la tradición oral e indígena, porque de acuerdo con el discurso estético oficial, no existen soportes más allá del texto escrito; negándole a la oralidad o a la iconografía el hecho de ser textualidades autónomas. Cabe recalcar que en consecuencia, el problema de la literatura en América Latina es que esta se ha quedado en los medios letrados e intelectuales, y se encuentra dominada por las élites del campo cultural que se encargan de los procesos de reproducción social y discursivo.

Como puede verse, los románticos no reconocieron la verdadera realidad social y cultural del indígena en sus obras, sino que optaron por imitar el estilo que sus maestros franceses les inculcaron. Volviendo a *Cumandá* (1879), la famosa obra de Juan León Mera, memorable y muy leída en su época, en ella puede verse cómo su autor realiza descripciones de la selva virgen y de las tradiciones de los indios salvajes como si se trataran de un obstáculo en el proceso civilizador; es decir, el mundo indígena era una amenaza para la nación y debía ser exterminado. En cuanto a Montalvo, proclamaba que si su pluma tuviera el don de lágrimas, escribiría un libro sobre el indio y haría llorar al mundo.<sup>2</sup> Incluso, la obra capital de Jorge Icaza, *Huasiyungo* (1934), integra al indio a la literatura desde un indigenismo militante. Pero todas estas obras parten de una visión también mestiza, que precedió al realismo mágico y que ponía énfasis en una realidad brutal.

Al respecto, vale mencionar que para el realismo social que articuló la llamada ‘Generación del 30’, tampoco fue fácil lidiar con el conflicto sobre la representación de lo indígena. De ahí que sus obras plasmen la transición del siglo XIX al XX como una desgarradura, o un proceso trunco. A pesar de que los realistas sociales dieron prioridad a la articulación de una lengua nacional a partir de la recreación dialectal de

---

<sup>2</sup> Ver, Cueva Agustín, *Lecturas y rupturas* diez ensayos sociológicos sobre la literatura ecuatoriana, Quito, Planeta del Ecuador, 1992, 72.

sus personajes en distintas cartografías del imaginario social, el vínculo con la literatura oral, especialmente de la cultura andina, no fue muy estrecho que se diga.

La literatura oral andina ha sido abordada tradicionalmente por la literatura ecuatoriana en general, como propuesta estética literaria totalmente exógena. No se ha considerado que la tradición oral incorpora otras expresiones capaces de ser identificadas como parte de la literatura. Si se reconocieran esas prácticas literarias como tales, podría mirarse a la literatura como un hecho que está presente en la vida social del indígena y apreciarse que sus expresiones artísticas-literarias poseen un valor estético diferente en relación con la literatura canónica. Es decir, cuando las personas mayores transmiten sus saberes y sus experiencias a sus hijos y la oralidad circula fluidamente dentro de los espacios familiares, surgen auténticas manifestaciones literarias, con características propias que pueden diferenciarse de la literatura escritural del ámbito hegemónico de la cultura letrada.

El estudio de la oralidad visibiliza otras maneras posibles para la expresión literaria, las cuales son resultado de la narrativa, la experiencia y la voz de las propias personas. De ahí que pueda pensarse que estas acciones sirvan para construir una literatura *performativa*, en tránsito entre la sujeción y la fluidez. Esta idea abre muchas posibilidades de cara a una valoración crítica de la relación entre oralidad y literatura.

### **1.2. El quichua: un idioma literario valorado por Juan León Mera**

Yo afirmo, porque lo creo, que son ustedes españoles, porque son de nuestra raza, porque hablan nuestro idioma”.

Juan León Mera

Para Juan León Mera (1831-1894), el quichua es un idioma literario, en la medida en que pone en juego la liberación cultural de América Latina con respecto al Imperio Español. En sus estudios literarios el autor sostiene, en medio de los debates por la formación de la identidad cultural necesaria para el nuevo Estado-Nación, que la lengua indígena constituye un punto en la singularidad cultural y una inflexión simbólica porque implica la emancipación de la dominación hispánica. Esto se sostiene sobre la base de que los pensamientos y las emociones de los sujetos y de la cultura moderna hacen que el idioma sea creado individual y colectivamente, a partir de las concepciones e ideas de los usuarios de la lengua.

La pluma del prolífico escritor ecuatoriano Juan León Mera, nacido en Ambato-Tungurahua, logró traspasar las fronteras de su país en la segunda mitad del siglo XIX. Sus obras poéticas y narrativas permitieron tener una extensa visión sobre la cultura indígena, mestiza y criolla de su país y además resaltar su preferencia por la literatura nacional e hispanoamericana. Sus estudios críticos giran en torno a las ideologías indigenistas desde la introducción del español. Sin embargo, Mera nunca se olvidó de la lengua y de los cantares indígenas porque fueron fundamentales en la construcción del sujeto ecuatoriano, y aún americano, en la historia continental. Según Mera, el quichua es el espíritu indígena y la cosmovisión de los Andes. Su imaginación generó asombro por la manera cómo incorporó las palabras quichuas *arrarrai* y *achachay* (Mera 1886, 18)<sup>3</sup> en sus obras para potenciar la expresión del idioma nacional.

Las críticas a sus obras despertaron el debate y en lugar de que se lograron las intenciones de Mera de incorporar pensamientos, expresiones y vocabulario quichua en la literatura universal, lo que ocurrió en definitiva fue la exclusión artística de la lengua originaria, del canon literario.

El español por otra parte, como lengua procedente de una tradición cultural distinta no podía instaurarse acertadamente en los espacios andinos. Más bien, fue impuesto como una estrategia de dominación sobre los sujetos subalternos, como una forma de asegurar que América tuviera lazos sociales, históricos y lingüísticos con España. Esto explica por qué el español, francés y portugués mantuvieron la hegemonía lingüística aún después de la formación de las repúblicas. Para Mera, esta imposición lingüística era problemática en el sentido de que el indígena fue ignorado y excluido de la literatura y de la sociedad moderna, a pesar de que gran parte de la población continuaba utilizando la lengua originaria en sus relaciones sociales.

Posiblemente, Mera no intentó dejar de lado el castellano, aunque al mismo tiempo, vio la necesidad de integrar el quichua como una forma de contribución indígena. Esto expresa que el escritor tenía en su pensamiento rasgos indigenistas. Sin embargo, su admiración por la lengua quichua se hizo manifiesta cuando examinaba la poética y narrativa ecuatoriana de la época colonial. Su deseo inicial quizá fue

---

<sup>3</sup> Cabe recalcar que en la actualidad, estas palabras quichuas han sido modificadas según la Academia de la Lengua *kichwa* (ALKI), por ejemplo; *arrarrai* por *arrayay*. No se puede decir *arrayay* porque cambia el sentido de la palabra. No obstante, las palabras que terminan en *-y*, *-ay* significan admiración, orden e interjecciones. *Ananay*= bonito, atractivo; *Ayayay* = dolor; *Atatay* = asco, sucio, sentimiento desagradable; *Alalay*= miedo, angustia, riesgo; *Asiy*: ríe.

explicar la falta de desarrollo en el Ecuador. Pero en la creación de sus poemas derivó a un uso insistente de palabras quichuas a las que incorporó como un medio para expresar las diferencias culturales. En este sentido, Regina Harrison afirma que:

El estudio de la poesía quichua se inicia con el análisis detallado del poema “Atahualpa huañui”, reconocido como la expresión lírica más “auténtica” del pueblo quichua del Ecuador. Según afirma Mera, la transmisión del poema se atribuye a la memoria de un cacique indígena del pueblo de Alangasí (cerca de Quito). Aunque Mera propone establecer los orígenes de la lírica ecuatoriana en los versos quichuas, aún en el siglo XIX se registraban diferencias de opinión (Harrison, 1996, 165).

La protesta contra la injusticia de la conquista española hizo que la obra de Mera no fuera muy bien recibida por las letras peninsulares. Sin embargo, el escritor merecía ser apreciado por su conocimiento sobre la lengua quichua y por su experiencia para explicar los signos y sentidos de la misma. “Pocos intelectuales sabían el quichua, puesto que éste era el idioma de las masas ‘ignorantes’. A este hecho se refiere Mera en su *Ojeada histórico-crítica* simulando comprender al lector ecuatoriano (o español) que no poseía un don lingüístico semejante al suyo” (Harrison 1996, 161).

A pesar de los reproches, Mera investigó a lo largo de su vida el idioma quichua. No lo hizo tanto con intención de incorporar palabras del idioma aborigen, sino más bien, con el motivo central de analizar la lírica quichua y cuestionarse sobre las diferencias entre las formas poéticas tradicionales y aquellas intervenidas por la cultura letrada. Hasta hoy, sus reflexiones estéticas son decisivas dentro de la literatura universal, ya que su imaginación y su pluma expusieron la fuerte discriminación y racismo sufrido por el indígena desde la Colonia:

Nosotros [los españoles] *animalizamos* al indio; destruimos los monumentos levantados por su genio sencillo y espiritual; borramos sus tradiciones históricas y pusimos un abismo de ignorancia entre el siglo de Huayna Cápac y Atahualpa y los siglos de los despóticos virreyes españoles. En fin, nosotros matamos la literatura quichua, salvo las coplitas que usted nos presenta, y que *por mi parte no lamentaría mucho que se hubieran también perdido*;... (énfasis de Harrison Regina) (Valera 1889, Brotherston 1973: 207-208).

Ante semejante afirmación, Mera en su calidad de filólogo quichua, no dejó de argumentar que la literatura indígena y andina posee un valor artístico, pero la Real Academia Española y los intelectuales de esa época criticaron sus escritos. En tal virtud, interesa poner de manifiesto algunos versos de sus poemas y partiendo de la idea del autor, enunciar su propuesta: “Mi primer propósito fue el de hacer una compilación solo de versos populares en castellano; pero he resuelto añadir algunos en

quichua, que, en verdad, son también populares, acompañándolos de la respectiva traducción hecha con la fidelidad posible” (Mera 1892, 77).

- (8) Rucu cusungu.  
 Jatun pacaypi,  
 Huañuy huacayhuan  
 Huacacurcami;  
 Urpi huahuapas  
 Janag yurapi  
 Llaquillaquilla  
 Huacacurcami.  
 Puyu puyulla  
 Uiracochami,  
 Curita nishpa  
 Jundarircami.  
 Inca yayata  
 Japicuchishpa,  
 Siripayashpa  
 Huañuchircami  
 (16) Puma shunguhuan,  
 Attug maquihuan,  
 Llamata shina  
 Tucuchircami.

En el grande huabo  
 El cáрабо viejo  
 Con llanto de sangre  
 Lamentando está;  
 Y arriba en otro árbol  
 La tórtola tierna,  
 Con pesar intenso  
 Sus gemidos da.  
 Como niebla espesa  
 Vinieron los blancos,  
 Y de oro sedientos  
 Llenáronse aquí.  
 Al padre Inca luego  
 Duros apresaron,  
 Tendiéronle en tierra,  
 Le hicieron morir.  
 Con fieras entrañas,  
 Con garras de lobo,  
 ¡Ay! Le destrozaron  
 Como á un recental!

(Mera, *Antología* esencial, Quito, Abya Yala, 1994, p. 345)

Los versos del poema tratan de la muerte de Atahualpa, último Inca, torturado y asesinado a manos de los españoles. En estos versos se puede notar que los sujetos indígenas comienzan a sufrir tras la conquista. Desde la perspectiva indígena, el poema es un lamento que con tono dolido despide al líder andino y a la vez, evoca la



usurpación de las tierras por parte de españoles o los “*wayra apamushkakuna*”. La imagen del búho, *pukunku* o *cuscungo* como lo denomina Juan León Mera en su obra crítica, anuncia la muerte y la mala suerte para los indígenas. Esta imagen del *pukunku* continúa viva en la memoria y en la cultura de los indígenas y en los Andes en general.

Ahora bien, sin desmerecer el poema escrito en quichua por Juan León Mera, desde mi punto de vista como indígena, la traducción de los versos quichuas al español se aleja de la realidad social del sujeto andino, ya que los códigos lingüísticos no encajan con el pensamiento indígena. El tono poético entre el *kichwa*<sup>4</sup> y el español no se alcanza porque el autor literalmente lo traduce, no lo interpreta porque su realidad cultural se encuentra a distancia del espacio indígena, a pesar de pertenecer a la misma “madre patria”. Realizo esta afirmación porque la palabra *cuscungo* en la traducción al español desaparece y es remplazada por otra idea para que suene bonita cuando un hispanohablante lea el poema.

Por otra parte, Regina Harrison, interpreta cada verso de ese mismo poema y no exagera la significación de los elementos poéticos y naturales. El poema mantiene el tono elegíaco en los dos idiomas *kichwa* y español.

El viejo búho  
 en el huabo alto  
 un llanto de la muerte  
 lloraba, sí  
 una palomita tierna también  
 arriba, en otro árbol  
 triste, triste  
 lloraba, sí.  
 Como nube, nube  
 los viracocha (españoles)  
 se dice, con el oro  
 se llenaron, sí.  
 Al líder inca  
 lo agarraron,  
 mientras le extendía,  
 lo mataron, sí.  
 Con coraje de puma  
 con la fuerza del zorro  
 como con una lluvia  
 le terminaron la vida

(Versión Regina Harrison)

---

<sup>4</sup> El cambio que hago de la palabra escrita quichua por *kichwa* es porque su estructura gramatical ha sido modificada y es una forma de valorar la escritura real en el idioma ancestral. También más adelante aparecen algunas palabras escritas en *kichwa*.

Las cuartetos escritos en castellano también forman parte de la antología recopilada por Mera. Podemos observar e interpretar varias similitudes en los temas de muerte, amor, traición, compra de productos andinos (papa, cebolla, oca, melloco) y de curaciones para encontrar un amor. Por ejemplo, en el siguiente poema podemos imaginar que un hombre-varón (*kari*), con sentimiento amoroso, intenta comprar todo el pan de una vendedora (*warmi*) de la plaza a cambio de su amor:

¿Qué vendes tú serranita?  
Señor, yo vendo pancito;  
Si tú me das de vendaje  
Yo te lo compro todito.

Otro ejemplo, en la versión *kichwa* es el de una señora “blanca” que se niega a comprar las coles de la vendedora indígena, no obstante, muestra un gran interés en comprar una hierba de amor:

Colesta randi, señora.  
Mana colesa munani.  
¿Cuyana yuyuca apangui?  
Doñita, chaitaca apamuy.

Cómpreme coles, señora.  
Tus coles no necesito.  
¿Yerba de amor quisieras? [sic]  
Eso, sí, tráeme prontito. (p. 343)

De esta manera, Juan León Mera escribió sus poemas en el idioma quichua para exaltar el valor artístico y literario de la literatura indígena y andina. Su trabajo pone de manifiesto los conceptos de indígena y de indigenismo y han servido como base para la escritura de esta tesis sobre los relatos oníricos, con el fin de construir el estatuto literario, en tanto que los significados de los mismos sean leídos como literatura oral.

### 1.3. Literatura oral en las culturas andinas

La literatura ecuatoriana debe ser entendida en relación con el contexto cultural, histórico y social en la que se produce y debe ser estudiada como un hecho presente en todos esos ámbitos de la vida social en donde se expresa de diversas maneras. El hecho literario en las culturas andinas ha sido tradicionalmente de carácter oral. La manifestación oral reúne a las personas indígenas, como cuando los niños/as, los adultos/as y los ancianos/as comparten sus diálogos y experiencias adquiridas en el seno familiar. El diálogo es primordial ya que genera y motiva discusión y debate sobre

la vida, el mito, la leyenda, el cuento, el rito y las fiestas. Estas narraciones han integrado constantemente elementos provenientes de la situación social, política, geográfica y cultural de los miembros de la comunidad.

No obstante, un elemento menos visibilizado en los estudios literarios andinos ha sido la relación entre el mundo onírico y subjetivo con el hecho literario. La literatura oral se define por las manifestaciones estéticas que se realizan mediante el uso de la palabra. Esta definición ha buscado dotar de un lugar dentro del ámbito literario “tradicional” a todas aquellas expresiones literarias que no han utilizado la escritura para su enunciación.

La literatura en Ecuador ha sido pensada tradicionalmente como un campo dominado por la cultura letrada y por el idioma castellano. En general en América, esta es la situación con respecto a la literatura que resultó del dominio del castellano y sus diversas formas de expresión literaria, frente a las lenguas indígenas y sus manifestaciones estéticas: “las naciones de América tienen un origen en común y el castellano se convierte en lengua propia, no porque se trasplante en estas regiones, sino porque el fenómeno social se produce distintamente” (Barrera 1955, 1). Así pues, la literatura ecuatoriana adoptó lengua y cultura hispanas, pero las expresiones literarias de los pueblos dependen de la tierra y el alma originaria.

Cabe destacar el criterio de Barrera (1995) como uno de los acercamientos críticos más relevantes en la historia de la literatura ecuatoriana. Para este autor, el estudio de la literatura en cualquier país tiene que estar fundamentado en la historia del hecho artístico, de manera que cada país estime la importancia de poseer dichas expresiones de los pueblos y estas sean valoradas como iguales en el ámbito literario. Esto repercute, obviamente, en pensar que la historia de la literatura fue y es la historia del pensamiento de un pueblo.

El reconocimiento de esas manifestaciones literarias conlleva algunos desafíos teóricos. Uno de ellos es la propia nominación, ya que pone en debate una idea de varios siglos según la cual, literatura y escritura mantienen una relación casi simbiótica. Incluso en la actualidad, las manifestaciones literarias orales aparecen como una variante de la literatura escrita, o como una literatura que aún no ha sido escrita (Ong 1994).

Las culturas andinas, cuyas manifestaciones literarias han sido categorizadas como orales y por ende como “aún no escritas”, han enfrentado una discriminación producto de la dominación colonial. Sin embargo, un estudio más objetivo de los usos

estéticos del lenguaje en los pueblos andinos demostró la enorme riqueza de construcciones narrativas y poéticas, existentes. El idioma es el eje principal del relato oral: la sociedad andina e indígena no se descuida de éste para el uso estético y funcional que compete a la definición de literatura. Pues, los mitos, las leyendas, los cuentos y los sueños son expresiones de una literatura oral. Lamentablemente, estas expresiones han sido circunscritas al campo del folclor.

A finales del siglo XX en América, la cuestión literaria aparece vinculada al trabajo de intelectuales indígenas que han disputado espacios dentro de la literatura contemporánea, han escrito y logrado difundir sus obras, tales como Lucila Lema, Ariruma Kowii y Armando Muyolema. Han aparecido estudios realizados por los propios miembros de las culturas andinas, quienes haciendo un ejercicio de autocritica, han estudiado sus propias manifestaciones literarias. Quizá una excepción en lo temporal a este hecho sea el caso particular de José María Arguedas, de los Andes peruanos. Pero esas acciones se han desarrollado dentro de los parámetros de la literatura oficial y siguen los patrones del texto escrito y de la estética dominante.

De igual forma, existen expresiones literarias que surgen desde los pueblos indígenas y que se expresan en sus propias lenguas dentro de circunstancias comunicativas específicas, pero que difícilmente han llegado al estatus de literatura y se han quedado relegadas a la denominada cultura popular o literatura oral.

Por otra parte, no se pueden abordar las manifestaciones literarias, la tradición oral o expresiones literarias de un determinado siglo, como un todo homogéneo. En el transcurso del periodo antes mencionado aparecen, sin duda alguna, diversos proyectos literarios que están vivos en los pueblos indígenas y que lamentablemente no han sido suficientemente visibilizados. Solo han podido surgir por el trabajo de lingüistas, antropólogos o sociólogos que han recolectado estas formas de expresión como literatura oral para hacerlos circular en contextos urbanos.

Como anota Agustín Cueva en su libro *Lecturas y rupturas* (1992), la historia de la literatura ecuatoriana contiene una parte apreciable de elementos indígenas y comienza indudablemente en la época precolombina. Entonces, habría que incluir en el discurso crítico de la literatura ecuatoriana no sólo las obras indigenistas, sino también aquellas desplegadas en la oralidad, más allá del texto escrito.

La oralidad es una interacción social y una experiencia que se construye colectivamente. Cuando un anciano/a comienza con el diálogo, los hijos/as y los nietos/as escuchan todo el relato y se genera una especie de entrevista porque surgen

preguntas de vivencias en relación a la historia. Vivencias que marcan experiencias de cada persona; cada individuo cuenta historias sobre la montaña, la laguna, la piedra, la fiesta y los rituales, tal como se los contaron sus padres y sus abuelos.

De esta manera los jóvenes recuperan voces, palabras y ecos de los ancianos/as, procedentes de la narración oral, aprenden y memorizan el relato de sus ancestros. Así ellos se convierten en nuevos narradores y crean otras formas de manifestación de la literatura oral. Queda claro entonces, que la oralidad es la palabra de los pueblos andinos e indígenas que se pronuncia en la narración oral y a la vez, es un evento o acontecimiento: un *performance* que al estudiarla exige partir de una realidad social concreta.

Ante esto es necesario pensar en cómo romper con los cánones estéticos dominantes que imponen como horizonte de inteligibilidad y de sentido, a la escritura por sobre la oralidad. Los estudios de los discursos orales son significativos no sólo por las imágenes que contienen sino también, por la forma en que se producen y se reproducen. Por tanto, la literatura oral se debe abordar tomando en cuenta los diversos elementos performativos que la constituyen y no sólo como una proyección de la literatura escrita, sino como un hecho completamente diferente.

Estudiar la literatura oral andina dentro de sus propios contextos, implica seguir rigurosamente las narraciones de las personas. Lo onírico forma parte de esta tradición oral y se entrelaza con lo que se dice oralmente. A través de la recopilación de las narraciones orales se puede acceder a la memoria, la historia, la experiencia y saberes ancestrales de un pueblo indígena y por ende, a su literatura. Hay que destacar que este acceso fiel a las palabras de los ancianos es además, una recreación de la palabra original, tal como si se hablara de una génesis de esta enunciación colectiva. Por esta razón, las propuestas literarias andinas aparecen como estímulo para las nuevas generaciones que pretenden hacer otro tipo de literatura desde las propias culturas. Se trata del recuento de las experiencias de un pueblo indígena que vive del pasado y en el presente; de ahí la urgencia de hacer un registro de saberes y pensamientos, de conocer la vida social y cultural andina, para desde allí pensar la literatura.

#### **1.4. Lo onírico como narración en la literatura oral**

Lo onírico es un fenómeno psíquico que sucede cuando soñamos. Es el conjunto de hechos que pueden ser aprendidos y conocidos por otros, únicamente por

medio de testimonios, conversaciones y narraciones. A lo largo de las narraciones se suelen generar ciertas expresiones literarias en la comunicación verbal y en el uso del lenguaje para contar lo soñado. El soñar y el despertar no están completamente separados; hay una continuidad que va de las acciones que se realizan en el sueño, a la vigilia y que se refleja en las creencias que se construyen alrededor de esa cohesión. La rareza, belleza o espanto de lo onírico puede originarse en las imágenes que contiene y sobre todo, en los detalles que surgen de los hechos cotidianos y de la memoria del narrador.

El mundo onírico es paralelamente, experiencia individual y voz universal y solo se disfruta en el momento en que se conversan los sueños. La narración de lo soñado, sus sentidos y significados son distintos en cada pueblo y cultura. Es a partir de esos sentidos y significados recreados en las narraciones, que se produce la literatura oral andina. También representa uno de los elementos más complejos dentro del estudio de las manifestaciones literarias ya que tiene que ver con aspectos subjetivos de la persona, y con muchos otros que se entrecruzan, así como permite establecer relaciones con las creaciones literarias de una persona o un grupo social determinado, a partir del análisis e interpretación del mundo onírico.

Las representaciones oníricas revelan los modos de percibir las realidades y se encuentran en constante transformación. Es un mundo que solo puede ser explorado por los portadores de la cultura del grupo. El diálogo como paradigma conceptual se hace presente de manera transversal en los relatos orales. Los discursos se apoyan en la palabra y la lengua indígena en su calidad estética y funcional.

A las experiencias oníricas se les demanda una sistematización y textualización rigurosa para ser tomadas como elemento de análisis de la literatura que se produce en el seno de una comunidad. En gran medida, esto se debe a que tradicionalmente han sido estudiadas por agentes externos al grupo cultural, desde otra lengua o, en el mejor de los casos, por personas que han aprendido las lenguas ancestrales pero cuyo imaginario cultural es lejano. En el caso de la producción, la situación de exterioridad es aún más determinante pues esas condiciones pueden ser muy sutiles para ser vistas desde fuera, ya que se precisa de una mentalidad conectada con una enorme cantidad de dimensiones características del contexto en el que se producen.

Ante el discurso literario tradicional producido por los intelectuales y pensado como suficiente para dar cuenta de la compleja realidad en que se produce la literatura,

la perspectiva emic<sup>5</sup> planteada en este trabajo para pensar la relación entre literatura y mundo onírico, permite integrar en el análisis aspectos lingüísticos y culturales que favorecen la llegada a niveles más profundos de la comprensión de la experiencia humana en la producción literaria.

La idea emic apoya el trabajo etnográfico y admite la observación participante dentro de la cultura andina e indígena. La perspectiva del investigador radica en observar las prácticas socioculturales y las formas de interpretar las significaciones oníricas. Sin duda alguna, la descripción de los hechos emic consiste en mostrar cómo se manifiestan las narraciones de los sueños y las reacciones que tienen las personas de la comunidad.

La entrada de lo onírico en la literatura oral mediante sus relatos, testimonios, memorias, experiencias, y a partir de la vida cultural de un pueblo, cobra gran fuerza en las formas expresivas que no se limitan a las del lenguaje coloquial o regional. Con imaginación y creación artística, el mundo onírico comprende y evidencia una cultura en tanto que esboza la cosmovisión de las comunidades andinas invisibilizada por el discurso de las literaturas nacionales. De ahí que, muchos proyectos literarios hayan tomado forma al margen de las propuestas de la crítica.

La importancia de los relatos oníricos en las comunidades indígenas andinas, estriba en la manera en que estos asocian trabajo, salud, ánimo, voluntad, aliento, esencia e imágenes de los sueños con ciertas experiencias de la vida real. Soñar con un burro, por ejemplo, implica el trabajo estable, continuo y sobre todo, cansancio físico y mental. Lo que conduce a afirmar que estas experiencias oníricas no simplemente son narraciones personales o familiares, sino que van más allá de lo contado hasta alcanzar una dimensión cultural. Los sueños están relacionados con los mitos y los símbolos porque son premonitorios, anuncian algo que coincide con la actividad de la persona que sueña. Estas manifestaciones oníricas se expanden con inquietudes, criterios, sugerencias, coincidencias, a nivel de la concepción artística-literaria:

Como todo relato, el contenido de lo onírico y su interpretación, traducen a menudo la posición cultural y social de los soñadores. Muchas culturas establecen una dependencia o incluso, suponen una continuidad entre la vida nocturna y las

---

<sup>5</sup> Por emic hago referencia a la perspectiva interna de las personas que ya están integradas dentro de una cultura o de la propia comunidad. Es decir cómo interactúan, cuáles son las creencias y valores de los miembros de la familia o la sociedad. Este término me permite trabajar desde una realidad propia porque Tigua, el lugar donde realicé la investigación, es la comunidad a la que pertenezco.

actividades diarias; asocian unas formas particulares de sueños a funciones especiales. Con imaginación y tacto, el mundo onírico muestra la interacción entre la literatura y el diálogo (Perrin 1990, 11).

En tal virtud, lo onírico es una experiencia que se inspira y concibe en la vida familiar –*ayllu*- e indudablemente, se alimenta de visiones, creencias y conversaciones de la familia y constituye el fundamento de la literatura oral. Por lo demás, se trata de un lenguaje colectivo en constante transformación. Pero resulta importante hacer diferencias de significados entre el saber ancestral y el saber experimental, presentes en los mensajes de quien narra los sueños.

El sueño mantiene viva a una colectividad que se expresa a través de la tradición oral. En definitiva, se vincula con la literatura directamente por la forma en que se acoplan el mensaje y la interpretación. La recolección de distintas representaciones oníricas, con una intención crítica, aporta a la construcción de las nuevas formas de leer y producir literatura oral andina. Además, el trabajo etnográfico permite el diálogo entre la narración oral y otros saberes como la lingüística o la antropología, que también están implicados en los relatos oníricos.

En otras palabras, el sueño andino tiene identificación personal, testimonio propio, no solo por sus elementos o imágenes sino por su estructura y significado. También contribuye a una identificación colectiva, en tanto el sueño otorga sentidos grupales. Por lo tanto, el trabajo etnográfico permite la aproximación a una variedad de relatos oníricos que constituyen una literatura oral y cuya existencia provee de todo un campo teórico literario.

### 1.5. Lo onírico en el *muskuyuk*<sup>6</sup>

Lo onírico es un amplio campo de inquietudes, de diálogos entre familia-*ayllu*- y de experiencias que implican a los individuos. Más que relatos orales, son conversaciones continuas y familiares que se inician con la narración oral del abuelo/a

---

<sup>6</sup> Es la persona que sueña y cuenta los significados oníricos entre familia y amigos; hace uso de la palabra, la voz y el lenguaje para producir la narración oral. A la vez, es un personaje que representa a un niño/a, un adulto/a, un anciano/a para contar sus sueños en términos positivos. Él, es quien experimenta el acontecimiento onírico, comparte la significación del sueño con la persona que genere confianza y, establece relaciones entre lo soñado y la actividad cotidiana. De cierta manera, en esta investigación, el relato onírico, la narración oral, la significación y la interpretación de los sueños giran en torno al *muskuyuk*. Este personaje es quien cuenta, entrevista y comparte el sueño. No obstante, se convierte en un personaje participante y observador, es miembro de la comunidad, vive en familia, pero también, se transforma en un agente externo que analiza la significación onírica desde otras perspectivas literarias. A partir de aquí, me identifico con este personaje porque soy parte de una comunidad, participo y observo de forma directa e indirecta en el relato onírico.



sobre su vida, su trabajo, su sueño para los hijos/as y los nietos/as. La expresión oral del *muskuyuk*, en este caso la del abuelo/a, reúne a la familia, genera un espacio de conversación e induce rituales; pues donde hay historia, mito, sueño, surgen relatos esenciales, es decir palabras, voces o ecos vibrantes que se sostienen a través de la oralidad. Estos diálogos acontecen en la hora del desayuno familiar, el trabajo agrícola y el pastoreo. Por lo demás, lo onírico es una narración oral, donde la palabra se expande líricamente con la intención de formar un lenguaje estético para contar los significados de los sueños. A su vez, son canales de comunicación entre quien cuenta sus sueños y quien escucha los relatos. La narración oral de la experiencia onírica revela actitudes positivas y negativas que incidirán en la actividad cotidiana del *muskuyuk*. Los relatos son importantes porque nos introducen al contexto social y psíquico, tratado en la literatura oral andina por el caudal de información y conversación de quienes producen los diálogos motivados por sus propios sueños.

La comunicación de la dimensión onírica del *muskuyuk* es una forma concreta de expresar las ganas de vivir y conversar; se trata de un momento para contemplar los acontecimientos del tiempo y del espacio, debido a que se centra en el mundo de los mitos y de los símbolos. La principal función de lo onírico en el *muskuyuk* es el uso y la reelaboración de la memoria colectiva a la hora de soñar, ya que sostiene la relación del acontecimiento onírico con la mente-experiencia. Allí reside la importancia de la persona que sueña, conversa y narra su vivencia onírica, sin destacar solamente su contenido, sino privilegiando la escucha y las sugerencias del otro.

Las narrativas oníricas recrean la dinámica del lazo social, en tanto que permiten acceder a las distintas características de los relatos orales que están desvinculadas de la literatura nacional. Las representaciones de lo soñado y las acciones que realice después el *muskuyuk* conllevan a la consecución de lo deseado, a la espera del cumplimiento del vaticinio, a las nuevas oportunidades y/o a la frustración ante la posibilidad de que lo deseado no se cumpla.

El mundo onírico está inmerso en la vida, en el trabajo, en el sufrimiento y también en la literatura de las personas de la comunidad. El *muskuyuk* desarrolla sus labores diarias a partir de los significados oníricos. Los sueños son narrados en diferentes contextos de familia, en el grupo de amigos confidentes o en la clase con el profesor con quien tienen confianza. Las personas que escuchan los relatos oníricos tienen la tarea de aconsejar y sugerir algo en términos positivos, que permita cumplir los anhelos de la vida.

A su vez los sueños son premonitorios, anuncian algo; pero no existe una determinación, más bien pone en aviso a la gente que piensa y cree en esta forma de conocimiento. El elemento fundamental de lo onírico es la conversación y la narración como anuncios de algo, por lo tanto, el hecho de que los sueños se conviertan en lenguaje resulta complejo. Esto propicia o no la sensación de ganas de vivir. Con estos antecedentes, Andrade (2005, 447) afirma que:

El sueño andino consiste en una visión para ser leída, a la manera de un tapiz o de una pintura alegórica, a partir de un código preestablecido; de este modo, la visión andina del sueño termina acercándose más a la que existía en ciertos periodos de la antigüedad griega, tal como ha sido descrita por investigadores como Eric Dodds.<sup>7</sup>

En efecto, lo descrito por Andrade no se trata de un caso, o varias maneras de interpretar los sueños, o que el *muskuyuk* cuente con afirmaciones determinantes sobre los significados oníricos; más bien, es la posibilidad de articular un sentido sobre lo soñado como evidencia cultural. En definitiva, el relato del soñador sobre lo que haya soñado es la exploración particular de su relación con los otros. A través de la narración oral reconstruye la memoria de los hechos pasados e importantes de su vida, a la vez que se preocupa de la experiencia del presente.

El soñar nos facilita inmiscuirnos en distintos momentos, lugares, escenarios dentro de la rutina a partir de un solo acontecimiento onírico. Lo onírico posibilita a la persona que sueña vincularse y conectarse con la práctica de la propia cultura y con sus actividades cotidianas. El momento de lo soñado cobra sentido solamente cuando se relaciona con la vida; es decir, cuando el significado marca rasgos de coincidencia con el quehacer personal. Además, lo onírico muestra también una carga de energía positiva y negativa en la labor del *muskuyuk*.

Si bien se ha señalado que la narración onírica de la zona andina no ha sido integrada a la literatura nacional y universal, hay que indicar que también existen cantos, leyendas y mitos que se han dejado al margen. Toda esta producción literaria ha sido excluida en tanto no corresponde a una textualidad escrita. Razón por la cual, el mundo onírico requiere de una sistematización rigurosa para poder ser tratado y concebido como elemento de análisis e interpretación en la literatura; algo que es posible a partir del abordaje de la narración oral, de la exploración de la significación onírica y de la discusión de la literatura oral andina.

---

<sup>7</sup> Luis Andrade es lingüista de profesión, titulado con una tesis acerca de la lengua culle (1995) por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lo onírico como elemento constructor de la literatura oral andina responde a un determinado contexto histórico, en tanto cimentación ideológica, literaria y conciencia crítica de la propia cultura. El *muskuyuk* es una de las claves para difundir el pensamiento, la experiencia indígena y el desarrollo de las literaturas. Para el *muskuyuk*, no se puede desvincular la literatura de su función social, cultural y política ya sea en el ámbito de la ideología dominante o como parte de la resistencia del oprimido. La intención del *muskuyuk* es manifestar la significación de lo onírico y de la literatura en los procesos históricos y cotidianos. De esta manera, las representaciones oníricas inciden en la realidad y otorgan sentido al discurso y a la práctica vital del indígena.

El pueblo indígena ha producido y expresado literatura, pero esta ha sido poco visibilizada por el proceso de colonización. Además, las perspectivas teóricas sobre las tradiciones orales y su estudio han sido superficiales y se han enfocado en los parámetros epistémicos dominantes, de corte europeo. Es por ello que no se la ha visto como una verdadera literatura.

### **1.6. El papel del *muskuyuk***

En las narraciones, o conversaciones de ciertos sueños, la función principal del *muskuyuk* es compartir la significación onírica con el otro, es decir, con aquella persona que genere confianza. Sus relatos surgen de acuerdo con la voluntad del soñador. Así, la exploración de los acontecimientos oníricos constituye una búsqueda en la subjetividad del sujeto colectivo. El papel fundamental del *muskuyuk* es producir y reproducir las experiencias oníricas a través de los relatos orales, de ahí que se parta del seno familiar hacia los demás miembros del cuerpo social (personas aledañas a la comunidad-vecinos).

En cuanto al contenido de los sueños, el *muskuyuk* debe manejar el tiempo y el espacio acertadamente para narrar su relato. Es decir, él no puede contar su sueño en momentos descontextualizados. De esta manera, es común que el diálogo surja, por ejemplo, a la hora de preparar el desayuno, en el momento de hacer tareas agrícolas o durante el cambio de establo del ganado ovino. Por otra parte, puede parecer curioso, pero si se sueña antes de las tres de la mañana, ese sueño no es válido para conversar dado que su significado no se debe relacionar con la actividad cotidiana. Si el sueño

surge en el lapso de las 4 y 5 de la mañana, entonces es favorable para contar a un familiar o amigo.

El papel del *muskuyuk* es compartir también, entrevistas con personajes que constantemente visitan su entorno, indicando que la vida real está entrelazada con el mundo de los sueños. Esto no sólo permitirá la construcción de diálogos, sino la gestación de experiencias colectivas accesibles para la producción literaria. Además, el relato se hace importante en la medida que ofrece una novedad, y esto se obtiene averiguando, cruzando ideas y recopilando narraciones de otros sueños.

En los diálogos con el *muskuyuk* también está considerada una igualdad de género; no importa si esta persona es hombre o mujer, ambos están predispuestos a narrar lo soñado. En el caso de Tigua, la mujer es quien comienza con la conversación onírica, pues es ella quien se preocupa, por lo general, por la seguridad de la familia. En ambos soñadores, no obstante, existe un trabajo artístico sobre el uso del lenguaje que resulta de incorporar al relato elementos cotidianos para crear un horizonte de verosimilitud. Así los discursos presentan situaciones positivas, pero también negativas que asustan seriamente a la persona.

Si el *muskuyuk* sueña que un policía entra en su casa justo el día en que iba a hacer un viaje a la ciudad es preferible que no salga de su casa porque su vida corre peligro. Lo que buscan ambos *muskuyukkuna*<sup>8</sup> es, además, la construcción de un imaginario que sirva de pauta para las prácticas de la vida social y cultural. Esto es lo que se logra, por ejemplo, a partir de la narración onírica de un momento grave en el que la mayoría de las personas de la comunidad se consideran víctimas.

Por último, otras de las funciones del *muskuyuk* es crear propuestas literarias andinas a partir de los relatos oníricos, en tanto que es un espacio alternativo que incorpora elementos intersubjetivos. Estas expresiones responden al lugar y al momento en donde se crea la tradición oral. Su singularidad muestra la riqueza que la oralidad tiene en sus propias maneras de producirse en las comunidades indígenas. Hacer un estudio más específico de los usos estéticos del lenguaje en los pueblos andinos, demostraría la enorme riqueza que existe en las construcciones narrativas que guardan.

---

<sup>8</sup> Son personas que sueñan y creen en sus sueños. Es un sustantivo que hace referencia al plural o a una multitud. En este caso me refiero al hombre y a la mujer que sueña.

### 1 .5.1. El sueño como metáfora cultural

Las personas vivimos experiencias desde el momento en que entramos en contacto con otros, pero el encuentro particular solo alcanza sentido para nosotros dentro de una cultura. Construimos nuestras experiencias a partir de búsquedas individuales y grupales, a través de las que nos reconocemos como seres humanos. Estudiar los sueños a la luz de esas experiencias implica entablar una relación entre las visiones diurnas y nocturnas, entre el tiempo onírico y el tiempo real. De allí que cada individuo extraerá dos experiencias distintas, la del sueño y la de la vigilia que luego proyectará en el presente, o en la actividad a realizar a futuro.

Por lo tanto, vivimos en un mundo en el cual “una cosa sigue a la otra” (Ridington 1982, 30), y en el que nuestras experiencias tienen un significado importante; aprende y memoriza bien quien comparte ciertas sensaciones, conversaciones, costumbres, recuerdos e imágenes que están cimentadas en las metáforas del lenguaje y en la cultura, como tal. La siguiente experiencia en la que se comparte lo soñado evidencia la transmisión de narraciones oníricas entre sujetos, como se viene mencionando:

Desde el momento en que escuché a mi abuelo Manuel contar lo soñado a mi abuela surgió en mi persona el interés por lo onírico; yo también empecé a compartir mis sueños con ellos en la hora del desayuno, en la cosecha de la cebada y en el pastoreo. El deleite que sentía con los relatos orales de mi abuelo era la conversación de los sueños, que en algunos casos coincidían con la actividad cotidiana. Fue una actividad diaria la de conversar lo soñado a la hora de dormir, que era un compartir social y familiar.<sup>9</sup>

En su mayoría, los habitantes de la comunidad de Tigua<sup>10</sup> viven y comparten sus sueños a través de la narración oral. Estas narraciones que se dan en un presente colectivo, familiar, escuchadas en el seno de la comunidad, no son expresiones de una exterioridad, sino que provienen de la interioridad de los habitantes.

La etapa de soñar es guiada por “metáforas culturales” (Ibídem, 39), es decir, el *muskuyuk* procesa toda la información obtenida en el evento onírico, hace un ejercicio de memoria de lugares, personas, animales, montañas, aguas y sitios sagrados para narrar la significación posible del sueño. Por ejemplo, si los niños sueñan con pájaros del páramo, ellos aprenden a hablar su idioma como un destino cultural. Si

---

<sup>9</sup> Experiencia personal.

<sup>10</sup> Tigua es la comunidad a la que pertenezco y es el lugar donde realicé el trabajo etnográfico para el desarrollo de esta tesis.

sueñan que se bañan en una laguna significa que van a enfermarse. En este sentido, la metáfora cultural concuerda “ocasionalmente” con la actividad cotidiana y la realidad práctica del *muskuyuk*.

Las personas que sueñan experimentan el significado con delicadeza y de manera personal; aunque no todos los significados oníricos coinciden con el quehacer cotidiano, porque pueden ser premonitorios.

Las personas pueden soñar cosas que provienen de sus memorias, así como con sensaciones que hacen posible que los individuos generen diálogos entre unos y otros. Si partimos de la premisa de que “la etapa de vigilia nos permite estar conscientes en el tiempo y en el espacio” (ibídem, 40), entonces, el soñar significa habitar un espacio cultural situado más allá de las limitaciones físicas del territorio.

Por otra parte, el hecho metafórico se convierte en simbólico-religioso cuando el *muskuyuk* tiene sueños pesados o temerosos; es decir, si sueña con una vela, con la compra de panela, con la extracción de una muela o con la entrada en una iglesia significa que va a haber una muerte familiar próxima, con seguridad, la de un anciano/a. La imagen de la panela y la muela está cargada de una fuerte intensidad. El llanto y el sufrimiento suele ser el resultado de representaciones que asustan al *muskuyuk* y que en la mayoría de las comunidades indígenas, se cumplen irremediabilmente.

Lo onírico ocupa un espacio y un reconocimiento en el ámbito social y cultural de los individuos; sus significaciones van más allá de las narraciones orales porque cada relato es memoria, historia y vida de las personas. Por esta razón, se pretende que lo onírico por medio de la narración oral, llegue al estatus de literatura y que dichas narraciones sean tomadas en cuenta como expresiones artísticas-literarias.

### **1.7. El sueño como concreción de *munay*/deseos y de la conversación**

El sueño es un medio para saber; es decir, el *muskuyuk* experimenta todo el escenario onírico a la hora de dormir. En su mente se guarda toda la información e imágenes que son representadas como personas, animales, montañas para luego contar sus sueños a la familia y al amigo de confianza. Se trata también de una conversación que abre el depósito de experiencias que son analizadas desde sus contenidos y escenarios. El sueño y la vigilia no se confunden, sino que proveen de conocimientos complementarios, tan legítimos que son útiles en términos sociales y culturales. De ahí

que el sueño sea concebido como una narración oral auténtica que genera reflexiones literarias válidas.

El sueño es una especie de concreción-acopio de deseos que el *muskuyuk* pretende desarrollar en su actividad habitual, concreción lograda por la forma en que permite “explorar, sumar y acumular energía en el cuerpo” (ibídem), concreción de deseos que además puede definirse como el *munay*. Por ejemplo, un individuo que se sueña quemando leña pasará todo el día desanimado e indeciso en sus tareas; en consecuencia, no tiene deseos de conversar lo soñado. El *munay* se refleja así en el estado de ánimo, creatividad, habilidad y destreza de la persona.

Del mismo modo, la incorporación del lenguaje en la conversación tiene lugar de una forma particular para comunicar sentimientos y alegrías a otros. Según Niño (2007, 312), “el sueño es útil en términos sociales puesto que la sociedad lo ha integrado positivamente dentro de sus prácticas y representaciones. Su importancia en el curso de la reproducción social y el mantenimiento del orden cultural es patente”.<sup>11</sup> Estas características promueven que el soñador perciba su experiencia como una adquisición de conocimientos culturales entre el sueño y el quehacer cotidiano.

El sueño es una producción de significados, articulación de ideas, símbolos y experiencias en un contexto social específico. Dinamiza el deseo de dialogar porque promueve de manera posterior, la intención de describir y analizar de modo singular las maneras en que se piensa y experimenta la representación onírica. El relato del sueño permite que se traslade ese fenómeno onírico a la vida social y cultural del *muskuyuk*, o en el caso de *munay*, el relato de lo soñado es la expresión de un proceso-creativo que necesita ser compartido y representado a través de la oralidad.

Es así como el papel del *munay* cobra importancia, pues implica hacer el uso del *rimana*<sup>12</sup> (hablar, dialogar) como herramienta de apoyo de los relatos orales. La amplitud de la oralidad, la innovación literaria de lo onírico en sus diferentes significados e interpretaciones impele al soñador a conversar gustosamente con su familia o amigo. El relato suele ser en primera o segunda persona del singular: yo soñé

---

<sup>11</sup> Niño Vargas, Juan Camilo es magister en Antropología Social de Universidad de los Andes, candidato al Doctorado en Antropología Social y Etnología, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

<sup>12</sup> Significa dialogar, conversar entre amigos y familiares, el *rimana* tiene muchas concepciones, como también sentidos, es el fruto de los procesos gramaticales que permite hablar, comunicar al individuo. El diálogo en el contexto indígena implica compartir, valorar, y dar la palabra. La conversación solo es posible entre amigos, es un aprendizaje mutuo. Por lo tanto, *rimana* significa también hacer el uso de la palabra como una responsabilidad propia y coherente con la vida del que se habla y se vive (interpretación personal).

con tal imagen y en este escenario, o alguien puede preguntar al otro: *¿Qué soñó usted?* Son diálogos continuos que implican la formación de canales de comunicación que responden a contextos simbólicos muy ricos donde se hace inteligible el sentido posible de un sueño.

El *munay* como deseo y el *rimana* como comunicación de experiencias se vinculan y se expresan al momento en que los sueños acumulados son contados a modo de producción de literatura, y surgen generados por la propia experiencia onírica. El sueño invita al individuo a dialogar, a comunicarse deseosamente con otras personas; no es un campo aislado de la tradición oral, sino que articula los momentos históricos y literarios en los cuales se produce la literatura. El sueño está cargado de ideas, experiencias y narraciones orales que no han sido suficientemente visibilizadas en la literatura ni tampoco estudiadas dentro del canon literario para la creación estética o artística.

En definitiva, el sueño para la sociedad indígena es más que un fenómeno para ser interpretado en la conversación. Los significados oníricos son también testimonios y memorias que se aprenden a través de la narración oral entre personas. Esta narración surge cuando el *muskuyuk* realiza su actividad cotidiana: trabajo agrícola, preparación de comida y reuniones familiares; son diálogos afectivos y experiencias subjetivas que demarcan una identidad colectiva y codifica ciertas tradiciones del pueblo indígena. De esta manera, el mundo onírico activa la memoria de los sujetos, pues se apoya en los mitos, las emociones e imágenes que gravitan en la tradición oral.

### 1.8. Funciones del sueño

En las sociedades indígenas, las concepciones acerca de lo que significa el sueño pueden llegar a constituir una teoría sobre dicha experiencia y la manera en que es compartida y socializada a través del diálogo. Pero estas concepciones no encajan en una teoría general, como ocurre con los conceptos de literatura, arte y filosofía. “El sueño es un evento psicológico que sucede cuando las personas duermen, descansan” (Freud 1898, 13),<sup>13</sup> pero el sueño es también lenguaje, evento psíquico que se vuelve representación en el lenguaje que entra en el mundo de la cultura, en su “trama de significados” (Melis 1998, 171)<sup>14</sup> que influyen en los comportamientos de la gente y

---

<sup>13</sup> Ver Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 1898.

<sup>14</sup> Paola Melis, *Sueños, conciencia y niveles cósmicos en el curanderismo del Perú septentrional*, Quito, Abya-Yala, 1998.



generan nuevos relatos. Por lo demás, la comunicación del sueño está marcada por la representación y por el lenguaje, el cual presenta muchas posibilidades para la creación de un discurso producido por un sujeto colectivo en un espacio social. Freud señala que:

Nuestros sueños se agregan siempre a las representaciones que poco antes han residido en la conciencia, y una cuidadosa observación encontrará casi siempre el hilo que los enlaza a los sucesos del día anterior. La mayoría de los sueños nos conducen de nuevo a la vida ordinaria en vez de libertarnos de ella. En mayor o menor grado, el contenido de los sueños queda siempre determinado por la personalidad individual, por la edad, el sexo, la posición, el grado de cultura y el género de vida habitual del sujeto, y por los sucesos y enseñanzas de su pasado individual (Freud 1898, 13).

Las funciones del sueño surgen como resultado de las conversaciones y una de ellas es constituirse en literatura, es decir, en la representación artística del sueño. Tanto la narración onírica como la valoración de sus significados coinciden en la actividad del individuo, del tiempo y el espacio y, sobre todo, en la incorporación del lenguaje como estética funcional.

El sueño se apoya en el lenguaje, en la palabra y en la voz para generar la narración oral. Fundamentalmente, la significación del sueño revela una trayectoria particular de la persona debido a que coincide y se entrelaza con la actividad diaria, con la consecución de lo deseado y, a su vez, con el cumplimiento de lo planeado. Si alguien sueña con un anillo puesto en el dedo, significa que el matrimonio se acerca. El casamiento es seguro, no importa cuántos días o semanas falten, el sacramento será celebrado en familia.<sup>15</sup> De esta manera, la significación onírica cumple su función cultural: dinamizar la relación social, comunitaria y familiar a partir de lo soñado.

Las narrativas oníricas buscan dar cuenta de los elementos biográficos de la persona que sueña, así como de información sobre su experiencia subjetiva y social, permitiendo la entrada a los varios discursos y maneras de producir una literatura propia. También incorpora los lenguajes filosófico y literario, porque cada individuo tiene su manera de pensar y manifestar su historia, su vida y su cultura.

La función del sueño promueve que el individuo descanse, duerma y haga memoria del evento onírico. Permite que el sujeto recuerde sus sueños, las significaciones de éstos y los escenarios vividos a la hora de dormir. La conciencia del *muskuyuk* ordena el acontecimiento del sueño ya sea en la vida real, en la

---

<sup>15</sup> El soñar con el anillo es una experiencia real que marca el destino de las personas. Es un símbolo sagrado que conlleva al sacramento. Así, las personas mayores comparten sus vivencias con los jóvenes para que vayan asegurando y alistando la boda.

actividad diaria, en el viaje y así genera la narración onírica para la familia, la comunidad o fuera de ésta. El periodo de descanso es un medio para recuperar la energía, el esfuerzo y el ánimo desgastado durante la vigilia y en los quehaceres diarios. El sueño surge en un lapso concreto y en un espacio determinado; “su singular naturaleza radica en que, a diferencia de la mayoría de las operaciones ordinarias, el sujeto que lo realiza no es de carne y hueso sino, más bien, el componente inmaterial que la persona denomina” (Niño 2007, 313).

Es decir, el sueño se concibe como un hecho subjetivo en el que el cuerpo no cumple un papel activo. Los relatos o representaciones narrativas de lo onírico se pueden explorar, no obstante, como formas literarias. Lo onírico ejerce su función sobre el mundo subjetivo y el alma como cuestiones de alto interés, su contenido concuerda con la actividad anímica de la vida despierta. Además, el relato oral sólo se produce para ser remitido al otro.

Durante el sueño, las personas pueden existir, experimentar, deambular, tener sentimientos, emociones fuera del cuerpo, a la vez que logran establecer contacto con los seres que ya no están presentes con quienes dialogan y discuten. “Soñar es un verbo, cuando el término se encuentra sustantivado, sueño, hace referencia exclusiva al evento que tuvo lugar durante el dormir” (ibídem); dentro de esta lógica, los sueños no pueden ser simples representaciones, más bien, son acontecimientos culturales que repercuten en el quehacer del individuo.

Cuando parece que los sueños son eventos psicológicos que tienen existencia social mediante el lenguaje al ser verbalizados, sucede que cobran también materialidad y existencia en el mundo social. Es en este lenguaje donde se buscan formas literarias. Estas fuentes oníricas están desarrolladas con mayor precisión en el capítulo tres:

En la antigua creencia, los sueños eran enviados por los dioses para dirigir los actos de los hombres, constituía una teoría completa que explicaba todo lo que en el fenómeno onírico presenta interés. Desde que el sueño ha llegado a ser objeto de la investigación biológica, ha surgido un número más considerable que nunca de teorías oníricas; pero entre ellas existen algunas harto incompletas. Los sueños están enlazados a las explicaciones y relaciones constitutivas de su contenido (Freud 1900, 59).

Para la sociedad indígena andina, una de las principales funciones del sueño se expresa a través del *muskuyuk* como productor de relatos, pensamientos y memorias. Como consecuencia de acontecimientos ocurridos, surge la imagen subjetiva que de

manera especial y a través de los diferentes modos en que se producen los sueños, interpela al individuo y a la colectividad. Así los sueños cumplen la finalidad de los diálogos personales y grupales, los cuales son expresados desde una posición particular:

Los sueños y estados de visión, en función de la salud y enfermedad en la vida indígena están estrictamente conectados con el mundo mítico en el cual no aparece simplemente la proyección de temores inconscientes por ausencia de conocimiento científico, además, de la capacidad alternativa del pensamiento simbólico con respecto al pensamiento racional, para acceder a diferentes aspectos de la realidad (Melis 1988, 159).<sup>16</sup>

En este sentido, el estudio de las funciones oníricas se entrelaza con muchas otras concepciones científicas, psicológicas, filosóficas, médicas, artísticas y literarias, por cuanto sus significados repercuten en la vida diaria de quien narra y genera una discusión inmediata con el otro. En la función literaria, el lenguaje oral destaca los relatos oníricos y provoca la interpretación artística de los sueños que circulan en la comunidad. Entonces, a partir de los relatos oníricos y su incorporación al lenguaje, la literatura oral cobra gran fuerza constituyéndose como parte de las narrativas de los sujetos indígenas, expresadas en su idioma.

### **1.8.1. El lenguaje literario y filosófico en lo onírico**

El lenguaje literario apoya lo onírico en sus diversas expresiones y distintos géneros narrativos. Su manifestación se concreta cuando el soñante comparte de manera oral la experiencia onírica a un amigo o familiar. El discurso literario es una expresión de la palabra y la voz: hecho esencialmente personal y cultural que emerge con la historia del individuo. La literatura como productora de sentidos reconoce un proceso histórico, en tanto construcción filosófica y conciencia crítica de una sociedad. Así, la población indígena transmite sus manifestaciones literarias y las expresiones oníricas por medio de las palabras.

Las manifestaciones literarias que se establecen dentro de las narrativas oníricas habitan en el pensamiento del individuo. Las literaturas orales moran de

---

<sup>16</sup> Es psicóloga que condujo un trabajo sobre los sueños y las enfermedades en una zona andina, en el norte del Perú (Ayabaca – Departamento de Piura), junto a un grupo de especialistas que han estudiado durante varios años la población indígena. La Escuela Superior de Especialidad de la Facultad de Farmacología de Nápoli se encargó de analizar los resultados obtenidos.

manera particular en los discursos literarios de quienes las producen. La narración oral se despliega en un relato onírico y, la significación se convierte en un mensaje.

Resultan evidentes las posibilidades que se descubren en las coincidencias con el quehacer cotidiano. Lo onírico es un fenómeno que experimentamos al dormir y soñar, que nos inquieta por su energía, hermosura y originalidad; la significación del sueño es transmitida mediante el diálogo y la narración oral. El dormir y el despertar son canales de información, de mensajes e interpretaciones que el *muskuyuk* establece en sus testimonios. Los distintos sueños muestran canales de continuidad entre la memoria y los hechos cotidianos. De esta suerte, surgen tradiciones orales representadas y sustentadas en las experiencias oníricas; los sueños provocan formas de contar que alimentan el lenguaje literario como constructo cultural que se ocupa de la experiencia y emociones estéticas que brotan del escuchar o del leer.

El lenguaje literario refiere a un momento poético y narrativo de quienes se expresan, encarnado en la palabra escrita o en la emisión de la palabra hablada, que produce emociones estéticas en los oyentes. A su vez, tiene que ver con la forma en que los discursos como una manifestación literaria, se enmarcan en la configuración del espacio colectivo y generan una relación social y comunicativa. En cierta medida, la narración onírica tanto como el discurso literario son productos de un deseo de conversar y de compartir la experiencia soñada con la comunidad.

En la narración onírica se destaca el uso del lenguaje literario; detrás de su manifestación, en tanto discurso y espacio específico, existe una voluntad constructora que se mantiene. Este discurso existe en la población indígena, sobre todo cuando se generan diálogos, a partir de la utilización del idioma ancestral.

El panorama onírico integra al lenguaje filosófico como una aproximación a las literaturas e incorpora la filosofía como un estudio del arte, belleza y saberes de la sociedad indígena. Busca además, recrear el espacio social en que se producen los diferentes ámbitos culturales. En este sentido, lo onírico se hermana con el pensamiento crítico, la literatura, los lenguajes literario y filosófico. Lo onírico busca integrar a su relato lo ético con lo estético, y circular también como un texto escritural.

Ni la crítica literaria ni la historia han considerado los relatos oníricos como fuentes de “verdad” o sus “efectos de verdad”, como diría Foucault (2000, 24). Sin embargo, en lo onírico existe una valoración crítica de las inquietudes que tienen los sujetos marcados por su espacio y tiempo, una convergencia entre narración y literatura en cuyas propuestas estéticas se descubren las coincidencias a nivel de la

concepción filosófica e ideológica, y de la representación del mundo individual y colectivo. A través de su contenido, el productor y receptor del relato oral se encamina hacia la explicación de las tradiciones orales y culturales de la sociedad indígena.

El lenguaje filosófico permite jugar con los sentidos de la realidad, ofrece conexiones entre la ciencia y la experiencia. Aspira a la verdad mediante un acto que intenta unir lo real con el mundo subjetivo–onírico y que es imaginativo como todo acto de creación. Lo onírico entonces, es una formulación continua donde el orden de las imágenes no altera necesariamente la narrativa de lo soñado y que luego alcanzará unidad a través de las expresiones literarias y de las explicaciones y reflexiones que un individuo intenta.

Lo onírico está cargado de formas literarias que no se reducen a las obras escritas. Se configura precisamente por su relato, un conjunto de palabras estructuradas con cierta lógica narrativa; a partir de él se generan debates y discusiones sobre las diferentes representaciones y significaciones oníricas que se han desarrollado en la sociedad indígena.

Puede afirmarse que lo onírico está presente en gran parte de las literaturas orales desarrolladas y experimentadas en la cultura indígena e incorpora las manifestaciones de los habitantes que narran oralmente sus sueños. El relato onírico es narrado por los individuos en distintas voces y entonaciones como experiencias de vida que ponen de manifiesto su cultura, tradición e idioma. Estas voces, que hasta el presente moran y se escuchan en la sociedad indígena, representan una crítica al canon literario y no pueden ser consideradas como una literatura menor, pues “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”(Deleuze 2003, 28).

En las literaturas se puede descubrir lo olvidado y lo marginado, el desafío a la imposición del poder y la dominación. La literatura contemporánea debe tener como meta la legitimación e incorporación de la tradición oral, además de validar la incidencia de lo onírico en la literatura oral, como narrativa. Lo onírico, en efecto, deberá ser apreciado como el espacio para un lenguaje literario y filosófico, como espacio para compartir experiencias y saberes.

### 1.9. El sueño como elemento de conversación

El sueño es una conversación interminable. Remite a un diálogo marcado profundamente por el lenguaje plural en las distintas conversaciones posibles. Es la conjunción entre el dormir y el soñar. ¿Quién no ha soñado algo? El sueño particular y diferente del individuo indígena se define en la plática e interrogación de los significados. Sus significaciones corresponden a las interpretaciones, actos, y consideraciones que coinciden con la vida cotidiana; es decir, con lo que sucede o aparecerá a futuro.

El lenguaje permite entretener los elementos del sueño que están constituidos de contenidos e imágenes auténticas y verídicas, propicias para las narrativas, invita a conversar y, por lo demás, juega un papel importante en las acciones de la vida diaria. De esta suerte, el sueño es particular en conocimientos sociales andinos puesto que la comunidad indígena lo integra efectivamente dentro de sus prácticas. Es también importante su narrativa por la manera en que circula en contextos familiares y comunitarios sirviendo de sostén del orden cultural.

Por ejemplo, atuendos andinos como el sombrero, chalina, zapato, arete, anaco, collar, anillo y faja, al aparecer en el sueño del *muskuyuk*, evocan la posibilidad de obtener un milagro futuro o casual. Así, soñar con un par de aretes significa que un joven o una chica va a contraer matrimonio, a su vez, representa embarazo o que alguien de sorpresa elija un compadre.<sup>17</sup> “Soñar con una faja de colores significa enfermedad, también, asistir a un traslado para derramar lágrimas, igualmente, ver que alguien llora incansablemente” (M. R. Vega, Sueños con atuendos andinos 2018).

El sueño para Rosa Vega, una comunera de Tigua, va más allá de ser un relato a interpretarse en la conversación. Para ella, el desarrollo subjetivo de los sueños surge desde las acciones cotidianas, de una época vivida que está enlazada con el contexto cultural, social, indumentaria y paisajes andinos. Es decir, las personas crean, experimentan, actualizan y construyen su cultura a través de compartir lo soñado.

La conversación sobre la significación onírica en ocasiones es más compleja, por la forma en que el *muskuyuk* concibe y recibe el mensaje del sueño. Es decir, el soñante no puede afirmar definitivamente que sus sueños pertenezcan a la realidad, porque también el sueño es premonitorio, anuncia algo.

---

<sup>17</sup> Este sueño es compartido en una entrevista por la señora María Rosa Vega, julio, 2018.

El sueño es auténtico porque todos los días, cada noche, en el lapso de reposo, los individuos se inician en explorar y conocer los diferentes espacios y momentos que conforman su cultura. Permite interpelar a los seres míticos, divinos y seres mayores que ya no están presentes, a quienes se recuerda habitualmente y solo muestran su presencia en el viaje onírico, del cual luego se habla.

La producción del sueño en la visión indígena se refleja claramente en la conversación, tanto en la valoración social como en el aporte literario de quienes piensan, experimentan y comparten sus sueños a través de la construcción de un discurso colectivo. Es una manera de narrar en una lengua y al mismo tiempo, un cruce entre dos lenguas: el *kichwa* y el español. En el capítulo II y III se detalla el modo de circulación, consumo de los relatos oníricos y la transcripción de los diferentes sueños narrados por las personas mayores de Tigua. En otras palabras, la conversación entre el entrevistador y los entrevistados está en el lenguaje *kichwa*; de esta manera, generan una conexión lingüística que conlleva a nuevas relaciones sociales.

### **1.10. Sueños premonitorios**

El sueño es un desplazamiento que va desde las particularidades subjetivas hasta la real coincidencia en la labor del *muskuyuk*. La producción y significación de los sueños se encuentran atravesadas por los diálogos, tanto individuales como colectivos. Durante el sueño, la imagen sobrenatural aparece como una persona, animal, agua, paisaje o producto anunciando algo que puede o no coincidir con el quehacer cotidiano del individuo.

A esos les llamamos sueños premonitorios porque a través del mensaje ponen en alerta al *muskuyuk*, quien debe rápidamente exponer el sueño a su familia. Para esto escoge un sitio y hora específicos; considera que su papel de mensajero es invitar a dialogar y reflexionar sobre la representación del sueño. De esa forma, la familia se organiza para recibir un agüero favorable o para prevenir las acciones negativas.

Los significados del sueño son narraciones fundamentales por la luminosidad, el sonido, la fuerza del relato, pero ante todo porque el *muskuyuk* logra plasmar la experiencia onírica del indígena y sacarlo del desconocimiento y de la exclusión de la escritura. La narrativa del sueño es capaz de revelarnos aquello que Deleuze y Guattari

denominaron, refiriéndose a Kafka, ‘literatura menor’ (Deleuze 2003 28)<sup>18</sup>; es decir que, a través de la manifestación de los sueños es posible crear una literatura de un determinado contexto y a su vez, incorporar la expresión oral de un pueblo. En otras palabras, hacer literatura desde sus propios referentes y en su propia lengua, en el contexto de una sociedad asimétrica.

En los sueños premonitorios, cuyo contenido y significado cambia de un individuo a otro, de una familia a otra, de una comunidad a otra, se admiten las aclaraciones sobre la concepción y causalidad onírica, “se justifican por principio, y sobre-posición de dos mensajes: uno explícito que surge desde una interpretación popular y el enunciado en sí, el otro implícito por el contenido auténtico, analizado desde la clave onírica” (Galiniér 1986, 74). Entonces, los sueños constituyen una narrativa oral y la interpretación es variada según el contexto. Los mensajes o contenidos de los sueños ponen en alerta al *muskuyuk* porque las representaciones importan verdaderamente en su actividad cotidiana.

Un ejemplo de acciones prodigiosas y de sueños premonitorios se encuentra en las obras de Homero<sup>19</sup>. En la *Ilíada* encontramos personajes en estado de conciencia alterado, que adquieren el don profético o sueños anticipados. En la *Odisea*, aparecen dos puertas al sueño: la una era la puerta de marfil en la cual encontramos sueños no verídicos y la otra era la imagen de un cuerno que verifica las visiones reales. En el universo de sentido que construye el autor existe un espacio de sueño, pero es un concepto que no exige ser interpretado como experiencia onírica.

Blanca Wiethüchter en *Ítaca: tejer y esperar* construye la imagen de Penélope y el telar. Se sirve de la *Odisea* y de la poesía para apoderarse de esa imagen original al decir “Hoy, Penélope me estoy en tu nombre” (Wiethüchter 2000, 169); y a partir de ahí construye una serie de universos imaginativos o, como ella expresa en el poema, sueños por los que transita. El sueño está definido como histórico en el poema. Existe un “yo” precedente en el momento que toma la posesión del nombre de Penélope.

El sueño inspirado parece ser original: Penélope frente al telar preguntándose “¿crees tú que estoy despierta o será que navego en las aguas de otro sueño?” (Ibíd., 182). Esta interrogante es la conclusión del poema, pero remite a un cruce de ideas, sentimientos y analogías en tanto el sueño tiene un inicio y un final en su

---

<sup>18</sup> Deleuze, Guattari, *Kafka para una literatura menor*, Ibíd., p. 28.

<sup>19</sup> El personaje de Penélope dentro de la obra de *Odisea* muestra la función modélica que traduce un concepto de mujer propio de la estructura patriarcal.



representación subjetiva. La cuestión está en que el sueño premonitorio pronuncia algo mientras se espera que llegue lo deseado y anhelado por el soñante-*muskuyuk*. Así, Penélope esperó que llegue Ulises. De esta suerte, Homero y Wiethüchter experimentaron momentos de percepción sensorial, muy cercanas a lo onírico.

En la literatura, el discurso está fuertemente vinculado con la imagen. Así como construimos una historiografía de la literatura, también podemos referirnos a una historia de los relatos oníricos que conforman el espíritu-emocional, el diálogo, la experiencia, las relaciones sociales transmitidas mutua y colectivamente, en la medida en que el relato de lo onírico entreteje imágenes culturales.

Los sueños premonitorios en Tigua están representados por los productos andinos como papa, cebada, cebolla, mashua, melloco, haba, personas, imágenes religiosas, aguas... El *muskuyuk* tiene presente su sueño cuando un familiar está enfermo. Si sueña un avión aterrizando en su casa, se apresura para ir a visitarle porque la muerte se aproxima. La idea es conversar y compartir experiencias de vida antes de que el pariente fallezca.



## Capítulo segundo

### La cultura oral y la experiencia onírica en la comunidad de Tigua

*“Para la pena o para la alegría, el indio siempre tiene un canto”*

José María Arguedas, 1938

Se conoce por tradición oral a la memoria oral que permite la articulación de un horizonte identitario que, en el caso de la comunidad de Tigua, facilita que sus miembros dinamicen y organicen sus relaciones intersubjetivas, pero también sus vínculos con el pasado y la actividad cotidiana. De ahí que se diga que, la tradición oral admite la transmisión de conocimientos ancestrales y también enseña la ciencia desde la práctica andina. Por ejemplo, cómo curar el dolor del estómago utilizando la raíz de la cebolla, la hoja de tilo y menta con el agua hervida. La cultura oral de la comunidad no se limita a cuentos, historias y leyendas o relatos ficticios.

La tradición oral rige la actuación de las personas en la comunidad. Los rituales, los funerales, las fiestas comunales y las mingas<sup>20</sup> abren espacios de recreación y diversión para manifestar los sentimientos, pensamientos y emociones de los sujetos. En el caso de la danza y la música, por citar un ejemplo de cómo la tradición oral se reinventa colectivamente, se expresan la ética de vivir con costumbres, creencias y tradiciones comunitarias.

Un ejemplo son la danza y el teatro del ‘cóndor enamorado’, que en Tigua, son constantemente representados en los días festivos de la comunidad en las instituciones educativas. Tienen por protagonistas a las organizaciones comunitarias y muchas veces, cuenta además con juegos tradicionales. La imagen del cóndor representa el amor de un hombre joven y la conquista de una mujer para llevársela consigo. No obstante, la misma imagen fue parte de una narración muy significativa para los adultos mayores porque en su juventud era un símbolo sagrado que conducía a un feliz matrimonio. Hoy sólo están en la memoria de los ancianos como un cuento que invita a conversar, a reflexionar sobre la vida y las parejas enamoradas.

Así la cultura oral de Tigua, desde su pasado ancestral hasta su presente, expresa las tradiciones orales que tejen la vida en comunidad, valiéndose de cuentos,

---

<sup>20</sup> En contexto de Tigua, *minga* significa trabajar colectivamente: hombres, mujeres, niños y ancianos en cierta labor. En específico, estas mingas se hacen al momento de llevar el agua para la comunidad o en la cosecha de productos como la cebada y las habas a la hora de la parva-trilla.

mitos, leyendas, o curaciones guiados por la visión y el pensamiento ancestral. Lamentablemente, todas estas tradiciones han sido calificadas como folklor porque las personas por mucho tiempo no tuvieron acceso a la cultura escrita. No obstante, gran parte de sus conocimientos permanecen vivos en la memoria, en los cantos, en las narraciones oníricas y también en los rituales festivos o en los ritmos musicales entonados con instrumentos de viento.

En cuanto a la tradición oral, Vansina Jan considera que el concepto alude tanto a un proceso como a los productos de ese proceso. Los productos son los mensajes, transmisiones orales que tienen raíces para generar otros mensajes (Vansina 1985, 3). De esta manera, el cuento o el canto y los sueños evidencian su pertenencia a la tradición oral. En el caso de los relatos oníricos se manifiestan a través de la narración oral, el diálogo, la experiencia o creencias y tradiciones de las personas.

El tema de las representaciones orales en Tigua se configura en la tradición oral en función de dos elementos principales: depende de quién narra la tradición y del género mediante el cual la expresan y la construyen los sujetos de la comunidad. Incluso en otro tipo de expresiones como es el caso de la pintura, el pintor indígena construye la cultura, los saberes ancestrales y la propia pintura a partir de los discursos orales de naturaleza imaginaria.

La pintura en Tigua representa por ejemplo, transformaciones artísticas, literarias e históricas de gran trascendencia cultural. A partir de estas, el pintor indígena configura una imagen propia que expresa toda una cultura, una tradición y visión de la literatura. Es así como la labor intelectual del indígena cobra importancia, pues se dedica a narrar, indagar, entrevistar a los sujetos mayores y encontrar el trasfondo cultural de la comunidad. Con ello se puede evidenciar que la cultura oral sigue activa: es la biblioteca viva de la historia comunitaria. La voz y la palabra moran en la libertad y el espíritu indígena.

Además, la pintura transmite historias, testimonios y relatos, a la vez que abre la discusión sobre las imágenes que recrea el artista y las ilustraciones de toda índole. Cultura, arte, ceremonia, tecnología y hasta de sueños que Tigua posee a nivel interno constituyen su tradición: “la tradición es la memoria de la memoria y las tradiciones presuponen un lento remodelaje de la memoria así como una dinámica de organización más o menos frecuente” (Friedemann 1997, 22).

Con toda seguridad puede afirmarse que en Tigua los habitantes viven de los cuentos, leyendas, mitos, sueños y creencias; no se trata de simples relatos

maravillosos, sino que son parte sustancial de la cotidianidad. Hay cuentos de los cerros, por ejemplo: *El cerro de Amina*<sup>21</sup> que tiene forma de un gorila, está ubicado en el centro de la comunidad y observa a las demás comunidades aledañas. El cerro representa un símbolo mitológico y mágico; todo comienza en la iniciación y concluye con un resultado positivo. Es decir, cuando las personas tienen escasez de agua-lluvia para sus siembras, invita a un sacerdote a que realice una eucaristía en la cima del cerro, celebran en comunidad, agradecen y comparten la energía de la naturaleza. En consecuencia, horas más tarde, comienza poco a poco la lluvia hasta derivar en una tormenta con relámpagos.

Existen otros cuentos como: *Los hermanos pobres*, *Juan de Morocho*, *La mujer misteriosa*, *El cóndor enamorado*. Leyendas de *Mushuk masha*,<sup>22</sup> *Supay sanama pampa*.<sup>23</sup> Por lo demás, las personas mantienen presentes los sueños como parte de su vida y de las actividades cotidianas. Las representaciones oníricas son una constante en la tradición oral. En Tigua los individuos narran sus sueños desde el momento en que se despiertan hasta la hora de volver al reposo, dormir o soñar.

La cultura oral no se reduce a una serie de manifestaciones o a un conjunto de palabras establecidas, tradiciones, costumbres con cierta lógica; sino al espacio comunitario, es decir intersubjetivo, en donde se despliegan las grandes discusiones sobre la historia y las distintas representaciones e imaginarios que se han desarrollado en el proceso cultural de Tigua.

La tradición oral de Tigua es una muestra de la riqueza de pensamiento, conocimiento y literatura de sus habitantes, goza del reconocimiento de su comunidad y en ella se despliega el discurso del indígena como fuente de unidad. Es necesario, sin embargo, retomar la cultura oral para reconocer la estética del lenguaje y la palabra *kichwa* plasmada en la historia oral, en los cuentos o cantos como géneros creativos. Las palabras están cimentadas en el habla oral, por lo tanto en Tigua la palabra es sagrada, concreta y pura; se admite el “dar la palabra” como suficiente compromiso para llevar ciertas responsabilidades.

---

<sup>21</sup> Palabra kichwa que significa empachar, hartar.

<sup>22</sup> Significa yerno nuevo que se integra en la familia al contraer el matrimonio. Lo curioso es que el título se refleja en el comportamiento y en la actitud del personaje, *masha*; que es bien visto y querido por los suegros. El título tiene dos significados en español (*mushuk* = nuevo, *masha* = yerno).

<sup>23</sup> Es una leyenda kichwa originaria de Tigua, el título en español significa *El lugar donde descansaba el diablo* (*supay* = diablo, *samana* = descansar, *pampa* = lugar, planicie, sitio).

Finalmente, la perspectiva emic me ha permitido entender la cultura oral de Tigua, el pensamiento y la lengua oral de las personas en un sentido profundo, y confirmo esta idea porque formo parte de la comunidad. En mi experiencia personal de etnógrafo, para esta tesis sobre el *muskuyuk* (“persona que sueña”), los relatos orales de la comunidad de Tigua me revelaron que la manera en la que había ido recopilando toda la información (los análisis bibliográficos, las entrevistas, reflexiones) encajaba con la cultura oral y la estructura del ámbito literario.

## **2.1. Comunidad de Tigua: pasado y presente**

### **2.1.1. Tigua en su pasado**

La comunidad de Tigua se encuentra situada en los Andes Centrales de la provincia de Cotopaxi, de Ecuador. Sus habitantes se dedican al trabajo agrícola, actividad ganadera ovina, manualidades artísticas como el tejido y la pintura. A través de la tradición oral se construye su identidad, cultura y cosmovisión. A lo largo de 50 años, aproximadamente, se ha desarrollado la pintura de Tigua como otra representación de la identidad, además de la literatura oral. Al mismo tiempo, se ha convertido en una comunidad autosustentable gracias al comercio.

En su proceso histórico, Tigua y las demás comunidades aledañas fueron sometidas a la gran hacienda desde el siglo XVII. La hacienda de Tigua estuvo ubicada entre dos comunidades: Calicanto y Rumichaca. Por más de 400 años las personas del sector fueron explotadas, dominadas, humilladas como huasipungueros;<sup>24</sup> su fuerza de trabajo era comercializada como mano de obra servil al patrón.

Con este mismo modelo de subyugación, el sistema terrateniente de inicios del siglo XX persistió en la explotación cultural, moral, política, social y educativa.

En el periodo colonial, la comunidad de Tigua fue parte de la hacienda de los padres jesuitas. “Sus indígenas”, como ellos denominaban a sus empleados, considerados propiedad privada que era parte de la hacienda, eran sometidos a dos labores de explotación que nunca fueron pagadas: los trabajos agrícolas, específicamente en la producción de cebada, papas, cebollas, ocas, quinua, mellocos,

---

<sup>24</sup> Ver Soto Laura, *Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua*, Universidad de Lleida, 2015, p. 9.

mashuas; y la actividad ganadera ovina, a partir de la cual se crearon los mejores obrajos de la *shicra*, *prizata*, *ripajiru*.<sup>25</sup>

La hacienda de los jesuitas existió en los territorios de Guanganje-Cotopaxi, hoy parroquia de Tigua. Tenía estrechos vínculos con otra hacienda de los padres agustinos ubicada en la parroquia de Zumbahua; en esta hacienda los huasipungueros se dedicaban al cuidado de la ganadería ovina y su principal ingreso dependía de la venta de lana.<sup>26</sup> Las dos haciendas fueron entonces importantes por la manera en que producían y generaban comercio a costa de los indígenas dominados.

No obstante, en Ecuador, en los años setenta del siglo XX, surgieron ciertas críticas y procesos de desmovilización del sistema hacendatario que marcó un nuevo transcurso en el país. El viejo sistema privado de administración de los territorios de las poblaciones indígenas se quebró, de suerte que en la comunidad de Tigua nació una expresión autóctona que manifestaba una voz colectiva, la tradición oral de su gente. A partir de esta expresión artística, el pintor indígena comenzó a representar la cosmovisión y la literatura que las personas habían concebido.

El fenómeno pictórico parecía incomprendible por la manera en que generaba transformaciones sociales, económicas y políticas en Tigua. Pero la pintura fue desarrollada sobre la base de una manifestación oral, creada para exponer su arte y literatura mediante los colores e imágenes que el artista indígena había construido a partir de su propia experiencia y cuya técnica era transmitida de forma oral. Entonces, la pintura de Tigua fue testigo y herramienta de resistencia ante los discursos hegemónicos; ella mostraba la transformación cultural a través del contenido de su representación: paisajes andinos, fiestas populares, rituales que expresaban un sentido de unidad y de supervivencia de toda una vida de explotación.

En cuanto al ámbito educativo, los años de 1970 y 1975 fueron de vital importancia para Tigua como se evidencia en el Proyecto Educativo Quilotoa, que era una red de centros de alfabetización para los comuneros (hombres y mujeres), en donde los miembros de la comunidad se educaban y tomaban conciencia de su realidad social.

Así en los años de 1980, Tigua y la provincia de Cotopaxi tuvieron grandes cambios, es decir, nacieron ya escuelas, colegios hispanos y bilingües. Pero el que

---

<sup>25</sup> Interpretación personal: *Shicra* significa tejido grueso de una carterera andina. *Prizata*: cobija gruesa con tejidos de la lana de ovino que utilizaban los ancestros para cubrir la cama y protegerse del frío. *Ripajiru*: prenda de vestir para el uso exclusivo de las mujeres.

<sup>26</sup> Información obtenida del informe de “Zumbahua – Guanganje. Estudio Socio Económico” sistematizado en 1976 por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía.

alcanzó mayor trascendencia educativa fue el Sistema de Educación Indígena de Cotopaxi (SEIC) que ofrecía un servicio educativo en distintos niveles: jardín para infantes (que compensaba el abandono de los niños indígenas de edad preescolar), escuelas de enseñanza básica, elemental y superior, y el Colegio Indígena Intercultural Bilingüe Jatari Unancha para secundaria. “El trabajo continuo del SEIC, fue despertar la conciencia del individuo para que se sienta liberado de sus pensamientos y sufrimientos ante la situación racial y humanitaria que vivieron en las décadas anteriores” (Martínez 2017).

Con respecto a la música y el canto, los habitantes de Tigua utilizaban el tambor elaborado con piel de borrego, el pingullo y la flauta para entonar los ritmos andinos. Por medio de la música recrearon la simbología ancestral y la sensibilidad andina para alegrar y compartir colectivamente. En el matrimonio de un *ayllu*-familia nunca faltaba, de esta manera, el grupo de músicos que con sus cantos hacía bailar a quienes acompañaban la fiesta y además, tenían la tarea de aconsejar a la nueva pareja en términos positivos. El *mashala*, una canción que ha vivido en el seno del grupo para manifestar las maneras de vivir en familia y en comunidad, era la canción dedicada al yerno, la nuera y los padrinos.

Sin duda, la cultura oral en Tigua vivió activamente en la tradición y en la vida cotidiana de las personas. La lucha en términos ideológicos, por otra parte, marcó la experiencia vital de sus habitantes durante esas décadas. Debido a la intensa explotación que sufría la comunidad por parte de los terratenientes, varias formas de manifestación de resistencia brotaron en todos los ámbitos de la creación histórica, artística y literaria, sean estas sociales o culturales, que no se plasmaron en una expresión escrita. Se puede afirmar, entonces, que no existía solamente la pugna entre los sectores dominantes y subalternos, sino que las ideologías e imposiciones del canon escritural dentro de las representaciones literarias, también atravesaban gran parte de la vida para contaminar y dominar las diversas formas de expresar la literatura, originarias de la comunidad.

Vale añadir que la literatura de Tigua sobrevivió con gran fuerza; en efecto, lo hizo en el habla de las personas mediante el empleo del idioma *kichwa* que no se dejaba contaminar de la lengua dominante, el español. Es así como surgieron propuestas literarias que recogían distintas expresiones tradicionales compartidas de forma oral en los cuentos, mitos, leyendas y sueños. Estas manifestaciones no fueron escritas y



tampoco tenían a un autor específico, pero circulaban creativamente en el seno de la comunidad. Por lo tanto, la comunidad era el autor de las narraciones orales.

La literatura de Tigua es popular e indígena ya que sus habitantes hablan en su mayoría en el idioma ancestral *kichwa*. Los diálogos funcionan en la lengua materna, el español es la segunda lengua que aprenden las personas por necesidad comunicativa y para relacionarse con los sujetos de la ciudad. Estas maneras de relacionarse se pueden evidenciar en los cuadros<sup>27</sup> de los pintores indígenas que expresan sus imaginarios mediante representaciones donde coexisten paisajes andinos y urbanos.

Las literaturas orales de la comunidad giran en torno a las fiestas y las ritualidades. La Cebada Parva<sup>28</sup> es una fiesta muy reconocida y celebrada por todos los comuneros en el mes de diciembre. La fiesta es organizada por trece personas. De estas personas, una debe ser el capitán, guía y líder del grupo para formar seis parejas de baile. Las parejas danzan en un círculo cargando una porción de cebada y, con el chumbe-faja de la mujer hacen trenzas en un palo que se encuentra en el centro del círculo. Esta celebración representa la unión y el fortalecimiento del idioma *kichwa*, los que acompañan en la danza cantan a viva voz y en *kichwa*. Además, festejan para despedir el año y para que el cultivo de la cebada nunca falte en los terrenos andinos.<sup>29</sup>

Las ritualidades son llevadas a cabo de la manera en que lo determine la experiencia onírica que recibe el *muskuyuk*; es decir, si sueña con un toro significa mal aire y enfermedades. La persona que sueña esto se decae, no tiene ánimos de nada, su salud va de mal en peor. Los tratamientos y cuidados en la casa de salud “urbana” no le benefician y es aquí donde la ritualidad juega un papel primordial. El *muskuyuk* rápidamente acude donde el *yachak-shaman* y el rezador<sup>30</sup> para que realicen la limpieza del cuerpo. Los encargados le llevan a un cerro sagrado, pero esto depende del *muskuyuk* si es hombre o mujer; en caso de tratarse de un varón, hay que llevar al soñador a un cerro mujer. Esta relación de reciprocidad y complementariedad es la

---

<sup>27</sup> Objeto construido con cuatro tiras de madera en forma de un rectángulo y de cuero de borrego. En este cuadro, el pintor indígena expresa su arte, cultura, tradiciones y literaturas de la comunidad. Propiamente estas representaciones son mediante dibujos de personas, animales, paisajes, lagunas, etc.

<sup>28</sup> Esta palabra en *kichwa* es conocida como *parpay* que quiere decir trilla o abaleo. Muchas personas de la comunidad tienen en sus casas grandes y pequeñas trillas de haba y cebada.

<sup>29</sup> Entrevista realizada a Juan Manuel Vega Vega, julio de 2018, con el tema de las fiestas de Tigua.

<sup>30</sup> Es el catequista de la comunidad, en los funerales y en el 2 de noviembre de cada año, él se encarga de rendir los rezos, las oraciones al difunto. Pero también, es invitado para las ritualidades andinas.

razón por la cual se explica por qué en el mundo andino, el varón y la mujer no pueden vivir solos, necesitan de apoyo cercano y permanente.

La limpia del cuerpo se realiza con plantas ancestrales: marco, eucalipto, chilco, flor blanca y roja. Además, se acompaña con los rezos y cantos religiosos en *kichwa*. Luego se reciben las bendiciones por parte de los familiares presentes durante la celebración y sanación del *muskuyuk*. De esta manera, las literaturas orales circulan en acontecimientos cotidianos como las fiestas, los rituales, los cuentos, los mitos y los relatos oníricos. Son formas de compartir las experiencias en familia y en comunidad para valorar y actualizar los conocimientos ancestrales.

En Tigua, los sueños son narrados, compartidos y socializados en el idioma *kichwa*. La palabra hablada alcanza una dimensión social y política que impulsa la creación de un campo literario incluyente y democrático. Esta idea nos invita a pensar en una literatura del indígena, y no en una indigenista. Al respecto Mariátegui afirma lo siguiente:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena (Mariátegui 1982, 72).

La literatura indígena nunca ha dejado de producirse como expresión oral en el mundo andino. Este está marcado por narraciones orales que permiten manifestar su tradición y cultura. En la contemporaneidad, la literatura indígena ha ocupado espacios de debate y de reflexiones literarias entre los escritores indígenas e indigenistas que difunden sus obras. En este sentido, el autor problematiza la condición heterogénea de su enunciado y abre un panorama de cuestionamientos a la literatura tradicional y andina que aún permanece distanciada de la escritura.

### **2.1.2. Tigua en el presente**

Tigua, que tomó el nombre de la Hacienda de Tigua, actualmente está compuesta por diecisiete comunidades jurídicamente reconocidas: Quiloa, Chami Cooperativa, Yatapungo, Yahuartoa, Tigua Centro o Calicanto, Calerapamba, Rumichaca, Chimbacucho, Pactapungo, Páramo Alto, Ugshaloma Chico, Ugshaloma Grande, Casa Quemada, Huairapungo, Sunirrumi, Niño Loma. Estas comunidades

gozan de cierta autonomía luego de la reforma agraria de 1964 y 1973.<sup>31</sup> Las mencionadas comunidades pertenecen al cantón Pujilí, de la provincia de Cotopaxi.

A diferencia de los siglos y las décadas anteriores, la explotación, humillación y dominación de las personas en la comunidad de Tigua fueron, en teoría, superadas. En la actualidad los individuos expresan libremente sus costumbres y tradiciones. Existe la Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua “CITIGAT” como una organización representativa de los derechos colectivos de los individuos. A pesar de que la Hacienda de Tigua aún existe, en estas tierras ya no hay más explotación. Pocas personas mayores trabajan en la hacienda, pero cuentan con una remuneración mínima que de algo les sirve. Las horas de trabajo son justas, la alimentación también es saludable.

Hoy en la Hacienda de Tigua el mayordomo es un indígena de la misma comunidad que entiende el sistema de trabajo, habla el idioma español del patrón y su lengua materna *kichwa*, sabe ordenar a los suyos, cumple con la labor que tiene a su cargo, maneja la cuestión administrativa, financiera y lleva las cuentas al día. Los pagos son puntuales a quienes trabajan en esa hacienda.<sup>32</sup>

No obstante, esta cuestión nos invita a reflexionar sobre la obra *Huasipungo* (Icaza 1934) y podemos hallar un punto en común entre los mayordomos; me refiero al mayordomo Policarpio que habla en español como el patrón, que prefiere vivir cómodamente y lejos de los indios, pero que en su labor de servidor al poder dominante se ve obligado a tener el encuentro con los indígenas y hablar con ellos en su lenguaje. El otro es Manuel Vega Catota, mayordomo de la Hacienda de Tigua, quien se puede comunicar con ambos agentes, el patrón-dueño de la hacienda y los trabajadores indígenas.

En el diálogo entre Policarpio y los indios hay una forma singular de comunicación. Ambos participantes en el diálogo reciben con éxito los mensajes del otro, pero al igual que en el diálogo de Tigua, en el trasfondo de la relación subyace la dominación. A mi modo de ver, Policarpio es la evolución del dominio de la hegemonía europea, porque él representa el proceso de apropiación de la oralidad

---

<sup>31</sup> En la actualidad las diecisiete comunidades gozan de su libertad porque tienen sus propios reglamentos y estatutos alfabetizados jurídicamente.

<sup>32</sup> Entrevista a Luis Vega Tigasi, más conocido como Conejo, es un líder indígena en Tigua desde los años 1975. Apoyó al padre Pepe Manangón, director del SEIC, en su constante lucha para la creación de las escuelas indígenas en Cotopaxi.

indígena para el ejercicio de la dominación. En *Huasipungo* se visibiliza que la tradición europea se ha apropiado de la oralidad indígena.

A pesar de estas contradicciones, la riqueza cultural de Tigua se encuentra en los conocimientos ancestrales de los ancianos. Entre los jóvenes son pocos los que están pendientes de las tradiciones, los rituales y las celebraciones de la comunidad. Negativamente, muchos han optado por inmiscuirse dentro de la cultura urbana y no les interesa nada de su comunidad. Evidentemente, la cultura oral está sólidamente formada, pero a la vez tiene sus desventajas porque el constante proceso migratorio instaurado se presenta como un huracán que sacude continuamente, amenaza severamente y obliga al sujeto a salir de su comunidad.

Muchas de las personas ya no se quedan a vivir en la comunidad y la memoria oral poco a poco se desvanece dado que los cuentos, mitos, leyendas, sueños y demás manifestaciones propias de la memoria oral, no están escritos. Esta es la realidad de Tigua. Pero de todas maneras, la palabra oral sigue impregnada en la vida de los ancianos, tiene energía, calor y fuego; ella es como una mecha que brilla en el espacio y en el territorio de quien hace su vida y su realidad social.

En cuanto a la pintura en Tigua, en los actuales momentos circula una suerte de negociación y disputa de poder entre las personas de la comunidad. Es decir, surgen tensiones entre los pintores de Chimbacucho y Casa Quemada. Las galerías que ambas comunidades poseen son una especie de oferta turística que se centra en la representación gráfica que exalta la realidad y la literatura de Tigua. No existen encuentros culturales, reuniones u organización entre los pintores como antes solía haber.

Además, los pintores de Chimbacucho se han dedicado a la música chichera “nacional” y romántica que nada tiene que ver con la literatura oral de Tigua. Las letras de sus canciones son en *kichwa* y español. Es una combinación disonante por la manera en que fuerza al *kichwa* a españolizarse. Personalmente, considero que sus canciones son manifestaciones de un *quechuañol* moderno surgido de la constante comercialización que se puede considerar eventualmente, como un nuevo medio de difundir literatura oral.

Los relatos oníricos tienen otra manera de difundirse en la cultura de Tigua, aunque siguen estando presentes en la vida cotidiana de los ancianos y jóvenes. Todos hablan de lo soñado, de sus pesadillas y miedos. Los jóvenes solo sueñan y no valoran sus significados para relacionarlos con la actividad cotidiana. Las experiencias oníricas

no han sido borradas de la literatura oral; a pesar de los desafíos de la vida contemporánea, la historia literaria está presente en la narración de los adultos mayores. Cuando ellos narran oralmente sus sueños, sus cuentos, sus leyendas y sus anécdotas, toda una manifestación circula y se revitaliza porque de ahí nacen los consejos, las experiencias de vida y las reflexiones que el viejo transmite al joven indígena. Son verdaderas expresiones que apoyan los modos de vivir y organizar la actividad cotidiana en el presente y prevenir las acciones del futuro no tan inmediato.

Así, la tradición oral debe sostener su misión social y colectiva que es la de ser la representación e interpretación del imaginario indígena y no cesar en la búsqueda de su legitimación. Sin embargo, persiste la preocupación por el destino de los relatos orales de Tigua porque los agentes exteriores durante su visita a la comunidad, indagan acerca de la circulación de la cultura oral para, de cierta manera, apropiarse de las narraciones y textualizar los conocimientos ancestrales desde otra mirada.

En Tigua existen profesionales como, abogados, ingenieros, profesores que están integrados en ciertos organismos privados y públicos, que prestan sus servicios como capacitadores, administradores, contadores, gerentes y políticos en algunos partidos o movimientos sociales. Así buscan la manera de vivir fuera de la comunidad. Los abogados son quienes están sometidos concretamente a la labor de politiqueros y cuando desean, presentan sus propuestas para las personas de la comunidad. Ganan sus puestos de trabajo y luego se olvidan de su gente, su comunidad y compromiso; regresan cuando son despedidos de los cargos o para hacer nuevamente las campañas políticas. Dentro de este panorama histórico, político y social de Tigua, no existe un escritor indígena que haya escrito y difundido obras, mucho menos que haya disputado u ocupado espacios de debate para la literatura oral y sea parte de la cultura escrita.

## **2.2. Los principios de la comunidad de Tigua**

El principio del cual parten las personas de la comunidad de Tigua para el aprendizaje comunitario es la solidaridad, la cual contribuye a la sociedad indígena de la siguiente manera: como una totalidad articulada relacionada a un todo que le confiere sentido comunitario; es decir, busca lograr el pleno éxito cooperativo que genere un compromiso y seriedad en las personas para que operen más allá de su necesidad. Contribuye además como una forma de interactuar equitativamente en los problemas y necesidades ajenas, para lo cual hay un reglamento interno regulado que

propicia la solución de conflictos. Por ejemplo: un niño huérfano sin su padre y madre puede ser criado y educado en un marco de respeto y responsabilidad por un comunero. De esta manera, se generan otros principios:

### **2.2.1. Diálogo equivalente**

En Tigua, el diálogo igualitario es una constante práctica entre las personas: niños, adultos y ancianos saben escuchar la opinión del otro sin imponer la propia. Más bien, se concentran en la posición de oyentes, reflexionan sobre el discurso transmitido por el otro. La palabra oral en la comunidad es sagrada porque implica llevar responsabilidad y cumplimiento de lo que se dice y se hace. Siendo así, “dar la palabra” conduce a acuerdos mutuos y se enmarca en la ética de la familia y la comunidad. Esa persona pasa a ser considerada como alguien confiable, capaz de acordar con la opinión de los demás y que hace acotaciones coherentes respecto al diálogo socializado.

### **2.2.2. Organización comunitaria**

Las personas de Tigua reconocen su territorio, tradición, vestimenta, festividades e idioma a partir de la organización comunitaria. Consideran que la máxima autoridad es el presidente de la comunidad, quien conjuntamente con el líder de la “CITIGAT”, trabaja por el bienestar de todos. Las tradiciones y vestimentas de Tigua son distintas a las otras comunidades de Cotopaxi; igualmente, el dialecto es totalmente distinto. La organización es reconocida a nivel de la provincia porque tiene vínculos con otros organismos sociales tales como, Jatarishun, Unión de Organizaciones Campesinas del Norte de Cotopaxi (UNOCANC), Jatun Cabildo, Casa Campesina de Salcedo, Jatun Aillu.<sup>33</sup>

El compromiso con la organización comunitaria y la búsqueda de un horizonte constructivo son parte de una ideología que permite construir el sentido de comunidad. Desde hace mucho tiempo, algunos vienen escuchando solo el discurso de los politiqueros que hacen campaña, reciben sin pensar dos veces las gratificaciones que entregan los precandidatos y en el momento de ir a las urnas, sufragan de acuerdo a su

---

<sup>33</sup> Ver Ramón Galo, *El regreso de los runas*, quien presenta el cuadro de organizaciones en la provincia de Cotopaxi, 1993, p., 87.

conciencia individual. Son pocos los movimientos políticos que reciben el apoyo incondicional de sujetos de Tigua.

### 2.2.3. Principios de la madre

La madre es quien enseña a valorar la cultura y las tradiciones mediante el *awana* y la *pushkana*,<sup>34</sup> que son manualidades que permiten entender la cosmovisión andina. Su producción y creación son conocimientos que habitan en la memoria de los ancianos de Tigua. La madre, en nuestra opinión, inspira un sentimiento puro, una tristeza y una alegría que invita a vivir en *ayllu*, integra a la comunidad andina y atrae a la *tullpa*<sup>35</sup> para celebrar en familia. La madre sabe cuándo estimular a sus hijos para que se acerquen a escuchar los consejos del abuelo/a. Ella es quien enseña a cuidar la madre tierra, a cultivar los productos andinos y guardar los productos para los próximos seis meses.

La madre en Tigua es quien narra los sueños en el lenguaje *kichwa*, ella enseña a creer en los sueños. A pesar de que nunca aprendió a escribir letras y números sabe cuántos ovinos, cerdos, chivos y llamingos tiene en su corral. Sabe cómo preparar la medicina ancestral; ella es quien con sus cantos enseña a hablar el idioma *kichwa*.

### 2.3. Los adultos mayores, actores de los relatos oníricos

El contexto político y cultural de los adultos mayores es fundamental dentro de los relatos oníricos; ellos están cargados de memorias y tradiciones orales. En este sentido, es importante entender los principales discursos y conversaciones que se transmiten sobre lo onírico. Sus reflexiones intelectuales atraviesan la cultura oral. Es decir, un adulto que ha vivido más de cuarenta años de edad<sup>36</sup> conoce sus tradiciones y sabe en qué momento manifestarlas. No cuentan sus sueños a cualquiera, escogen un momento oportuno para dialogar y siempre están atentos a los sueños premonitorios porque en ocasiones, estos han tenido coincidencias en sus vidas.

---

<sup>34</sup> Son palabras *kichwas*, en español *awana* significa hilar y *pushkana* significa tejer. Son figuras que representan todo una tradición oral; los diseños que aparecen en los tejidos son historias y memorias que viven y se expanden de generación en generación.

<sup>35</sup> En español significa fogón, pero en Tigua es el espacio donde la madre reúne a sus hijos, es el sitio concreto donde todos comparten sus experiencias, sentimiento y penas. Lugar indicado para saborear la comida andina, en especial, tubérculos y verduras.

<sup>36</sup> Por adulto mayor, me refiero a un anciano/a. Los ancianos son los encargados de contar los sueños y generan relatos por medio de la palabra.

A través del sueño los adultos mayores se relacionan con otras personas, conversan de todo un poco sin que nadie imponga el diálogo o sus preguntas. Cuando están reunidos con sus hijos/as y sus nietos/as conversan de su juventud, de sus amores, de sufrimientos, de trabajos forzados, de la pobreza y cosecha. De la nada, sale el tema de los relatos oníricos, su voz y palabra se modula según cómo se genere la conversación e interrogación del otro individuo.

Por otro lado, los adultos mayores conciben el sueño no como dormir, sino más bien, como imágenes oníricas que le permiten vivir e identificarse como sujetos. Es decir, la persona biológicamente no sentirá las ganas de *puñuna*<sup>37</sup> con el cuerpo, sino sentirá que el *muskuy*<sup>38</sup> es el que lo invita a descansar tranquilamente. De esta suerte, los significados podrán formar parte de la vida cotidiana. Caso contrario, cuando no se puede dormir se dice *mana puñuyta ushana*, refiriéndose a que no se tiene sueño lo que, en la experiencia de los adultos mayores significa que algún pariente perezoso vendrá a visitar. Se dan casos en que los significados no son válidos, tampoco se entrelazan en el quehacer del *muskuyuk*, peor aún para conversar. Por eso, las personas mayores de Tigua les dicen a los jóvenes *puñuy siki wamrakuna*,<sup>39</sup> ustedes no saben soñar con la mente y el corazón, solo pueden dormir y no recuerdan nada que genere conversación en familia.

Para comprender profundamente la cuestión onírica, he trabajado con tres fuentes principales de información directa. Primero, el análisis bibliográfico de fuentes primordiales cuyo desarrollo se ha expandido a lo largo de la escritura de esta investigación, permitiendo ampliar el corpus de la tesis. Segundo, el trabajo complementario de la etnografía; para este fin me reuní con las personas mayores de Tigua, según sus edades y género. Específicamente, fueron veinte personas, diez hombres y diez mujeres divididos a su vez, en dos grupos de cinco integrantes de cuarenta años y dos grupos de cinco participantes de sesenta años. También, he elaborado un corpus de veinte sueños como se verá en el siguiente capítulo.

De esta forma, caminé por toda la comunidad hasta completar y anexar los sueños de los adultos mayores. Entre el entrevistador y los entrevistados los diálogos fueron en el idioma *kichwa*. Esto nos conduce a la tercera fuente que abarca la

---

<sup>37</sup> Significa dormir, es una necesidad biológica que las personas conciben en su cuerpo.

<sup>38</sup> Quiere decir sueño, es un mundo subjetivo del individuo.

<sup>39</sup> Hace referencia a los jóvenes que duermen mucho. Para los adultos mayores significa que los jóvenes son dormilones por naturaleza; ellos afirman que los jóvenes no se preocupan del trabajo, del cuidado de la madre tierra, no tienen un horario establecido para dormir, tampoco, para el *muskuy*.



traducción al español de los sueños narrados por los adultos mayores en el idioma *kichwa* y su análisis respectivo.

Por último, asistí a la ceremonia ritual que la comunidad de Tigua había organizado en el cerro de *Amina*. Las personas mayores asistieron para celebrar el ritual y exponer sus vivencias, relatos orales y oníricos. Esta participación directa me permitió hacer diálogos personales, escribir memorias, anotaciones y hacer un análisis literario.

#### **2.4. El mundo onírico como un factor de lazo social**

El mundo onírico es un evento psicológico como bien lo afirma Freud en *La Interpretación de los sueños* (1898). Particularmente considero que es un suceso que permite producir la narración y el relato de los individuos valiéndose del lenguaje para poder comunicarlos. Los sueños narrados se insertan en las tramas de sentido de la comunidad. La producción de los significados resulta importante en la medida en que posee una forma gramatical y una base semántica dentro del idioma *kichwa*. Es decir, las personas de Tigua narran o cuentan sus sueños en su propio lenguaje. Las narraciones marcan un discurso en el tiempo y espacio; ocupan un lugar específico que solamente la persona que cree y percibe el sueño sabe contar e interpretar.

En este caso, la mujer invita a conversar desde el momento en que se levanta hasta la hora de dormir. Como cuenta Purificación Chugchilán, una comunera de Tigua, la mujer es la que prepara la comida para el *ayllu*, motiva a levantar y a quitar la pereza a los *wamras*.<sup>40</sup> Es ella quien comparte sus sueños a la familia, se preocupa del hogar y de otras cosas; ella insiste en que sus hijos/as y su esposo apoyen la labor de la cocina y de la agricultura y los llena de alegrías, tristezas y noticias. De esta forma, el trabajo comunitario o la participación de todos los que viven dentro de la casa, permite la integración social para conseguir lo planeado: hacer el aporque de los productos, la parva-trilla de la cebada y las habas, etc., de suerte que la vida social, política y cultural de los individuos se mantiene en el *ayllu*. Mientras trabajan van conversando, narrando algún chiste, algún cuento que genere risa. Del mismo modo, en la hora de la comida no dejan de conversar y en estos relatos aparecen los sueños que son narraciones llenas de significados. A través de la conversación se van

---

<sup>40</sup> Significa muchacho, adolescente que no está al tanto de las actividades cotidianas. En este caso tiene relación con el levantarse rápido de la cama para ayudar en el trabajo del *ayllu*-familia.

generando las relaciones sociales que de por sí promueven el diálogo. El individuo que escucha los relatos también piensa en qué ideas y qué experiencias va a compartir.

La narración onírica de una persona se va modificando según el contexto y, a la vez, genera otros relatos. El lenguaje que utiliza el *muskuyuk* para narrar lo soñado es el *kichwa* y cobra gran fuerza dentro de la cultura oral. *Pukunku yura hawapi wakakukta muskushpaka hatun mama wañushkata rikikunkapakmi kan.*<sup>41</sup> Si sueña con un búho que está sobre un árbol llorando significa que la abuela morirá. Este es el sueño de Purificación que se ha presentado constantemente cuando su abuela estaba enferma, la imagen del búho-*pukunku* simboliza la muerte. Su presencia es un mal augurio. A la vez, transmite tristeza y un sentimiento que provocará llanto a los demás familiares que estuvieron pendientes de la vida de la abuela. Pero, hay que destacar que a pesar del mal augurio, el sueño genera fortaleza en el sentido de que gracias a su significación las personas se reúnen e integran para lo que hay que hacer. Por lo tanto hay que concebirlo también como un lazo social, porque los familiares organizan cómo hacer el funeral y no causar problemas entre los miembros del hogar.

Partiendo de esta idea, el sueño se entiende como la experiencia de la vida que se intercala en el quehacer cotidiano. Es importante no solo para percibir la realidad, sino también porque permite intervenir desde el interior, en ella. Soñar implica la oportunidad de llegar a través de la narración oral a la significación onírica. Es un medio que admite prevenir los sucesos futuros de la vida real. Soñar previene al *muskuyuk* ante cualquier eventualidad. De esta manera, surgen los factores sociales que apoyan para que la familia esté unida.

Manuel Ugsha<sup>42</sup> hace referencia a los lazos sociales tomando en cuenta el mundo de los sueños. Él como padre y abuelo invita a los hijos/as y nietos/as a hacer un trabajo sencillo, por ejemplo: amarrar los borregos en el potrero, cambiar de establo, y tejer o trenzar la soga con la mano, conocido también como la *maki waska*.<sup>43</sup> En este tipo de actividades nunca faltan los diálogos y él afirma que para él esa actividad de

---

<sup>41</sup> Es un sueño narrado por la Sra. Purificación, que trata de un búho que está cantando sobre la rama de un árbol y que anuncia la muerte de un ser querido, con mayor seguridad la de un abuelo/a.

<sup>42</sup> Un comunero de Tigua que vivió en servidumbre de la hacienda de Tigua. Su memoria está cargada de historias, relatos y cuentos. La forma en que cuenta su experiencia está llena de penas, tristezas y dolores que le tocó vivir.

<sup>43</sup> Quiere decir la soga hecha a mano, interpretando palabra por palabra: *maki* significa mano, *waska* significa soga. Para hacer este tipo de soga necesitan cortar la paja no la que comúnmente crían en el páramo, sino la que tienen cerca de su casa y es de hojas abiertas, verdes oscuras y largas. También, necesitan un poco de agua para remojar la paja e ir haciendo la soga. La paja es conocida como la *saraugsha* por la forma de las hojas que tienen en común con las hojas de maíz. *Sara* = maíz y *Ugsha* = paja. Esto es una experiencia personal que he visto hacer a mi abuelo Manuel Vega.

trenzar la soga es muy significativa porque permite contar los sueños sin que nadie pregunte nada. Sus familiares escuchan gustosamente, forman un círculo para sentarse y ayudan a trabajar manualmente; no esperan que alguien exija una participación, sino que conversan espontáneamente de sus vivencias.

Por otro lado, cuando los/as jóvenes salen a pastar los borregos en el páramo, es una diversión y alegría que hacen no solo por alimentar o cuidar a los animales, sino por tener contacto con las montañas, la paja y el agua. Es una diversión exultante. Allí en el pastoreo, los jóvenes fundan lazos de amistad, se enamoran e inician una relación que termina en matrimonio. Son lazos sociales que más adelante reúnen a los padres, a las madres y demás familiares en un sitio propicio, como puede ser en la casa de los mismos padres, en donde se aconseja a la nueva pareja, se le reclama o regaña o bien se le sugiere algo para su bienestar. En este lazo social no hay duda de que algún familiar de los jóvenes tuvo un sueño premonitorio; el soñar a dos llamingos entrelazados, significa que el matrimonio se realiza (relato de Manuel, 2018).

La experiencia de Manuel es muy importante porque invita a recorrer por un largo sendero que inicia describiendo las actividades cotidianas como posibilidad de integración y de relación social. La narración de los sueños es un espacio que integra efectivamente a las personas, ocupa un punto relevante dentro de la cultura comunitaria porque todos cooperan en el relato.

Los lazos sociales surgen desde la familia hasta llegar a la integración con las otras personas y con la comunidad. Los sujetos que escuchan narrar los sueños vuelven a relatarlos en otro espacio con entonación distinta y el lenguaje de la narración también varía. Este intercambio de ideas es una manera de relacionarse entre unos y otros para generar lazos sociales.

### **2.5. Modo de circulación y consumo de los relatos oníricos**

En este apartado me interesa describir el modo de circulación y el consumo de los relatos oníricos más allá de la familia y la comunidad. Pretendo hacer que la voz de los portadores de la cultura ocupe otros espacios para que la producción de los sueños y otras narraciones como la leyenda, el mito y los cuentos de la comunidad circulen en otros ámbitos. Estos procesos son posibles a partir de la textualización de los sueños, en la cual los relatos oníricos alcanzan a reivindicar la importancia de la vida comunitaria.

La idea es que “la literatura indígena haga un viaje a la memoria” (Rocha 2016, 112) a través del texto escrito. Entonces, primero mi intención es incorporar los sueños más representativos de las personas de Tigua a la revista institucional del Sistema de Educación Indígena de Cotopaxi, SEIC, SINCHIYARI.<sup>44</sup> Como soy parte del personal docente de esta institución, mi reflexión aquí es doble: como intérprete y como agente para circular los sueños escritos a través esta revista. A la vez, aspiro a que los textos sean distribuidos en los centros educativos para que los niños y jóvenes, mediante las lecturas de los sueños tomen consciencia de la realidad cultural y que valoren a los adultos mayores porque ellos son la fuente de estos relatos. Pretendemos una articulación cultural y de integración a través de la narración de los sueños en los espacios escolarizados.

Segundo, se anhela continuar con el trabajo de talleres de lectura y escritura en la comunidad para tratar temas de literatura oral *kichwa* e invitar a los jóvenes a que escriban un diario de sueños para compartir los significados con los adultos mayores. Ellos mismos podrán descubrir que los sueños no siempre tienen un efecto inmediato, sino que pueden ser premonitorios. Mediante este proceso se busca un despertar de conciencia sobre las narraciones que permiten generar discusiones colectivas.

Ahora bien, otra alternativa de circulación de los sueños es posible a partir de la trasmisión de las grabaciones de los relatos oníricos de los ancianos/as por la Radio Latacunga, “La voz de un pueblo en marcha”. Aprovechando que las personas de Tigua en su mayoría escuchan esta radio es posible difundir la locución de temas oníricos que permitan consumir y circular los relatos. A su vez, es conveniente invitar directamente a los individuos que narran los sueños a que compartan en vivo y en directo por la misma radio y así, generar curiosidad por los significados.

De esta manera, se puede concebir “la interacción entre la experiencia verbal de rememoración colectiva” (ibídem, 125) como un ejercicio de una constante manifestación literaria que surge desde la propia realidad y crea puentes para la construcción social y para mantener activa la voz colectiva del indígena.

---

<sup>44</sup> Significa reafirmación de lo fuerte. *Sinchi* raíz que quiere decir fuerza y *Yari* terminación que complementa a la raíz y significa afirmación (ya –ari) que decir bueno, sí, afirmativo.

## Capítulo tercero

### Estatuto literario de los relatos oníricos

*“El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, no caduca: se transforma”.*  
Adolfo Colombres

En el presente capítulo analizo la producción de los relatos oníricos surgidos en la vida de las personas de Tigua en forma de narraciones, para lo cual se analizan en ellas el uso del idioma y las formas de narrar y contar, con el fin configurar un estatuto literario propio de los relatos oníricos. En palabras de Enrique Ballón (1999, 292), “el estatuto literario permite emplazar los discursos literarios populares orales. Propone dos nociones teóricas convergentes: el endogrupo que está conformado por los grupos de habla ancestral, y el exogrupo, que lo integran los grupos que manejan los dialectos castellanos”. Acogiendo estas ideas, empezaré trabajando aquel al que el autor le da el primer énfasis, que es el de habla ancestral; esto puede verse en las entrevistas acerca de los relatos oníricos que, en su gran mayoría, fueron recopilados en el idioma *kichwa* y unos pocos en español.

Hay que indicar que la opción sociolingüista *endogrupo/exogrupo* anula la división *campo/ciudad* empleada por la historiografía tradicional y reutilizada por la crítica institucionalizada (Lienhard 2003). En esta idea, efectivamente, se encuentra una desintegración social y literaria. A medida que la ciudad se desarrolla, transforma y se consolida en el ámbito de las letras. No porque el campo esté lejos y, en apariencia, excluido de la realidad social, ha dejado de manifestarse. Ante esto, los relatos oníricos cumplen una función importante, la de combinar dos lenguajes en el ámbito literario. Es decir, los sueños recopilados en el idioma *kichwa* están interpretados en el idioma español. Así, los dos idiomas se yuxtaponen y crean una manera de compartir espacios literarios.

Por otra parte, anhelo conservar la valiosa y rica tradición oral que es transmitida por nuestros mayores en la madrugada, tarde y noche. Para ilustrar esta idea, comparto una cita de Ballón que estudia profundamente la literatura popular oral peruana y afirma que:

Esta partición linguocultural inicial, nos lleva a preguntarnos por la situación de los productores literarios cuya lengua materna es una ancestral o han nacido en un ambiente bilingüe o diglósico: ¿en qué grupo buscan su estatuto como trabajadores literarios?, ¿en su propio grupo o en el exogrupo?, ¿por medio de qué lengua y/o

escritura trata de pretender ese estatuto: la de su formación socioeconómica, ideológica y discursiva original o por otra? (Ballón 1999, 291)

Para responder a estas preguntas, insisto en que formo parte del habla ancestral, la de los productores literarios andinos. De suerte que, puedo mencionar sin duda alguna, que la lengua que sostiene los relatos oníricos es el *kichwa* y que estos deben considerarse como una narrativa. Hay que observar que “la forma verbal que emplea el narrador-*muskuyuk*, para referirse a las acciones de los actos, o al intervenir en un diálogo, cuenta en cualquier tiempo” (ibídem, 301). En consecuencia, también en el llamado presente histórico se generan expectativas que surgirán en la discusión colectiva.

En la narración onírica los contenidos tienen representaciones futuras que anuncian algo positivo para el *muskuyuk*, o bien pueden ser negativas por el hecho de que no coinciden con el quehacer cotidiano. Pero su efectiva narración es en el presente y se entrelaza con la vida del soñante y funciona a cabalidad en el relato a pesar de que es narrado en el idioma no oficial *kichwa*.

De cierta manera, la producción onírica resulta sencilla cuando el *muskuyuk* narra en su propia voz–lenguaje. Esto permite pensar en la simplicidad comunicativa que se da entre la familia y el amigo para contar lo soñado; no existe una exageración en el relato, sino que por medio del soporte lingüístico se fortalecen la cultura oral y comunitaria.

Adolfo Colombres considera que “la oralidad es la casa de lo sagrado, mientras que la escritura literaria representa un intento de desacralizar el relato, de afirmar su autonomía”.<sup>45</sup> En este caso, lo onírico se ampara en la oralidad, en la voz armoniosa y viviente. Es una expresión libre y solidaria que invita a la intervención colectiva. La significación onírica tiene un soporte lingüístico en las personas que narran sus sueños en *kichwa*, y los toman en cuenta para el diario vivir. La experiencia onírica se repite y vuelve al lenguaje para orientar a los comuneros sobre posibles eventos.

En este sentido, resulta importante destacar las ideas que plantea Miguel Rocha acerca del arte verbal refiriéndose a él como un tejer la vida que permite contar las historias desde el espacio indígena. “Lo oral surge de las historias comunicativas, las palabras de consejo de los mayores, las conversaciones entre padre e hijo” (Rocha

---

<sup>45</sup> Colombres Adolfo, *Oralidad y literatura oral*, Buenos Aires, p., 17. Este artículo fue compartido a través de medios electrónicos y, reflexionados en las clases de literatura colonial e indígena con el profesor Armando Muyolema de la Universidad Andina Simón Bolívar –Ecuador.

2016, 150). Este autor pone de manifiesto las generalidades que los individuos indígenas no deben olvidar, abre espacios de debate para las nuevas generaciones y reafirma que la comunicación y la expresión deben ser transmitidas en voz propia.

Ahora bien, para la construcción del estatuto literario de los relatos oníricos quisiera mencionar las ideas que proponen Deleuze y Guattari en *Kafka para una literatura menor*: “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze 2003, 28). Estas ideas resultan esenciales para el análisis literario. Los planteamientos que hacen los autores, contextualizados en un entorno comunitario bilingüe kichwa-español estimulan a pensar en un idioma menor, en este caso el *kichwa*, afectado y contaminado por un fuerte contexto cultural marcado por la “ciudad letrada” (Rama) que imposibilita escribir y producir en un idioma propio de las comunidades.

Al respecto, los relatos oníricos están narrados en un idioma menor, *kichwa*, un lenguaje que no es oficial pero tiene un sentido importante de unidad. El arte verbal y el sentido de unidad en el lenguaje, como lo anota Miguel Rocha Vivas, moran dentro de la cultura comunitaria. La comunicación verbal combina la voz personal y la experiencia adquirida dentro de la misma comunidad. Por lo tanto, es la comunicación verbal la que permite al lenguaje reconocer y leer el pensamiento de los ancestros.

Deleuze y Guattari nos invitan a cuestionar la hegemonía del idioma mayor, en este caso el español, que se ha instaurado en tierras ajenas y obliga a que nos sintamos extraños por nuestra lengua original. Ante esto, cabe mencionar que el corpus recolectado sobre los relatos oníricos es un total de 20 sueños narrados por los comuneros/as de Tigua y en *kichwa*. No es una literatura mayor, pero sí están contados en un idioma que la mayoría habla y con el que manifiestan sus maneras de ver el mundo. Los adultos mayores son quienes están encargados de mantener la función comunicativa para las futuras generaciones. En efecto, la literatura menor es la encargada de producir la expresión de una comunidad y la enunciación colectiva; “la literatura es cosa del pueblo” (Ibídem, 30).

Finalmente, del total de sueños recopilados durante el trabajo etnográfico, he seleccionado 10 que ilustran sobre la vida de los individuos de Tigua y que serán explicados y analizados detenidamente en los siguientes apartados. El resto de sueños están incorporados en los anexos o citados como nota al pie de página. De esta manera, se establece el estatuto literario de los relatos oníricos para tomarlos en cuenta dentro de la literatura.

### 3.1. Literatura oral desde el enfoque sociocultural

El hecho literario en las culturas andinas ha sido tradicionalmente de carácter oral. Cada cultura tiene su manera de manifestarse y de representarse como un hecho que está presente en su entorno. Las expresiones están relacionadas con el lugar y el momento en donde se producen las literaturas. Los relatos orales han integrado elementos sociales, culturales y políticos de los miembros de la comunidad, “la expresión oral es capaz de existir, casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad” (Ong 1994, 18).

La literatura oral forma parte de los portadores de la cultura, cumple una función sociocultural cuando sus narradores, cuentistas y poetas generan relatos y transmiten los hechos históricos y literarios en cualquier ámbito. Cuando se hace mención de lo sociocultural hay que pensar a la vez, en la forma en que las personas celebran ritos en los sitios sagrados. Estas celebraciones son manifestaciones literarias en las cuales las personas de diferentes edades y géneros se reúnen para compartir los modos de vida, arte, ceremonia y tecnología. Es aquí donde nacen ciertos enfoques con respecto a la literatura oral *kichwa*. Como lo anota Rocha Vivas (2016, 178), “la palabra bonita, belleza de la expresión de los ancianos” aparece en estos espacios. La literatura oral amplía y enriquece el arte verbal y los demás géneros dentro de una cultura comunitaria.

Pero sobre todo, la literatura oral nos conduce a la identidad cultural, a la historia de nuestros ancestros y da sentido para vivir en comunidad. La memoria y la experiencia de los abuelos/as constituyen una diversidad que permite valorar la sabiduría andina ancestral, como por ejemplo, conservar la medicina, las curaciones y los rituales andinos. En palabras de Antonio Vega,<sup>46</sup> valorar la cultura significa ser buenas gentes, pensar con la cabeza y sentir con el corazón, no hacer favores a cambio de algo, sino, más bien, contribuir para el bien común entre los indígenas.

Sin lugar a dudas, podemos mencionar que la literatura oral es la manifestación social y cultural de los pueblos *kichwas* que forma parte de la vida del individuo, que vive en la palabra hablada y en la memoria colectiva. Es la expresión verbal que transmite ricas tradiciones orales. Se apoya en la voz y en la palabra para generar discursos. La literatura oral da evidencia de la conexión entre el hombre y la naturaleza y llega a constituir un espacio democrático en el que se disipan las diferencias. De esta

---

<sup>46</sup> Un líder de la comunidad de Tigua.



manera, ella se encuentra en la base de la construcción de la realidad sociocultural de las vidas de las personas. La música, la pintura y las artesanías alientan la vida andina.

Sin embargo, no se pueden abordar las manifestaciones sociales, culturales y políticas de la comunidad como un todo uniforme porque existen pensamientos, filosofías, tradiciones y literaturas que se conectan, comparten en un sentido colectivo, pero varían según el contexto. Por ejemplo, la preparación de la medicina tiene un proceso y un trato especial; las celebraciones rituales son distintas y orientadas por un *yachak*<sup>47</sup> o por un adulto mayor, no puede cualquier persona hacer la ceremonia o el ritual andino. En estos eventos rituales la mediación del lenguaje actualiza los sentidos que sostienen las tramas de la comunidad.

Los niños, jóvenes, adultos y ancianos son portavoces de la cultura comunitaria. La voz es propia y particular de cada persona, pero esa voz reúne una serie de experiencias colectivas y de saberes andinos. La remembranza de la cultura indígena debe mantenerse en unidad y equidad. La historia, la lengua y cultura moran dentro de la literatura oral y en las visiones de los individuos que intentan mantener la integridad. Ante esto, el autor colombiano Miguel Rocha dice lo siguiente:

La voz poética comunica en el nosotros colectivo en el presente del retoñar en minga, es decir reuniendo fuerzas en el “somos uno para todos sobre el ancho cielo”. El retoñar o resurgir ocurre al amanecer a la tierra, en el sentido quechua de la *wasca* o cuerda, natural o tejida, que liga tanto con los ancestros como las demás personas de la comunidad. A partir de estos lazos fuertes con la comunidad de la tierra, como en la visión del oralitor es posible elevarse como los pájaros en vuelo hacia los sueños de persona que indagan en ‘esta misma fuente’ (Rocha 2016, 326).

Las ideas que plantea Rocha hablan de un posible horizonte relacional para todos los individuos (padres, hijos/as, hermanos/as y la comunidad) que pretenden mantener su cultura y construir otros modos de vida desde su espacio. “Somos uno para todos”, como menciona Rocha, y eso es fundamental porque los sujetos andinos trabajamos en minga comunitaria, celebramos en familia y vivimos en *ayllu*.

---

<sup>47</sup> Significa curandero, comúnmente le podemos encontrar en la comunidad. Él está encargado de sanar la salud de las personas; a la vez, es quien orientan ciertas celebraciones andinas como la fiesta de la *chakana* o la cruz andina.

### 3.2. Canales de sueño

Los sueños están encarnados en los conocimientos de muchas sociedades indígenas. Se constituyen en una fuente de experiencias e informaciones del individuo. Lo onírico y sus prácticas como creencias toman en cuenta los aspectos de la vida, cultura, idioma y territorialidad del indígena. La producción de los sueños son esferas que marcan el conocimiento del *muskuyuk*, son perspectivas que permiten valorar los significados religiosos, sagrados y simbólicos para el desarrollo de la labor cotidiana.

Así, aparecen los canales de sueños: primero, como un acontecimiento subjetivo, psicológico del individuo; segundo, a manera de relatos sencillos que son compartidos en familia y amigos; tercero constituyen en conjunto una fuente importante de las tradiciones orales. Partiendo de estas ideas, los sueños con sus narrativas *kichwas* constituyen una producción literaria y, a la vez, crean un lenguaje literario con expresiones que la cultura indígena emite con constancia. Pero lamentablemente, no son tomados en cuenta dentro de los estudios de la literatura escrita. Más bien, los relatos han sido silenciados por el hecho de que su modo de circulación es de carácter oral y responde a una localidad.

El sueño implica verbalizar, comunicar y compartir mutuamente. A través de la verbalización se convierte en narración y en expresión lingüística por la manera en cómo se emplea el lenguaje para circular el relato. Su dimensión estética desborda las formas narrativas ensimismadas y formales que comúnmente se reconocen, para expresar los sentidos, las acciones y la afirmación de lo andino comunitario. Empero, las élites letradas no han considerado los relatos oníricos en sus dimensiones discursivas, sino que los han dejado fuera de la historia y de la literatura. No los toman en cuenta como una manifestación que interese al análisis literario. De todos modos, la pretensión de este estudio es que los sueños escogidos formen parte de la literatura como fuentes de lectura y narración y así, ilustrar acerca del pensamiento ancestral y la cultura oral en general.

Como mencioné anteriormente, los sueños son narrados en un lenguaje no oficial, pero en la sociedad indígena son usos sociales que se convierten en fuentes de información y de acción. Se fundamentan en creencias y valores culturalmente socializados y compartidos en familia. Para Irene Hirt (2012, 69), los sueños “hacen parte de las fuentes de conocimiento valoradas, junto con la enseñanza de los saberes

tradicionales y la observación empírica del entorno”.<sup>48</sup> Para el mundo indígena, el conocimiento onírico nunca podrá reducirse a ser solamente un objeto de estudio de la literatura, dado que su narrativa es importante porque forma parte de las relaciones interculturales e intraculturales de su sociedad. Las personas con sus relatos participan de manera directa en la producción de la cultura oral. Por lo tanto, lo onírico por medio de los relatos, forma parte de la diversidad de construcción de saberes culturales.

Estos planteamientos permiten comprender el sentido de los canales de comunicación de sueños y ver cómo se encuentran cimentados en funciones sociales y culturales que se concretan a través del papel que cumple el *musku yuk*. El soñante es quien debe asumir la responsabilidad de transmitir el relato oral. Su evento onírico está entrelazado con el entorno, las plantas, los ríos, los árboles, los animales, las personas, los productos y los lugares sagrados como cerros, montañas, lagunas, que se asocian a las narrativas. Estas narrativas son artes verbales de las comunidades (Rocha 2016, 19), pero lastimosamente, las élites letradas han denominado estas prácticas como folklor indígena porque los escritores de la “ciudad letrada” han discrepado con ellas y con la realidad social y literaria de las lenguas y culturas indígenas. No obstante, las narrativas o relatos se convierten en “formas locales de modelar el discurso y aprehender el mundo” (Zabala 2002, 6) y constituyen una forma de comunicar reflexiones sobre las significaciones de los eventos oníricos.

### 3.3. Los significados oníricos

“Al hombre se le conoce por sus sueños”  
Platón

#### 3.3.1. Introducción a los relatos oníricos

Los significados oníricos forman parte de la cultura andina, tienen líneas narrativas y de reflexión teórica que han permitido conocer sistemas de creencias dentro de la comunidad. Los sueños culturalmente están relacionados en la vida de las personas en tanto desarrollan sus actividades cotidianas a través de sus significaciones. Los significados oníricos descifran aspectos sobre el *musku yuk* y la comunidad; el sueño es válido durante el día y las semanas en las que se haya soñado, pero también,

---

<sup>48</sup> Hirt Irene, *Mapeando sueños/soñando mapas: entrelazando conocimientos geográficos indígenas y occidente*, Universidad de Ginebra (Suiza) y Universidad Laval (Québec, Canadá), 2012, p., 69. Este artículo fue publicado con la autorización de University of Toronto Press, disponible en ([www.utpjournals.com](http://www.utpjournals.com)).

es premonitorio. La narración oral del sueño surge dentro de la familia y la comunidad. El compartir lo soñado es un espacio abierto de diálogos, sólo depende de que una persona comience contando su sueño y el resto interviene con otros relatos.

Los eventos oníricos “pueden demorar en concentrarse desde más de un día hasta varios años” (Andrade 2005, 447). Particularmente, considero que el sueño es útil en términos culturales y sociales puesto que la comunidad de Tigua y las demás comunidades andinas e indígenas han incorporado efectivamente este diálogo dentro de sus experiencias y representaciones. A la vez es un medio importante que permite comprender la vida del otro en el curso de la narración oral y por medio de la voz-entonación se puede percibir el ánimo, la tristeza y la alegría del individuo.

De esta manera, puede apreciarse que el sentido de comunidad no responde a simples conversaciones entre familias y amigos, sino sobre todo, a la constante interpretación de los sueños. Por esta razón, el significado onírico debe ocupar otros espacios como son los del debate y las reflexiones teóricas. Es decir que, la narración oral del sueño puede alcanzar el mismo estatuto de la literatura “tradicional”.

### **3.4. Soñar con productos andinos**

A lo largo de los capítulos anteriores se analizaron los significados oníricos como parte de la cultura oral andina que, en el marco de una ideología comunitaria, influyen en el quehacer cotidiano, en la identidad y en el territorio de las personas. Desde ahí se escribirán ciertos significados oníricos que son de uso práctico para la comunidad de Tigua, para la vida cotidiana del indígena y para las sociedades andinas en general. Se trata de varios relatos que no solo son memorias de los adultos mayores, sino manifestaciones colectivas de un pueblo andino con las cuales se pretende construir el estatuto literario.

Antes de transcribir los sueños, conviene tener presente las experiencias de los entrevistados: la fecha, el lugar, el escenario y los relatos que contaron. El trabajo en la agricultura, la hora de la comida y el pastoreo han sido espacios propicios para conversar sobre los relatos oníricos. En este apartado se procurará que los lenguajes *kichwa* y español se relacionen. Los relatos oníricos son significaciones de los quichuahablantes, como una sabiduría que es materia de la tradición oral. El análisis morfológico de los relatos oníricos *kichwas* y su traducción al castellano son producto de este estudio.

### 3.4.1. Soñar con cebada y cebolla/*siwara sipullawan muskuna*

*Urku pampapi achka siwara chakrata pitikushpa muskuyka, shuk ayllu wañushkata rikunkapakmi kan nin.*

Si se sueña que en una planicie del cerro se corta bastante sementera de cebada, significa que va a haber un familiar muerto.

*Wasi manyapi sipulla wankunata tarpukushpa muskuyka, kusa, warmi wañunkapakmi kan nin.*

Si se sueña con una carga de cebolla sembrada al lado de la casa quiere decir que el esposo/esposa se va morir (sueños de Carmen Ugsha).<sup>49</sup>

En estos primeros sueños narrados por Carmen, podemos evidenciar que los significados son premonitorios y casi siempre, todos los relatos suelen ser de esa manera. En ellos no hay una afirmación total y definitiva, pero tienen el valor de una premonición. Al decir *kan nin* (dice que es), se usa una forma narrativa que pone en cuestión la representación onírica, indicando que puede o no cumplirse en la vida real del *muskuyuk*. La voz narrativa que utiliza el soñante es lo que nos interesa. Según como emita el relato, el oyente se pone en alerta, se preocupa, se asusta y empieza a transmitir el mensaje al resto de la familia.

De esta manera, la significación circula en otros espacios y genera otros relatos. Por ejemplo: la tía de Manuel sueña con frecuencia con un búho sentado sobre el techo de la casa y empieza a preocuparse por lo observado y por lo que eso representa. Según la comunidad esa representación quiere decir que un ser querido va a morir, usualmente, el abuelo/a. Así, el sueño se establece en la vida y pensamiento de las personas.

Al contrario, por el hecho de decir el significado con seguridad y de manera personal, este puede parecer una afirmación, aunque no necesariamente su significado es premonitorio.

Lo que sí cabe destacar es que en la comunicación e interpretaciones florece una combinación de los lenguajes que permite una construcción del estatuto literario de los relatos oníricos.

En el caso del sueño de la carga de cebolla, pudiera estar incluida una referencia a un número. Existe una ley de los números que indica que cada número tiene un significado. Por ejemplo, el número uno es el comienzo de toda cosa, es la voluntad

---

<sup>49</sup> Es una comunera de Tigua.

de cada persona, simboliza un yo hombre y mujer, una pareja. Esta voluntad se refleja rápidamente en la solidaridad y en el acompañamiento de quienes la necesitan –por ejemplo– en un funeral debemos sumarnos para no dejar a uno solo que sufra, sino que nuestro apoyo suma como uno más de la familia. De igual manera, soñar con dos quintales de cebada representa al número dos. El dígito dos significa la imaginación y el conocimiento cabal; es decir, si algún soltero/a sueña con dos palomas es probable que su pareja se acerque para convertirse en la persona con quien compartirá toda la vida.

### **3.4.2. Soñar con la papa/ *papawan muskuna***

*Papata shila hunta yañushkata muskuyka, nanayta tarinkapakmi nin.*

Si se sueña con una jarra llena de papas enteras o cocinadas se anuncia un dolor. Este dolor puede ser sencillo como la gripe, malestar del cuerpo o dolor de cabeza, pero es afirmativo que va a padecer un dolor o malestar en el cuerpo. No obstante, si pensamos en un dolor profundo como el del sufrimiento, surge la idea de gotas de lágrimas porque el *muskuyuk* de seguro que llorará de dolor. Si uno sueña lluvia puede traducirse, por ley de las analogías, como sufrimiento. Es decir, las gotas de lluvia equivalen a las gotas de lágrimas.

### **3.4.3. Soñar con quinua y chocho/*kinuwa, tawriwan muskuna***

*Kinuwata pitikushpa muskuyaka, kullkita hapinkapakmi kan.*

Si uno se sueña cortando la quinua quiere decir que se va a coger dinero. Aquí existe una afirmación, la voz del *muskuyuk* anuncia con seguridad que el producto representa un valor económico. En ocasiones el significado se invierte o no coincide. Por ejemplo, la quinua puede indicar lo contrario, como pasar hambre todo el día. Comer dulce de quinua representa dulzura, cosa agradable, pero los dulces pueden indicar lo contrario, amargura, enojo, aburrimiento.

*Tawrita ishkukushpa muskuyka, achka kullkita hapinkapakmi kan nin.*

Si uno se sueña desgranando el chocho es porque va a obtener mucho dinero. El producto simboliza la riqueza o fortuna (sueños de Manuel Caisaguano). Por otro lado, el chocho como planta-árbol representa “el símbolo de la sabiduría, del espíritu, de lo divino, basta recordar el árbol de la vida” (Rodríguez, 2006, 9) para valorar este símbolo tan maravilloso. Si algún momento soñamos con un árbol cortado en dos, sin

duda alguna, nos indica que caminamos por un sendero equivocado. Es imprescindible explorar y reconocer nuestros propios problemas con la intención de corregirnos y encaminarnos por el camino correcto a través de los sueños.

### 3.5. Soñar con animales

#### 3.5.1. Soñar con un lobo/*atukwan muskuna*

*Atukta muskuyaka, ima yuyashka nama paktachinkapachu kan hatun kulluyminin.*

Si en el sueño aparece un lobo no se cumple lo pensando o deseado. Significa una desgracia grande.

Si alguien pretende concretar una gestión y sueña con un lobo, la gestión no se realizará, si se trata de hacer un viaje, este será en vano y será preferible quedarse en la casa. Con esta significación podemos analizar que la imagen del lobo representa la mala suerte, no tanto por lo que no se cumple lo anhelado, sino más bien, por otras adversidades como por ejemplo, un amigo que siempre está visitando a la familia puede hacer un largo viaje para vivir en otro país y nunca más vuelve. A la vez, el mismo amigo querido puede morir. Por ende, el lobo simboliza una desgracia grande *hatun kulluy* (sueño de Hortencia Vega).<sup>50</sup>

Ahora bien, al lobo no se le escapa su presa; la respuesta que podemos encontrar al despertarnos es que exista la probabilidad de que el amigo querido nos ataque, maldiga, provoque daños para corromper la amistad.

#### 3.5.2. Soñar con gallina/*atallpawan muskuna*

*Atallpata pawachishpa muskuyka, wakchayashpa kawasnkapakmi kan.*

Si en el sueño uno hace volar a una gallina, significa que va a vivir pobre y no existe esperanza de generar riqueza o fortuna. Representa también una tristeza y un llanto para el *muskuyuk* porque no tiene expectativas de conseguir nada. A la vez, parece ser un símbolo funerario y la ilusión y la esperanza se muere dentro del individuo.

---

<sup>50</sup> Es una mujer emprendedora de la comunidad de Tigua; se dedica a la crianza de cuyes y gallinas, sus animales son vendidos para hacer las limpias del cuerpo y en las fiestas de la comunidad. Otras veces saca a vender en la feria de Zumbahua a un precio justo. Cuando tiene una invitación de matrimonio siempre regala gallinas a los dueños de la fiesta. Para ella soñar a un cuy significa que va a haber una discusión fuerte entre los miembros de la familia.

Por otro lado, la representación de la gallina va más allá de la realidad social. Es decir, la imagen dentro de la cultura andina y específicamente en Tigua simboliza un acto sagrado. Cuando una pareja de matrimonio se separa con la muerte de uno de ellos, el viudo y/o la viuda empieza a sufrir, lamentar, preocupar y se enferma. Para tranquilizar a la persona buscan a una gallina o gallo, dependiendo si es hombre o mujer para que reemplace al difunto. Llevan al animal a la tumba del difunto/a y hacen un ritual alrededor de la sepultura; el ritual consiste en que la viuda y/o el viudo baile hasta sentirse relajado, alegre. Luego pronuncia el nombre del esposo o esposa, diciendo, -¡vámonos a la casa no es el momento de que te alejes, toda la familia esperamos a que vuelvas! Con estas expresiones se la llevan a la gallina o al gallo a la casa hasta que se envejezca y muera. Por último, lo o la entierran al lado de la tumba del difunto/a.<sup>51</sup>

### **3.5.3. Soñar con chanco/*kuchiwan muskuna***

*Kuchita muskuyka, ayllupura shuktak mashikuwanpash makanakuykunata charinkapakimi kan.*

Si se sueña con un chanco es porque va a haber una discusión, peleas con familiares y/o con otras personas ajenas. El soñar con un chanco representa seriamente una discusión y no llegan a transcurrir días, que se cumple. Puede ocurrir en horas y llegar a ser grave por la manera en que los individuos actúan sin tolerancia, se agreden e insultan entre ellos.<sup>52</sup> En el caso de tratarse de un toro furioso es análoga la representación de la ira, enojo y furia del individuo. Estas experiencias promueven el control de las emociones, del defecto de la ira y de los problemas cotidianos para no generar discusiones.

### **3.6. Soñar con personas**

*Llullu wawata muskuyka, wiwakunata shuwachinkapakmi kan nin; mana kashpaka tukuy puncha warikaywan kaynanpakmi kan nin.*

Si uno sueña con un bebé, dicen que habrá un robo de los animales o que se pasará con hambre todo el día.

---

<sup>51</sup> Sueño de Hortencia Vega, *Ibíd.*

<sup>52</sup> *Ibíd.*



### 3.6.1. Soñar con policía y militar/*chapak, awkakwan muskuna*

*Chapakta wasi punkupi yaykukta muskuyka, churi wañuchunmi kan.*

Si se sueña con un policía que entra por la puerta de la casa es para que el hijo se muera. Por el contrario, si analizamos desde otra mirada, la significación puede ser sobre el cuerpo físico, pues si en el sueño del *muskuyuk* (persona, individuo) aparece otro hombre, representa la esencia del cuerpo físico. El auto y la casa también como un cuerpo físico.

*Awkak shuk pankapi aspita mañakta muskuyka, kinkin wañinkapakmi kan nin.*

Si se sueña con un militar con una hoja pidiendo que se firme, significa que la propia muerte se acerca. Quizás esto redunde en un efecto psicológico en la persona y se lo que le provoque miedo, tristeza y muerte; pero en la comunidad de Tigua, la imagen del militar muestra con seguridad que ese individuo se va morir.

### 3.7. Soñar con imágenes religiosas

*Apunchikwasi ukupi yaykukushkata muskushpaka, kuyashka wawki wañunkapakmi kan.*

Si la persona se sueña entrando en una iglesia es que el hermano querido se va morir. Sobre este sueño existe un caso. Manuela Tigasi relata que cuando su hermano pequeño tenía 3 años, ella se soñaba con frecuencia entrando en una iglesia. Dos semanas después su hermano querido se murió a causa de una gripe.

#### 3.7.1. Soñar con Vírgenes y Santos/*rikchakunawan muskuna*

Baños de Agua Santa *rikcha makita hapikushpa muskuyka, achka tarpuykunata charinkapakmi kan nin.*

Si se sueña cogiendo de la mano a la virgen de Baños de Agua Santa dicen que es para tener muchos sembríos.

Señor del Árbol *rikchata muskuyka, wañushka runata rikunkapakmi kan nin.*

Si se sueña con la imagen del Señor del Árbol dicen que es para ver a un hombre muerto.

Resulta interesante conocer que las significaciones de estos relatos oníricos no siempre son evidentes ni su cumplimiento es inmediato. Muchas son premonitorias y corresponden a sucesos futuros.

Los relatos orales ayudan en la construcción de la historia de nuestros pueblos andinos. Para la comunidad es necesario aprender a interpretar los sueños premonitorios porque son de autorreconocimiento y en ellos se puede encontrar verdades trascendentales, coincidencias, fortunas, problemas, alegrías y tristezas. Lo onírico permite crear “un lenguaje extraordinario mítico, mitológico, simbólico a través del cual se nos ha guiado siempre, se nos indica el camino preciso a seguir, el sendero que debemos tomar para reconquistar la sabiduría del Padre interno” (Rodríguez 2006, 10).<sup>53</sup>

Debe quedar claro que las personas que interpretan los sueños lo hacen de forma independiente, por cuenta propia. Cuando los significados son positivos y tienen coincidencia en el diario vivir, se debe estar presto para conversarlos. Los sueños se encuentran íntimamente relacionados con la vida, particularmente interpretan a quien sueña y hay que comprender que las significaciones son mensajes que se ha recibido. Por lo tanto, no existe mejor *muskuyuk* que la misma persona para interpretar sus propios sueños y será la oportunidad de narrar, pensar, analizar y experimentar lo soñado.

Finalmente, el papel del *muskuyuk* establecido en esta investigación es el de un personaje observador y participante. Por tal razón es quien capacita a las personas de la comunidad indicándoles que sus relatos no son simples conversaciones en familia. Sino, narraciones orales que pueden ser incorporadas en la literatura oral y tradicional.

Indudablemente, el trabajo no queda del todo acabado, son propuestas que pretenden poner de manifiesto la literatura andina e indígena.

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, María Rodríguez.

## Conclusiones

Las literaturas orales en las culturas andinas representan un fuerte cuestionamiento a la literatura tradicional y al discurso literario canónico. Las propuestas estéticas trabajadas en esta investigación, con su carácter eminentemente local, constituyen en sí una evidente crítica al mencionado canon.

Las culturas andinas, además de la categorización de sus manifestaciones literarias como orales y por ende como “aún no escritas”, han enfrentado un largo proceso de discriminación, producto de la dominación colonial. Esta situación ha relegado a las expresiones en lengua indígena al campo del folklor.

Uno de los elementos menos trabajado en los estudios de la literatura oral ha sido la relación entre el mundo onírico con el hecho literario. En gran medida esto se debe a que, por lo general, ha sido estudiado por agentes externos al grupo cultural, desde otra lengua o, en el mejor de los casos por personas que han aprendido las lenguas nativas como el *kichwa*.

El tema de las representaciones oníricas se vincula a los modos en que una cultura percibe las realidades en constante transformación. Es un mundo que solo puede ser explorado y comprendido a cabalidad por sus miembros. Los relatos oníricos forman parte de la literatura oral, la cual mediante las narraciones, su significación, las voces y el uso de la lengua, se inserta en las tramas de sentido de la comunidad y en sus manifestaciones estéticas.

La tradición resulta de la memoria oral que activa la identidad cultural de la comunidad de Tigua, gracias a la cual las personas dinamizan, organizan y desarrollan la actividad cotidiana y la propia experiencia intersubjetiva originada y devuelta al orden colectivo. Los rituales, las fiestas comunales, las mingas son espacios de recreación y diversión para manifestar los sentimientos y pensamientos colectivos.

Para esta comunidad, la memoria constituye uno de los elementos que hacen posible la cohesión del grupo y la identificación de sus miembros. Gracias a la memoria, las personas construyen su historia y articulan vínculos con una temporalidad más amplia y compleja que el presente. Más que ofrecer anécdotas, razones, fechas, datos, la memoria otorga sentidos; estos sentidos no son rígidos y se transforman y cambian de acuerdo con la vida de las personas y las nuevas situaciones que enfrentan. De ahí que pueda entenderse a la memoria como un horizonte de sentido

colectivo inscrito en una textualidad oral. Las palabras están cimentadas en el lenguaje oral.

En el campo metodológico, he analizado el estatuto literario de estas manifestaciones a través de las lenguas *kichwa* y española. De hecho, las entrevistas fueron llevadas a cabo en el idioma ancestral. Para obtener este estatuto he partido del pensamiento de Deleuze y Guattari quienes tratan la propuesta de una literatura menor, a la que definen como una literatura que una minoría hace dentro de la lengua mayor o hegemónica. He logrado establecer un contraste muy rico que me ha permitido armar y recrear los relatos oníricos en los dos lenguajes, pero partiendo del habla ancestral.

La producción literaria oral recrea los espacios de diálogo, narración e intervención de los portadores de la cultura para evidenciar los elementos silenciados de la sociedad indígena por parte de la ciudad letrada. Por lo demás, está presente en la memoria de los ancestros para la creación artística de quienes expresan oralmente las maneras de ver el mundo.

La literatura tradicional debería incorporar los relatos oníricos al análisis literario porque la producción de los significados oníricos permite generar nuevos relatos comunitarios y, porque la lengua circula en la vida de las personas indígenas y andinas en todos los ámbitos de la cotidianidad y funciona de manera sustancial en los procesos de creación artística y reproducción social.

## Bibliografía

- Andrade, Luis. *Aguas turbias, aguas cristalinas. El mundo de los sueños en los Andes Surcentrales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Literatura popular oral peruana*. Lima: Arizon State University, 1999.
- Barrera, Isaac. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito,: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.
- Caisaguano, Manuel, entrevista de Luis Caisaguano. *Soñar con productos andinos* (14 de agosto de 2018).
- Chugchilan, Purificación, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños con animales* (05 de junio de 2017).
- Colombres, Adolfo. *Oralidad y literatura oral*. Buenos Aires, 19 de 01 de 2018.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. "El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el 'diálogo de Cajamarca'"*. Lima: CELACP, 2003.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas diez ensayos sociológicos sobre la literatura ecuatoriana*. Quito: Planeta, 1992.
- De Friedeman, Nina S.,. «De la tradición oral a la etnoliteratura, Colombia, , p., 22.» *Revista América Negra, N° 13, 1997: 19-27*.
- Deleuze, Guattari Félix. *Kafka por una literatura menor*. Assírio y Alvim, 2003.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madison, 05 de Marzo de 1898.
- Galinier, Jacques. *La persona y el mundo en los sueños de los Otomies*. Paris: Ecole des Hautes Etude en Sciences Sociales, 1986.
- Harrison, Regina. *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana del los siglos XIX - XX*. Quito: Abya Yala - Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

- Hirt, Irene. «Mapeando sueños/soñando mapas: entrelazando conocimientos geográficos indígenas y occidente.» *GEO*, 2012: 63-90.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Quito-Ecuador: Libresa, 1934.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. México: Casa Juan Pablos, 2003.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, 1982.
- Martínez, Mery, entrevista de Luis Caisaguano. *La Educación Intercultural Bilingüe en Cotopaxi* (viernes de junio de 2017).
- Melis, Paola. *Sueños, conciencia y niveles cósmicos en el “curanderismo” del Perú septentrional*. Ayabaca-Perú: Abya-Yala, 1988.
- Niño, Juan. «Sueño, realidad y conocimiento: noción del sueño y fenomenología del soñar entre los ette del norte de Colombia.» *Antipoda N° 5*, 2007: 310-312.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de la cultura económica, 1994.
- Perrin, Michel. *Antropología y experiencias del sueño*. Quito: ABYA-YALA, 1990.
- Ridigton, Robin. *El soñar y la búsqueda de visiones entre los indios Beaver*. Canadá: University of Columbia, 1982.
- Rocha Vivas, Miguel. *Minga de la palabra*. Bogotá: Casa de las Américas, 2016.
- Rodríguez, María Guadalupe. «El mundo de los sueños.» *Sabiduría del ser N° 31*, 2006: 1-34.
- Tigasi Chusin, Manuela, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños con imágenes religiosas* (29 de Julio de 2017).
- Ugsha, Carmen, entrevista de Luis Caisaguano. *Significados oníricos* (10 de 08 de 2018).
- Ugsha, Manuel, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueño con animales* (10 de julio de 2018).
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

- Vega Tigasi, Luis, entrevista de Luis Caisaguano. *Historia de la Hacienda de Tigua* (17 de Agosto de 2018).
- Vega, Antonio, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños y literatura oral* (18 de julio de 2018).
- Vega, Hortencia, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños con animales: gallina y chancho* (12 de agosto de 2018).
- Vega, Maria Rosa, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños con atuendos andinos* (miércoles de julio de 2018).
- Vega, Maria Rosa, entrevista de Luis Caisaguano. *Sueños con atuendos andinos* (miércoles de julio de 2018).
- Wiethüchther, Blanca. *Ítaca: tejer y esperar*. La Paz: El hombrecito sentado, 2000.
- Zavala, Virginia. *Negociando prácticas vernáculas: el fracaso de la literacidad en la vida comunal*. Lima: IEP - Instituto de Estudios Peruano, 2002.