

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 147

Voladoras
la red
invisible
del relato

Amaranta
Pico



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Voladoras
La red invisible del relato

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 147

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

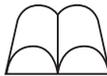
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Amaranta Pico

Voladoras
La red invisible del relato



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 2013

Voladoras
La red invisible del relato
Amaranta Pico

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 147

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, septiembre de 2013

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo

Armado:
Héctor Cisneros

Impresión:
*Taller Gráfico La Huella,
La Isla N27-96 y Cuba, Quito*

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-598-7

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-84-692-6

Derechos de autor:
Inscripción: 042322
Depósito legal: 004977

Título original: *Las "voladoras" de Mira: trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2010
Autora: *Amaranta Pico Salguero* (correo e.: *amarantapico@gmail.com*)
Tutor: *Vicente Robalino*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0917

Índice

Introducción / 13

De cómo se recogieron los relatos / 17

Capítulo I

Escenario del relato / 21

Espacio geográfico y tiempo histórico / **22**

Triángulo de brujas / **24**

Capítulo II

Vuelos y prodigios / 27

Oralidad y texto / **27**

Narrativas orales / **30**

El relato de las voladoras de Mira / **34**

Capítulo III

Vacío, imaginación y movimiento / 57

Lectura infinita / **57**

El afán por la pesquisa / **64**

Conclusiones / 67

Bibliografía / 71

*Alegría y gratitud por este viaje asombroso.
A mi familia incondicional: Natasha Salguero,
Wilson Pico y Manuel Ignacio Pico.
A mis queridos amigos, que colaboraron en diferentes
momentos de la investigación: Luis Páez, Andrés Landázuri,
Manuela García, María Judith Sánchez, Silvia Matuk,
David Coral y Santiago Villacís.
A mi tutor Vicente Robalino,
por compartir su conocimiento y afecto.
A mis profesores, por esta etapa de aprendizaje: Alicia
Ortega, Germán Ferro, Alejandro Moreano, Raúl Mideros,
Roque Espinosa, Hernán Reyes, Fernando Balseca
y Alberto Rodríguez Carucci.
A mis compañeros de maestría.*

Muchas gracias a los narradores orales y a todas las personas que con generosidad me abrieron las puertas de su casa y de su memoria en Mira, Urcuquí y Pimampiro.

Para experimentar ellas volaban de la casa al cementerio, regresaban y, ahí sí, tenían la capacidad de volar más alto. Dicen los antiguos que se subían a los tejados y decían:

«De villa en villa, sin Dios ni Santa María», abrían los brazos y volaban. Se pasaban de una loma a otra loma, de provincia en provincia. Se iban a tierras lejanas.

Medardo Reina

MIRA, 2009

Introducción

«¡Que el alma vuelva a tu cuerpo!» ordenan los sabios cuando por espanto, vacío o ensueño, la persona se ve abandonada de sí misma. En la selva litoral y en la amazónica, en los pueblos andinos y en los peninsulares, se conjura este conocimiento; aunque varíe la sintaxis se comparte el sentido. La palabra es poderosa para recuperar lo perdido –así sea la propia sombra– y su celebración sucede en el espacio-tiempo de la oralidad. Sobre la memoria oral y sobre el Doble que se eleva fuera del cuerpo, como personaje y metáfora, tratarán las siguientes páginas.

La tradición oral, a través de sus relatos, es una manifestación cultural que involucra repertorios de códigos expresivos y simbólicos, es un ejercicio de imaginación y comunicación que se reproduce generacionalmente. Mediante la oralidad la comunidad es a la vez lectora activa de sus mitos y autora portavoz que los revitaliza. Ocurre un intercambio cultural de conocimiento antiguo y nuevo, se narran hechos irrepetibles que se actualizan en cada narración, se transfieren saberes y nociones de la realidad, intercaladas con metáforas, ficciones e interpretaciones distintivas de cada grupo humano, que responde a su tiempo. Las representaciones orales se transforman en realidades renovables.

En Mira, ciudad ubicada en la provincia del Carchi, los relatos orales dan cuenta del personaje de la voladora, habitante de la comunidad que por la noche adquiere poderes extraordinarios. Se trata de una beldad que, ataviada de blancas vestiduras, se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando las voladoras alzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito. El acto de vuelo desata resonancias, su metáfora secreta abre una puerta hacia el vacío. Refleja y disuelve límites.

El relato en cuestión cobra vida a medida que se lo enuncia, entablando una relación directa entre narrador y receptor. Bajtín (en Bubnova, 2006), indica que la idea misma del pensamiento dialógico es inherente a la cultura oral. El pensamiento oral tiende al diálogo espontáneamente, el interlocutor resulta un instrumento mnemotécnico y analítico para un hablante que no dispone del recurso de la escritura (Ong en Bubnova, 2006). En la cultura oral, las palabras

no tienen ninguna presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Es decir, las palabras son sonidos. Tal vez se las evoque, pero no hay dónde buscar para «verlas» (Ong, 1993).

Tradicionalmente, la legitimidad de la oralidad ha estado subsumida desde la institución literaria que otorga un estatus privilegiado a la escritura como proyecto único. Los estudios sobre tradición oral, desde sus distintas perspectivas, han apuntalado un rasgo en común: la reflexión acerca de la heterogeneidad y la diferencia. Mediante la pesquisa de lo oral es posible ampliar la mirada y reformular presupuestos culturales, sociales, artísticos y literarios.

La historia oral colectiva en el territorio que ahora llamamos Ecuador y en América Latina ha sido avasallada por la escritura. Guillermo Mariaca (1997), en sus estudios culturales de la región andina, observa que le hemos dado a la palabra escrita un estatuto de veracidad y sobre ella hemos constituido nuestra memoria. «Nos hemos reconocido no por la persistencia de la oralidad en nuestra producción discursiva, sino más bien por la ausencia de escritura. En otras palabras, nos hemos pensado en términos negativos, ignorando nuestra fuente oral y pugnando por constituir nuestra fuente escrita» (33). La exclusión de la oralidad en nuestro sistema de producción cultural tiene que ver con la «colonización de la oralidad» establecida a partir de la Conquista, afirma el autor. Tanto el poder imperial como la evangelización rechazaron la oralidad en tanto esta significaba diferencia, confrontación, diálogo.

Mariaca señala que la oralidad resulta una «práctica fundamentalmente comunitaria», performativa, dialógica y testimonial; es una «tecnología que cree en la memoria comunal y la significación como proceso testimonial y representacional»; y, finalmente, destaca que «es una forma de conocimiento que se sustenta en una gnoseología por empatía, donde la experiencia, la subjetividad y la afectividad son fundamentales» (39). Es decir, la principal oposición entre oralidad y escritura se da con respecto al principio comunitario de la primera frente al principio individual de la segunda.

Sin embargo, la imposición de la escritura no eliminó la oralidad, ni mucho menos. Esta encontró modos de permanecer viva al interior de la cultura popular. Por esto, desde los estudios de la cultura existe la tarea de replantear la visión sobre la oralidad, entendiéndola como «reto conceptual». El grafocentrismo europeo ha ejercido una «violencia epistémica», tal como señala Pacheco (1997: 22), sobre las prácticas que le son ajenas, como la oralidad. Tal noción ha determinado que la literatura sea considerada solamente realizable a través de la escritura y ha dejado la oralidad en un plano casi invisible para los literatos.

El presente trabajo recoge el relato oral de las voladoras que forma parte de la tradición oral andina ecuatoriana. ¿Cómo se configuran los relatos orales de las voladoras en su narración dinámica? ¿Cómo leer e interpretar este

texto narrativo? ¿Cuáles son los elementos constitutivos del relato? ¿Cómo los recibe el receptor y qué ocurre en el proceso de transcripción-traducción de la oralidad? Estos son algunos de los interrogantes que guiaron la investigación de campo y la confección del texto. Para reflexionar al respecto habría antes que cuestionarse desde dónde surgen las preguntas, es decir: ¿cuál es el escenario epistemológico del investigador cultural? ¿Con qué equipaje cuenta?

Este libro se aventura por los caminos de la memoria oral, entendida como relato en permanente construcción y representación colectiva del pasado. El texto, comprendido como registro codificado que un grupo humano comparte, es un tejido de signos que puede ser verbal o escrito. Los relatos orales que narran el encuentro con las voladoras son multivocales, polifónicos y creadores de sentido. A través de diversas versiones de ellos se identifican símbolos, representaciones y elementos narrativos, se entablan interrelaciones y se interpreta su dinámica otorgando valor a los elementos que entran en juego en la narrativa oral. Finalmente, se observa el papel que juega el lector-escucha, que va desde el habitante de Mira hasta el viajero o el investigador-detective que descifra el relato.

La narrativa oral suscita un juego creativo que es a la vez proceso social y simbólico: involucra elementos culturales, históricos, mágicos, interpretativos y poéticos. Así se resignifica su contenido que se construye cada vez que se pronuncia. Estos relatos manifiestan maneras de aprehender el mundo, convocan al origen que se recrea en el presente, lo cual permite repreguntar, reinterpretar, recrear. Así lo indica Godenzzi (1999: 277) cuando afirma que

no es posible contar hechos del pasado sin que participen en ello todos nuestros condicionamientos históricos y coacciones socio-culturales, nuestros deseos y preocupaciones, nuestros conceptos y categorías mentales. Presente y pasado no están separados por muros impenetrables o abismos insondables. A partir de un punto localizado en el presente nos relacionamos con la tradición, estableciendo lazos conversacionales con ella.

Para reflexionar sobre el tema de la oralidad se vuelve indispensable un diálogo interdisciplinario en donde confluyan los aportes de los estudios de la cultura y las ciencias sociales. En el trayecto interpretativo fueron de gran importancia las contribuciones analíticas de Ricoeur (2003a, 2003b, 2006) y Gadamer (1998a, 1998b, 2006), quienes destacan la función referencial del texto, la confrontación de los horizontes de sentido del texto móvil con los horizontes de la acción humana de la lectura. La intención hermenéutica sería entonces la de *aprender a leer* la estructura profunda que subyace en el relato y filtrarse en el mundo que abre.

Desde la perspectiva que proponen Vich y Zavala (2004) la oralidad, en su calidad performativa, no es únicamente un *texto* sino un *evento* que in-

volucra interacción social y circuitos comunicativos. Los autores subrayan la relevancia del modo de producción de lo oral, así como las circunstancias en las cuales se inscribe y el público a quien se dirige. Al reflexionar en torno a la oralidad estamos en constante interlocución con la escritura. Tanto sus consonancias como sus contrastes y rupturas tienen que ser tomadas en cuenta para entender el sistema de relaciones, los impactos y condicionamientos que entablan entre sí. Al respecto, Rosaleen Howard-Malverde (1999: 340), en su texto *Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea*, destaca que «una narración [...] oral –por mucho que trate de eventos y circunstancias supuestamente pasados– es necesariamente generada en un lugar presente y un tiempo actual relativos tanto al narrador hablante (productor del texto) como a sus interlocutores (receptores del texto), y en condiciones socioestructurales compartidas por estos actores».

Mediante la interpretación de la oralidad se puede leer la historia de un pueblo y distinguir a su gente. En la construcción permanente y dinámica de estas narraciones y sus personajes se advierten alegorías simbólicas, tanto en el texto evidente como en sus omisiones, dobles sentidos, misterios y silencios. A estos intersticios, Iser (1987, 2005) denomina «vacíos», que se relacionan con aquello de lo que se prescinde y que convoca a los lectores a imaginar. Iser plantea que la comunicación en la literatura es un proceso de interacción, el mensaje literario se transmite en una doble dirección, ya que al tiempo de recibirlo el lector lo recrea, le otorga significados.

La oralidad es un juego de transmisión de saberes que no se queda en la enunciación sino que produce respuestas. A través del movimiento de la palabra y su proceso de recepción se consigue que la vida simbólica se traduzca en acción. Como señala Colombres (1997), los receptores, lejos de ser lectores pasivos, resultan «co-creadores» de los relatos. Y, siguiendo a Kollef (1997), todo relato oral es la manifestación de una «praxis cultural» que a su vez opera como «fenómeno social». Para llegar a ello, el narrador toma como supuestos los «recursos» existentes en la tradición del grupo social en el que se manifiesta: reitera las «formas genéricas» y convoca los símbolos que han servido habitualmente en la «exposición colectiva» del grupo al que pertenece.

Los límites de los grupos sociales son borrosos, tal como señala Moya (1996) al diferenciar entre las conductas y actividades visibles de la vida cotidiana y aquello «no visible», que son las percepciones que tienen los sujetos acerca de su cotidianidad y del mundo, es decir, las mentalidades e imaginarios que crean y reproducen. Esta sería la manera como se expresa la necesidad de los individuos por reconocerse y convertirse en un colectivo; mediante los

relatos orales se reproducen relaciones de apropiación, identificación y pertenencia, lo cual contribuye a su reafirmación como grupo.

En esta investigación se trabajó con individuos que representan una voz colectiva. En la fase de recolección de datos se utilizaron técnicas de investigación etnográfica en el escenario físico-cultural de Mira y, posteriormente, en Pueblo Viejo, Urcuquí y Pimampiro. En la fase de análisis y redacción se echó mano de herramientas narratológicas de interpretación literaria.

En el primer capítulo se observa el contexto geográfico, cultural e histórico en el cual se reproducen los relatos orales de las voladoras. En el segundo, la atención se centra en el mundo de la oralidad y en los componentes narratológicos del relato: espacio, tiempo, personajes, narradores y acontecimientos. En el tercer capítulo se reflexiona en torno al papel del lector-escucha del texto oral, otorgando valor a los elementos que entran en juego en esta relación narrativa, como también el rol que cumple el investigador.

La metáfora del vuelo crea una atmósfera que implica una percepción insólita de la realidad: un doble incorpóreo que se escabulle a través de espejos o ventanas hacia otros mundos que rebasan la lógica; mujeres que levantan el vuelo, como pájaros prodigiosos y conceden un mágico conocimiento; hombres que resultan transformados en gallos. Como dice Iván Thays (2004: 274): «Líbrame Dios de saber y confiar. Que todas mis verdades sean verdades a medias y que todas mis certezas estén llenas de incertidumbres».

DE CÓMO SE RECOGIERON LOS RELATOS

Hace siete años, el día en que conocí Mira, supe por primera vez de las voladoras. Era tiempo de finados. En el cementerio los familiares retocaban cruces, trazaban letras con esmero y retiraban el polvo de las tumbas. Muy cerca, en la cancha de pelota de guante, don Leovigildo Mafla, campeón de pelota, rimador de mil apodos, agricultor y custodio de las memorias de su pueblo, recordó en aquella oportunidad a las voladoras, entre las miradas atentas de todos quienes lo escuchábamos: «Yo he pasado buenos gustos y buenos placeres, he dormido en buenas camas y en basureros también [comenzó, entre las risas de los presentes]. Uy, cuando yo era guambra,¹ ahí sabían decir que hay voladoras. Ellas no hacían el mal. Sería el gusto de volar nomás».

Así desplegó sus palabras y desde entonces, la imagen de las voladoras se dibujó en mi imaginación. Años más tarde, volví y encontré, una vez más, a mi narrador inicial, don Leovigildo. Me produjo la impresión de que el tiempo

1. Guambra o *wambra*: muchacho(a) o adolescente. Palabra quichua de uso común en la Sierra y el Oriente ecuatorianos.

arrastraba ahora su memoria más hacia ríos internos que hacia el mundo circundante. Después de un hondo silencio, dijo:

Nos contaban los de mucho más antes que había voladoras. [Calla] Mira era «asisitofs»² [con la mano hace un gesto que sugiere que la ciudad podría caber en un puño]. Casitas de paja nomás, no había ni de teja. Unas cinco calles nomás había. Yo de eso sí me acuerdo, de toda esa gente que vivía, de toditos doy razón: desde la iglesia hasta que se terminaba la calle. Antes, cuando yo era de unos ocho años, se oía de las voladoras, ahora ya tengo noventa y cinco y no he oído nada.

Cuando le pregunto por qué, él responde: «Ya Dios no les da licencia». Junto a su voz se reúnen ahora otras muchas, de más de una veintena de narradores que con su palabra tejen la red invisible del relato. Fue entonces cuando supe del llamado «triángulo de brujas»: geometría narrativa que une a Mira con los vértices de Urcuquí y Pimampiro.³ Dirigí mis pasos hacia esos pueblos y descubrí rastros en caminos, umbrales y campos. Al escuchar la palabra «voladora» las personas detenían por segundos sus cuerpos, me examinaban con curiosidad o sonreían con mirada cómplice.

En Urcuquí, por ejemplo, cuentan que se les conocía también con el nombre de «buitras» y que alzaban el vuelo desde el lugar llamado «Las Cuatro Esquinas». «Por eso, más le dicen «Los Cuatro Infiernos»», comentaron cuatro ancianos entre risas. «Nosotros somos antiguos pero no podemos atestiguar de manera propia. A nosotros nos contaban los bisabuelos que mucho antes «hacían de» volar de aquí a Mira y de allá «vuelta»⁴ dizque venían para acá [ríen]. Una se llamaba Rosa, otra se llamaba Esther, otra se llamaba Amada... Eran de aquí y de allá. Los mayores han conversado».

En Pimampiro, don Victoriano Montenegro, músico de cien años de edad, me mostró una fotografía antigua en donde había más de ochenta personas. «De todos ellos ya solo quedo yo». Aguzó el oído cuando le pregunté sobre las voladoras. Después de una pausa, contó:

Yo no les conocí, yo no les vi, solo oía nomás que hay estas mujeres que vuelan. Dizque levantaban el vuelo y se iban. En la hacienda de San Rafael le habían cogido a una mujercita de aquí de Pimampiro que había caído allá volan-

2. El uso de diminutivos abunda en todas las regiones del país. La terminación «f» o «fs» deviene del «pues», reafirmando la palabra enunciada.
3. Mira, Urcuquí y Pimampiro son ciudades de población mestiza ubicadas en la cordillera de los Andes. La primera pertenece a la provincia del Carchi y las dos últimas a la de Imbabura. Forman un triángulo geográfico en torno al valle del Chota en la cuenca del río Mira. A pesar de la distancia, desde cada una de estas ciudades es posible ver las otras dos.
4. La palabra «vuelta» se utiliza de forma coloquial para decir «nuevamente».

do, una señora llamada Obdulia. Oí que Mira era la tierra de las brujas. Eso sí no sé, ¿cómo sería eso?, sería misterio, ¿qué sería? Porque de la gente humana no se ha sabido que alce el vuelo.

En estos testimonios se reconoce una fidelidad hacia la vida que disputa con el tiempo de los relojes y descubre el alma de las cosas. Así como en aquellos lugares en donde las personas hablan con los espíritus, contraen insomnios eternos o limpian el espanto con avemarías, en Mira, en Urcuquí y en Pimampiro se percibe una realidad que en su aparente sencillez maravilla, en su laborioso quehacer susurra, en su silencio limpio e inquietante revela una conjunción de energías que permitiría que sucedan acontecimientos realmente mágicos. Perseguimos el recorrido de un relato que sin duda existe, tanto en ancianos como en niños, de una palabra en movimiento que resume la voz de un grupo humano y que a la vez es síntesis de su experiencia vital.

Tomando en cuenta que el material de trabajo es oral fue importante poner atención en el registro de tal oralidad. En primer lugar, comprender que estamos poniendo en acción un juego de memoria que se activa desde el presente. Después, reconocer que el momento en el que se registra dicha información se la «interrumpe», de alguna manera, al transcribirla al lenguaje escrito. Tercero, poner a prueba la creatividad frente a esta «interrupción» o «detenimiento». ¿Cómo mantener en movimiento la palabra, en lugar de confinarla? Esto significa, asumir el riesgo de capturar con letras la ejecución sonora del lenguaje verbal y gestual.

Este proceso de recolección y registro de la oralidad me produjo muchos interrogantes como investigadora. Como apunta Civalero (2007), es necesario reconocer que la comunicación oral tiene sus normas, códigos y principios, totalmente diferentes a los de la cultura escrita. Murillo (1999), por su parte, destaca que precisamente el momento en el que las palabras han abandonado la boca y han sido dichas, dejando de existir sonoramente, es cuando se abre el abanico de posibilidades hacia la significación.

Coincido con Colombres (1997) en la importancia de identificar a los narradores de la memoria oral como «dueños de la palabra» y no como meros «informantes» de un mito o un cuento. Para leer y sentir el relato es necesario tomar en cuenta la atmósfera narrativa que transmiten los narradores, si bien nuestra interpretación siempre partirá de un corpus diferente, vinculando la narración con la mirada externa. Se trata de un intercambio, de un diálogo en el que, constantemente, se recrea. En el aquí y en el ahora se genera un nuevo conocer.

Por todo lo citado, el presente trabajo es un ejercicio de transcripción que comprende un cambio de la oralidad. Tal cambio puede entenderse como «ruptura», incluso como violencia hacia la palabra hablada, pero lo considero

más bien una suerte de traducción a otro lenguaje, el escrito. Es también una provocación que arrastra a interpretar.

La indagación tuvo como elemento esencial el viaje. Es decir, la posibilidad de ingresar al escenario del relato como se entra en las páginas de un libro y hacer un pacto con él: creer en su ficción, que se convierte de inmediato en lo real.

CAPÍTULO I

Escenario del relato

Hay quienes dicen que en Mira el forastero puede extraviarse. Esto podría sorprender, puesto que es un pueblo pequeño de fácil orientación. Se trata, cuentan, del *encantamiento* de la ciudad: en ciertas circunstancias sus calles se tornan laberínticas y sus límites pueden volverse infranqueables no solo para los visitantes, sino incluso para quienes han crecido en el pueblo.

Al recorrer su trazado, se aprende a distinguir la voz de la ciudad. Desde la vía Panamericana hasta el cementerio, desde el estadio de pelota de bámbaros hasta el camino a Pueblo Viejo, caminar por Mira es empezar a compartir su memoria. Cruzar palabras con sus habitantes es escuchar entonaciones, respuestas ingeniosas, es devolver miradas directas a los ojos, atentas, escudriñadoras y con frecuencia muy cordiales.

En época de fiestas se encuentran grupos de personas reunidos en cada esquina, suenan emisoras radiales con «bombas»,¹ cumbias, yaravíes, pasillos y sanjuanitos, hay risotadas y bailes en las calles, niños persiguiéndose, hombres con sus gallos listos para la riña bajo el brazo, aroma a «tardón»² mireño y el sonido ardiente de las ollas que humean en los puestos de comida, lunas doradas suspendidas en torno al parque central donde la neblina disipa el perfil de la iglesia. Se escucha entonces la banda de pueblo de Mira, famosa por su «marcha del castillo», que es la historia sonora de las luces. Mientras la pirotecnia estalla se observan personajes en movimiento, dibujados con pólvora y custodiados por la música que hace justicia a las imágenes. Al tiempo, arde la chamiza que todo el pueblo ha arrastrado y brilla en una ciudad envuelta en tinieblas.

Cuando la algarabía cesa, Mira alcanza otro tiempo: muda de piel. Caen la tarde y las sombras de los tejados aprisionan las calles, mientras las chacras³ parecerían expandirse y crecer. La ciudad es un observatorio: al estar enclavada en una pendiente se abre hacia los cuatro puntos cardinales permitiendo que la vista alcance lejanías borrosas. Mira palpita y la soledad del caminante

1. Ritmo afroserrano, propio del valle del Chota.
2. Licor característico de Mira preparado con puntas, naranja y azúcar.
3. Chacra, chagra o *chakra*: huerta en quichua.

escucha su secreto. Dice la ciudad que sus mujeres tienen el poder de volar. Mas, este relato que se deja conocer, construido con edades y voces, es a la vez un cuento hermético que guarda la comprensión del mundo en otras lógicas de tiempo y espacio.

Las magas emprendían el vuelo vestidas con túnicas blancas y enaguas ondulantes. Sus largas cabelleras se derramaban sobre sus hombros y flotaban cuando se suspendían en el aire. Tenían la facultad de difundir las noticias desde cualquier lugar de manera inmediata, así como de conjurar y maravillar a quienes tuvieran oportunidad de verlas.

Quienes narran sobre ellas esbozan la memoria mireña. Abren la puerta de una ciudad enigmática –antes sin luz eléctrica–, invadida de silencios en los cuales podía escucharse con claridad el crujir de los vestidos de las voladoras. Antes «se acostumbraba salir todas las noches al portal de la casa, por eso había más oportunidades de verlas. No había luz, se aprovechaba las noches de luna para conversar», cuenta don Ángel Ruiz. En esta atmósfera se revela la historia de las voladoras.

ESPACIO GEOGRÁFICO Y TIEMPO HISTÓRICO

Mira es la cabecera del cantón del mismo nombre en Carchi, provincia fronteriza con Colombia. Se ubica a 2.400 msnm. En la actualidad, cuenta con 3.000 habitantes aproximadamente. Tres de sus puntos cardinales están flanqueados por las quebradas de Cobos, la Chimba y de Pueblo Viejo, y al norte las tierras de la antigua hacienda de San José. Para llegar a esta ciudad, desde Ibarra, se atraviesan tierras cálidas, pues la vía desciende hasta el valle del Chota, pasando por Salinas y Mascarilla para luego ascender nuevamente hacia Mira y el páramo de El Ángel. Además existe un camino de segundo orden que conecta a Mira con La Concepción, de población afroserrana. El cantón es diverso, cuenta también con una importante presencia de indígenas awá.

Según Ulloa (1995), los primeros habitantes de la comunidad fueron producto de una raza especial que se formó por la mezcla de las culturas de los pastos, caranquis, cayapas, colorados y caras, de donde provendría la parcialidad de los «miras».⁴ Por su ubicación geográfica, Mira constituyó un centro estratégico para el comercio entre los pueblos de la Costa, la Sierra y

4. El trato sanguinario de los españoles hacia los indios produjo una gran ola migratoria y una elevada tasa de mortalidad, llegando al punto de la desaparición total de la raza primitiva y pasando a convertirse el mestizo (indio-español) en el heredero de los escasos rasgos de la cultura aborigen (Ulloa, 1995).

el Oriente. Antiguamente era «lugar de paso obligado entre la costa pacífica de Esmeraldas –punto a donde llegaban los barcos con mercancías y esclavos provenientes de Europa y de África– y el camino que seguía hasta Quito» (Fericgla, 1993: 254). Aunque de esta vía ya no queda rastro, Mira representó un punto de partida y retorno hacia varias direcciones, siendo una población que recibía a los viajeros.

Hace más de 450 años Mira se formó como parroquia con el nombre español de San Nicolás de la Purísima Concepción de Mira. Antes se llamaba *Chontahuasi*, voz quichua que significa Casa de Chonta. Se ubicaba en lo que ahora es Pueblo Viejo, a diez minutos a pie de la ciudad actual. Cuentan las personas mayores que fue la patrona del pueblo, la Virgen de la Caridad, quien decidió el traslado de sus habitantes. Cuando los fieles se descuidaban, presurosa escapaba; más tarde la descubrían en el lugar donde ahora se erige su iglesia, desde 1576. Dicen que encontraban sus pies enlodados y su cabellera alborotada por los avatares del trayecto. De ahí su apodo afectuoso de «Chamizuda».⁵

Con la llegada de los españoles se implantó la dominación latifundista en toda la región. Haciendas –administradas por jesuitas– como Pueblo Viejo, Pisquer, Huaquer, Piquer, Puermal, El Hato, Santa Ana, La Portada y San José, fueron algunas de las que controlaron económicamente la zona. La forma de organización social del sistema de hacienda marcó la historia de Mira hasta 1938. La principal actividad productiva de sus habitantes era –y sigue siendo, aunque en menor escala– la agricultura de maíz, fréjol, papas, habas, trigo, cebada, caña de azúcar, aguacate y otros árboles frutales. También las mujeres se dedicaban al tejido de lana de borrego. Otra actividad extendida en el siglo XX, principalmente por parte de mujeres y niños, fue la producción de pólvora.

Uno de los hitos históricos de Mira es el de haber servido como observatorio astronómico en 1744. Los representantes de la Misión Geodésica se instalaron en la hacienda Pueblo Viejo. Otro momento crucial para los mireños se dio en 1936, cuando se abrió la carretera y un ramal para Mira. El 5 julio de 1949 representó una fecha fundamental, pues se parceló la primera hacienda del Ecuador en Mira, siendo presidente Galo Plaza.⁶ Asimismo, en 1960 se

5. En una entrevista realizada a Rosa Cecilia Ramírez (Mira, 2009), investigadora de las memorias de su pueblo, argumenta al respecto que esa fue la estratagema de la que se valieron los españoles para usurpar las mejores tierras y dejar al resto del pueblo en «este cangahual entre dos quebradas». En varios poblados del Ecuador existen historias similares a la mencionada, en las cuales son los santos patronos quienes determinan donde han de fundarse las ciudades. Para el caso presente –más allá de desgarrar el velo de esta historia–, en la memoria oral de Mira se advierten los ecos del hecho narrativo de su Virgen Viajera.
6. Así grafica el mireño Leopoldo Padilla la situación económica de entonces: «era muy grave ya que las únicas fuentes de trabajo posibles eran las de recoger leña, sacar cabuya y trabajar

repartió San José y de ahí en adelante continuaron parcelándose las demás haciendas. En 1980 se llevó a cabo la cantonización de Mira, que, en orden, perteneció primero a Esmeraldas, después a Imbabura y, consecutivamente, a los cantones Tulcán, Montúfar y Espejo.

TRIÁNGULO DE BRUJAS

En los años 70 empezaron las mingas para conseguir la luz eléctrica en Mira. Las vías de comunicación eran escasas, básicamente solo el telégrafo. Tanto en la memoria oral mireña como en algunos materiales bibliográficos existe el testimonio de un circuito de comunicación que componía un triángulo geográfico entre Mira, Urcuquí y Pimampiro.⁷ En los tres pueblos se tiene referencias de las voladoras, que eran quienes se encargaban de transmitir las noticias prontamente a los habitantes, el mismo día o la misma noche.

La tradición dice que de una manera muy secreta existió el *correo de brujas*, que venía funcionando desde antes de establecerse la República del Ecuador, citemos uno de tantos casos, pues resultaría largo enumerar las múltiples acciones del correo que nos ocupa: « Al amanecer del 10 de julio de 1836, la población de Mira ya sabe que las milicias de Tulcán, Otavalo e Ibarra derrotan a las fuerzas del coronel Facundo Maldonado, que invadiera por el Carchi contra el gobierno de Rocafuerte, inclusive ya se sabe de los paisanos caídos en combate. Muchos días pasarían para que se haga oficial el parte de la derrota» (Ulloa, 1995: 125). Las cursivas son nuestras.

Resulta particular el hecho de que tanto en Mira como en Urcuquí y en Pimampiro existió una importante industria de pailas de bronce en los siglos XIX y XX.⁸ Las pailas de bronce, además de ser utilizadas en la

en las haciendas como peones. Estas circunstancias obligaron a la población a organizarse para buscar su mejoramiento social y económico, habiéndose planteado como alternativas de solución las siguientes: expropiación de agua de riego de las haciendas de Pisquer y Huaquer y parcelación de la hacienda San Nicolás de Mira. [...] Lo más complicado fue reunir el dinero para abonar al dueño de las tierras, don Francisco Galárraga, por cuanto este pueblo era muy pobre. [...] El día que llegó el Consejo de Estado nos encontró a los parceleros posesionados en nuestros lotes y les manifestamos que primero entregaríamos nuestras vidas antes que abandonar el terreno» (Padilla en <<http://www.mira.ec/paginas/Historia/Historia.aspx>>). Consultado el 8 de julio de 2010.

7. De ello da cuenta Juan Carlos Morales, en su texto *Brujas sobre Ibarra*, en <<http://www.cuco.com.ar/ecuador1.htm>>. Consultado el 20 de agosto de 2010. Otros autores, como Ulloa (1995), hablan de Caranqui en lugar de Pimampiro, ambos localizados en la provincia de Imbabura.
8. Esta información fue proporcionada en 2010, durante el proceso de investigación, por el profesor Marcelo Naranjo, antropólogo ecuatoriano experto en cultura popular.

tradicción gastronómica de los pueblos,⁹ siempre han estado asociadas con la experimentación alquímica. Esta práctica, que se ha caracterizado por su hermetismo en las diferentes culturas del mundo, ha explorado la combinación de elementos químicos, físicos, metalúrgicos, astrológicos, espirituales y artísticos. Por tal razón, en la cultura popular se ha vinculado a la alquimia con el ocultismo, la transmutación, la brujería y la «magia blanca».

A través de la memoria oral se puede leer a la ciudad de Mira y vislumbrar a sus habitantes. La singular característica de las voladoras de transportar noticias –que implica el poder alcanzar lugares lejanos, incluso otros continentes– permite observar criterios de realidad, descubre apropiaciones del espacio y del tiempo. Se evidencian relaciones y nociones acerca de lo local y lo global como vivencias narradas. Los viajes de las voladoras dotan de sentido no solo a los espacios propios sino también a los ajenos, de los que se tiene conocimiento mediante el correo de brujas.¹⁰

Existen sospechas acerca de que las voladoras pudieron ser brujas reales, que huyeron de la Inquisición europea en la época colonial. Joseph Felicgla (1993), en su texto *Supervivencia de la brujería medieval española en el Ecuador actual*, realizó una reconstrucción histórica al respecto y expone:

En el siglo XVII, cuando más arreciaron en España las actuaciones del tribunal católico de la Santa Inquisición y la Justicia Ordinaria, un grupo de brujas castellanas o extremeñas se trasladó –o fue trasladado forzosamente– a Ecuador. [...] Una vez en territorio ecuatoriano, este grupo hipotético de brujas buscó un lugar adecuado para establecerse y habiéndolo hallado en el lugar de la actual Mira, instalaron su residencia. Durante todos estos años han estado tradicionalmente al margen de sus vecinos más inmediatos, todos ellos quichuas o mestizos, y han mantenido como práctica habitual sus conocimientos y tradiciones brujeriles (Fericgla, 1993: 264-265).

Para confirmar o refutar tales hipótesis sería menester realizar estudios historiográficos que arrojen nuevos datos al respecto. Por lo pronto, estas páginas abordan el relato desde su perspectiva literaria. La tarea es por tanto

9. Un claro ejemplo es el «champús» que se consume en época de difuntos y Navidad en Mira, Urcuquí, Pimampiro y otros pueblos andinos. Tradicionalmente tiene que ser preparado en paila de bronce.
10. En la actualidad es diferente, pues existen nuevas tecnologías que permiten la comunicación, como los teléfonos, la televisión y el internet. Por esto, en varias entrevistas, algunos mireños manifestaron que las brujas han desaparecido porque ya no son «necesarias». En la comparsa de las fiestas de parroquialización de 2009 un carro alegórico ilustró este testimonio: se observaban las figuras de las voladoras *versus* las antenas de las empresas de telefonía celular Porta y Movistar.

reconocer la existencia de las voladoras a partir de nociones de verosimilitud narrativa.

El relato oral de las voladoras va de la mano de una construcción colectiva del mundo. La comunidad mireña comparte un grupo de valores y un tejido en su memoria que admite, reproduce y transmite la historia de las voladoras. Tal como señala Escobar (2000), la reflexión en torno a lo imaginario provoca una duda sobre lo real que pone en entredicho los dos grandes anhelos del racionalismo occidental: la verdad –objetividad– y el sentido de la historia; es entonces cuando se vuelve imprescindible construir la realidad de lo imaginario.

El énfasis está entonces en los criterios de verdad, no en «la verdad»; en la verosimilitud del relato oral y colectivo de las voladoras. El texto móvil de las brujas resulta un haz de relaciones que vincula la oralidad de Mira con el espacio de «afuera», con otros relatos extraordinarios del resto del mundo, con los modos de entender lo oral en los diferentes escenarios culturales.

No se pretende, en ningún caso, fijar el sentido de la historia de las voladoras, todo lo contrario: se procura comprender cómo se multiplica el texto según la mirada que lo lee.

CAPÍTULO II

Vuelos y prodigios

ORALIDAD Y TEXTO

La oralidad agita la memoria. La precipita. El relato cobra vida en la voz colectiva del pueblo y se arroja al vacío. Quien ha nacido en Mira ha estado acompañado, de cerca o de lejos, por esta resonancia narrativa. Aquí nadie es huérfano de su realidad oral, pues esta se nutre de su reafirmación como de sus contradicciones, por esto, quien difiere o niega su existencia «real» participa también de la historia.

¿Qué significa existir o no en la realidad literaria? ¿Cuál es la «verdad» al interior de un discurso narrativo? ¿Por qué hablamos de «verosimilitud», en lugar de «verdad»? ¿Cómo se lee un relato en permanente construcción? ¿Cuáles son las fórmulas narrativas de estos relatos? He aquí algunas de las preguntas que guían este juego de interpretación.

La realidad oral es inaprensible pero no frágil. Su reiteración en los diferentes pueblos del mundo ha mantenido y permite el arraigo de historias primigenias. En torno a ella ha gravitado la cultura. Como señala Murillo (1999), «la oralidad es fugacidad y permanencia. Es la conjunción entre lo inmediato y lo mediato, entre la memoria ancestral y la no memoria». La palabra ha sido y es una posibilidad de perdurabilidad y sobrevivencia.

Walter Ong (1996) diferencia entre oralidad «primaria» y «secundaria». Con la primera da cuenta del inmenso mundo de las culturas orales que no han conocido la escritura. La segunda se relaciona con el mundo contemporáneo, es una oralidad que se desenvuelve junto al mundo de las letras y de las nuevas tecnologías. Ong señala que la escritura depende del sistema primario de la lengua hablada; destaca con prolijidad el sentido y la significación de la palabra en las culturas orales, un sentido que a quienes nacimos bajo el designio de la cultura escrita nos cuesta alcanzar. Se trata de la infinita relación entre las palabras y las cosas, que nos revela que el pensamiento del ser es una representación de la realidad.

La complejidad gramatical de la oralidad, su espontaneidad e inmediatez, la capacidad de improvisación que se necesita mientras se la emite, su inestabilidad, su secuencialidad sonora, su dependencia del oyente, su riqueza y dinamismo, son algunas de sus principales características, como apun-

ta Civallero (2007). Pero además, la oralidad hace uso de un equipaje cultural manejado por narradores y receptores oriundos del lugar; lo que Murillo (1999) llama «corpus», es decir el conjunto de conocimientos, hábitos, tradiciones, representaciones, simbolismos, significaciones y lengua de un grupo social determinado. Es fundamental para el receptor foráneo recurrir de alguna manera a este corpus para intentar comprenderla e interpretarla.

La oralidad renueva la realidad, se trata de una narrativa en constante movimiento, pero ¿Cómo aprender a leer su estructura? ¿Cómo hacer uso de las herramientas conceptuales y metodológicas sin caer en la trampa de la esquematización, sin clausurar la obra? Para la reflexión se vuelve necesario un ejercicio permanente de cercanía y distanciamiento con el relato que siempre deje entreabierto la posibilidad de incertidumbre.

La tradición oral reproduce una representación colectiva del pasado, crea personajes con palabras pronunciadas, dado que «los personajes narrativos están hechos de lenguaje», como dice Corrales (1998: 16). En este caso, su material es la enunciación, la voz, el sonido. Por eso, la expresión «literatura oral» se contradice en primera instancia ya que la «literatura» concerniría exclusivamente a la palabra escrita. No obstante, yendo más allá del mero nominalismo, este término aparentemente impostado se puede comprender desde otros ángulos: desde una connotación artística y de una manera incluyente. «Al reafirmar el concepto de literatura oral queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la letra, por la escritura, sino por el relato y el canto, por la expresión narrativa y poética en sí, al margen del sistema por el que se canaliza» (Colombres, 1997: 71).

Tal vez convendría crear una nueva categoría para abordar las narrativas orales, que no restrinja su *literariedad* en relación con las letras.¹ En las presentes páginas se habla de «relatos orales» entendiéndolos desde su universo narrativo en movimiento. Cuando se hace referencia al «texto»² se lo comprende como un registro codificado que un grupo humano comparte; un tejido de signos que puede ser verbal o escrito.³

1. Ong (1996) propone la expresión *verbal art forms* (formas de arte verbal) como criterio unificador.
2. Texto (*textum*) viene de tejer y «guarda más relación con los mecanismos de la oralidad que con los grafismos de la escritura. El discurso oral ha sido considerado por muchas culturas como un tejido que se trama, o como algo que se cose» (Colombres, 1997: 71). La expresión «texto cultural», acuñada por Walter Mignolo (2006), alude a un tejido de palabras no necesariamente fijadas por la escritura. Para entrar en la obra, el texto se puede abordar desde diversas isotopías. Él propone una lectura hermenéutica pluritópica.
3. Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (1999), a propósito de su estudio sobre las canciones a los animales ejecutadas por las mujeres pastoras en la comunidad de Qaqachaka, en el altiplano boliviano, sostienen que las narrativas orales andinas poseen una capacidad «multimodal» que contrasta con la lógica «monolineal» del pensamiento occidental y está basado,

Ricoeur (2006), en su reflexión dialéctica entre el explicar y el comprender, afirma que «el texto es un discurso fijado por la escritura». Da cuenta de la escritura como un habla fijada y del texto como un discurso fijado por ella. Refiere que el análisis que examina las estructuras de los relatos explica, mas no interpreta. Explicar, dice Ricoeur, sería extraer la estructura, mientras que interpretar implicaría tomar el camino del pensamiento abierto por el texto. Así se integran las dos maneras de acceder al texto, en un arco hermenéutico de recuperación del sentido.

El acercamiento al texto de las voladoras, que en el proceso del presente trabajo involucra oralidad y letra, es a partir del camino inagotable de la lectura como la propone Ricoeur: no como un lugar al que se llega, sino como un ámbito que se atraviesa. Se *lee* al relato, al Otro –sus narradores– y a la realidad social como un texto.

La distinción que hace Barthes (1994) entre obra y texto, entendiendo a la primera como la representante del signo y el significado y al segundo en el campo del significante, resulta reveladora. «El texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en el estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la *travesía* [...], es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación» (Colombres, 1997: 75), el texto, según esta perspectiva, cruza la obra, ella es solo un fragmento de sustancia.⁴

«No hay texto fijo, ni susceptible de ser fijado. Lo que hay son textos perpetuos: su fijeza –y su riqueza– radica en la movilidad. Solo que su movilidad es, inversamente, fijeza: un mismo texto que se multiplica, según la mirada que lo lee y el instante en que lo lee», dice Sucre (1982: 35). Aunque el autor alude al texto escrito, sus palabras sirven para entender el relato que nos ocupa. Se pueden observar dispositivos narrativos que estructuran el relato de las voladoras, elementos que se mantienen a lo largo del tiempo; sin embargo, es a través de la movilidad que se abre la posibilidad de interpretar y recrear tales elementos. Este movimiento se evidencia en el momento de la recepción narrativa, cuando entran en confrontación los «horizontes de sentido» que señala Ricoeur, cuando narrador y escucha se dan encuentro en el mundo que despliega el relato.

según los investigadores, en la actividad de tejer. «El medio por excelencia para desarrollar el pensamiento abstracto [en el mundo andino] es el tejido, en el cual la relación entre la parte y la totalidad tiene una expresión significativa, a la vez textual, táctil, espacial y visual, dentro de sus muchos otros aspectos estéticos, étnicos y ecológicos» (245). Así se evidencia la complejidad del mundo andino, oral y textil en su fundamento.

4. Barthes recuerda a Lacan cuando este diferencia a la realidad de lo «real», entendiendo que la primera se muestra y lo segundo se demuestra. Equipara a la obra con la realidad –lo que se aprehende con los sentidos– y al texto con lo «real» –lo que se sostiene en el lenguaje–.

NARRATIVAS ORALES

Los relatos populares son testimonio vivo de la percepción del mundo del grupo humano que los narra. Atender a ellos implica un juego de intercambio, interpretación y respuestas por parte del receptor. Para entenderlos de mejor manera se diferencia entre mito, leyenda y cuento, atendiendo a una codificación que se adopta en diversas culturas del mundo.

Los mitos son relatos sagrados considerados verdades primordiales, su profundo simbolismo alude al eterno retorno, al origen, los criterios de verdad y los arquetipos de un grupo cultural.⁵ Las leyendas tienen en muchos casos referencias históricas paradigmáticas que se entrelazan con hechos ficticios, pero más que la demostración de su «fidelidad» con los hechos, su importancia radica en el significado de las mismas para su comunidad. Mientras el mito «tiene a definir un universo coherente, la leyenda toca aspectos aislados, como si fuera el remanente de un sistema simbólico desaparecido» (Colombres, 1997: 215). Por su parte, los cuentos se consideran por completo ficticios: reflejan la realidad pero su territorio es el de la fantasía.

El grado de veracidad que se atribuye a un relato sirve para determinar su naturaleza. Si es tenido como una verdad que no admite réplica ni duda, estaremos en el terreno del mito. Si el relato no es presentado como una verdad apodíctica sino como algo probablemente cierto, se estará en el ámbito propio de la leyenda. Si se piensa que el relato es probablemente incierto, estaremos en esa zona en la que la leyenda empieza a desnaturalizarse, derivando hacia el espacio profano del cuento. Si el relato no es considerado cierto, estaremos ya en el campo de la más pura ficción (226).

En relación con la sacralidad del mito, tanto la leyenda como el cuento son expresiones profanas, sin embargo, no se puede perder de vista que estas tres manifestaciones narrativas están vinculadas al interior de una sociedad humana y que, en su devenir histórico, simbólico y cultural, un cuento puede llegar a convertirse en mito y viceversa.

El relato de las voladoras de Mira se sitúa en un espacio enigmático, entre el cuento y la leyenda. No calza por completo en ninguna de las categorías porque su protagonista —a diferencia de otros personajes de la tradición oral mireña como el Duende, el Guagua Auca, la Viuda, el «Carbunco» o los

5. En su análisis estructuralista de mitos en América del Sur, Lévi-Strauss (2002) distingue entre: a) mitos de emergencia y origen, comunes a toda la población; b) mitos de migración, diferencia entre clanes y, c) cuentos locales. Destaca que, ya que el mito se piensa a sí mismo a través de las personas y estas se piensan a través del mito, las representaciones se transforman en realidades.

«Cagones»⁶ posee un rasgo muy particular: es considerada real. No se trata de un ser sobrenatural del más allá, un fantasma o un demonio, las voladoras son habitantes del pueblo y tanto es así que, quienes dan referencia sobre ellas, las señalan con nombre y apellido.

Los personajes fantásticos de la tradición oral, además de su derroche poético y narrativo, cumplen una función cohesionadora que es advertencia mágica y amonestación. Su presencia en el imaginario colectivo entraña valores, normas de conducta, tabúes y sanciones sociales que se ajustan a su trama cultural. El caso de las voladoras es distinto: aunque su aparición causa estupor se las considera personas y no personajes. Además son apreciadas por la comunidad, como se verá más adelante.

Se asiste a la narración de una leyenda-cuento que, por parte de la mayoría, se admite como una realidad. También hay aquellos que declaran con severidad que se trata de una «mentira»; tienen conocimiento de la historia y la relatan, aunque siempre manifestando: «pero no es verdad, es un invento», como si la «ausencia de realidad» fuese una debilidad en una narración.⁷ Además, las influencias ideológicas actuales invalidan este tipo de relatos, lo que obliga a algunas personas a negarlos. Es aquí en donde chocan las fronteras de la verdad y la verosimilitud.

Cuando se alude a la concepción de lo real dentro de una «realidad-ficción» se está prestando atención al entorno en el que habita el personaje de la voladora. Los criterios de verdad que se manejan tácitamente en Mira resultan de profunda importancia para comprender el escenario del relato, sin embargo,

6. El Duende es el personaje mítico por excelencia no solo en Mira sino en toda la región andina ecuatoriana. Se lo describe como un hombre pequeño con un gran sombrero de ala ancha, travieso e intimidante, que persigue a las jóvenes de ojos grandes y cabello largo, puede ser también un demonio maligno que aparece en los sueños de las personas. Quienes bajo su maleficio resultan «enduendados» empiezan a comer estiércol en lugar de comida. El Guagua Auca es el espíritu de un niño que ha muerto sin ser bautizado o por aborto de la madre y por tal razón vaga adoptando la forma de un bebé. «Llora a la vera de los caminos. Habla precozmente, tiene cuatro dientes enormes que se entrelazan y huele a azufre quemado» (Yépez Pazos, 1966: 72). La Viuda se presenta ante los hombres borrachos como una mujer encantadora, de largo vestido negro y los persuade a seguirla, llevándolos hasta las quebradas en donde muestra su verdadera faz, que es la de la muerte. El Carhunco es un perro fantástico que aloja un diamante en su frente, «dicen que cuando se mira al carhunco la persona debe llenar su espíritu de fortaleza hasta lanzarse al animal y desprenderle la luz» (Ramírez, 2008: 44), después de arrebatado el tesoro, el animal vuelve para recuperarlo y a cambio concede un deseo a quien lo despojó. Los «Cagones» o «Gagones» son seres con apariencia canina que personifican a los compadres cuando estos mantienen relaciones amorosas, consideradas incestuosas.
7. La comunidad de los Tobas (etnia pámpida guaycurú del Gran Chaco) se refiere a los mitos sagrados como «historias de endeveras» y a los cuentos como «historias de jugando» (Colombres, 1997). Aquí se puede observar un proceso cognoscitivo que, para abordar la memoria oral, no parte de la dicotomía verdad-mentira, sino verdad-juego.

para la tarea de desentrañarlo, es la verosimilitud del personaje la que nos incumbe —es decir, cuán cierta resulta su *existencia narrativa*—.

Con respecto a los criterios de realidad, tomando el ejemplo de las comunidades indígenas norteamericanas, Colombres (1997: 223) observa que «no deja de resultar curioso que los relatos de ciertos hechos efectivamente acaecidos sean considerados falsos, mientras que los del mundo mítico se tengan por verdaderos, como si una poderosa intuición les advirtiera que la realidad pasa más por el orden simbólico que por el fenoménico». El relato de las voladoras podría inscribirse en el mundo de la ficción o en el de la realidad para quienes lo cuentan, pero, siguiendo el ejemplo, una realidad más simbólica-metafórica que fenoménica-empírica. Finalmente, la realidad, esto que los humanos tomamos tan en serio, ¿no es acaso una construcción? Barthes (en Colombres, 1997: 229) lo expresa con precisión: «la «realidad» de una secuencia [narrativa] no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple»; he aquí el significado de la verosimilitud.

Según los mencionados criterios de realidad, se pueden identificar tres tipos de relatos: aquellos en donde todos sus elementos se consideran reales; aquellos contruidos sobre modelos reales pero que, en algún punto de la narración resultan atravesados por lo maravilloso o sobrenatural, y aquellos que se estructuran sobre lo fantástico, apelando a pocos modelos de la realidad, como en el caso de los cuentos maravillosos o los mitos (Colombres, 1997).

Las voladoras existen en el mundo de la conjetura. En el contenido real del relato irrumpe lo insólito. Son personas de carne y hueso que se han convertido en personajes maravillosos: mujeres que vuelan. Pero, sobre todo, son personajes maravillosos que se han desprendido de su nombre original, de su habitual identidad —que se usa tal vez como estrategia para dar fe de su existencia «real»— para habitar el territorio de la imaginación. Entendiendo lo maravilloso desde lo extraordinario hasta lo terrible, sin duda la realidad diaria e inmediata despliega un sinnúmero de relatos sorprendentes. Al acontecer narrativo de esta cotidianidad insólita y latente, Alejo Carpentier lo inscribe dentro de lo «real maravilloso».

Nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América. Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos [...]. Nuestra historia nos presenta cada día insólitos acontecimientos (Carpentier, 1981: 132-135).

El relato de las voladoras centellea luz y proyecta sombras, entre la sencillez de las paisanas, el portento de las hadas y el misterio de las brujas, forma parte de lo real maravilloso.⁸ Según Colombres (1997), los cuentos de hadas en Europa cubrieron el vacío dejado por la muerte de antiguas mitologías, recreando experiencias y situaciones arquetípicas a través de las cuales los niños y los adultos pudieran identificarse. Tal huida de la razón, que surtía un efecto de retorno al tiempo en que se compartía el mundo con los dioses y los animales dialogaban con los héroes, resultaría un «afán de regreso a una magia en la que buena parte de América aún vive inmersa, sin necesidad, por lo tanto, de recurrir a sucedáneos, a reconstrucciones» (221).

En el afán por confrontar el mundo circundante y el mundo interno del relato, es importante tomar en cuenta tanto el escenario «real maravilloso» como el estudio de la estructura mínima del cuento. Los formalistas rusos –Shklovsky, Propp, Tomashevski, entre otros– se dieron a la celosa tarea de escrutar las obras literarias, examinar su funcionamiento interno, formular una taxonomía y así alcanzar una comprensión de la obra desde su propiedad esencial: la *literariedad*. Aunque no se puede circunscribir al relato de las voladoras como «cuento», aun así resulta esclarecedor el estudio narratológico del formalismo ruso acerca de la estructura del cuento.

A finales de los años 20, Propp escoge cientos de cuentos populares maravillosos y se dedica con rigor a estudiar su estructura hasta volverlos una suerte de fórmulas químicas. De esta manera, crea una verdadera *Morfología del cuento*. Encuentra siete tipos de personajes y pone su mayor énfasis en las funciones que desarrollan, que ordena en 31 posibilidades. Las funciones representarían los valores permanentes del cuento (Propp, 1985). Según esta propuesta metodológica –que influye en muchos pensadores de la época, como Barthes, Lévi-Strauss, Todorov y Eliade– la estructura del cuento tiene una lógica lineal y cronológica. Posteriormente surge la pregunta de ¿Cuál es el tiempo del pensamiento mítico? ¿Podría tratarse de un tiempo de permanencia?

En el auge de tales estudios, métodos y reflexiones, Barthes distingue tres niveles de descripción en la obra narrativa:

el nivel de las *funciones* (en el sentido de función que dan Propp y Bremont, o sea, como unidad narrativa mínima), el nivel de las *acciones* (en el sentido que la palabra «acción» tiene para Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que sería, en líneas generales, lo que Todorov entiende como nivel del «discurso») (en Colombres, 1997: 223).

8. Para ilustrar el sentido de lo maravilloso, Carpentier (1981) cita a Perrault, quien al referirse a las hadas, dice que estas, lo mismo pueden lanzar diamantes por la boca cuando están de buen humor que emitir reptiles, culebras, serpientes y sapos cuando se enfurecen.

A continuación y tras la pista de los niveles a los que alude Barthes – funciones, acciones y narración–, se distinguirán la estructura y los elementos narrativos que intervienen en el relato de las voladoras.

EL RELATO DE LAS VOLADORAS DE MIRA

En este libro se trata al relato de las voladoras en singular, entendiéndolo como una unidad compuesta por una pluralidad de narraciones cuyos elementos constantes se mantienen y recrean gracias a la memoria oral.

Los elementos narrativos detectados son: a) el narrador o narradora es siempre una persona que ha visto a una voladora o que ha escuchado de alguien que la vio; b) la experiencia es inquietante para quien la observa (narrador-espectador); c) invariablemente, la voladora es una mujer, soltera o casada; d) la mayor parte de veces la voladora aparece de forma individual; e) alza el vuelo desde su propio tejado, pues es moradora del pueblo; f) para volar, frota ungüentos en sus axilas; g) antes de levantar el vuelo pronuncia la siguiente frase, que hace las veces de fórmula mágica: «de villa en villa (o «de viga en viga»), «sin Dios ni Santa María»; h) la voladora suele ser joven y alta, su apariencia es hermosa, lleva sus largos cabellos sueltos, viste túnica y enaguas blancas; i) para volar se suspende en el aire con sus brazos abiertos, no usa escoba ni bastón; j) quien la divisa tiene la costumbre de arrojarle al suelo, bocabajo, abriendo los brazos en forma de cruz, algunas personas añaden que es necesario poner un sombrero o un par de tijeras abiertas sobre el piso –el objeto de estas acciones es «hacer caer» a la voladora para reconocerla–; k) la voladora que «cayó» retorna al día siguiente, a la casa de quien la vio, a pedir sal –esa es la señal inequívoca para identificarla–; l) su principal función es la de transportar noticias; m) no se les atribuye maleficios; n) aunque existen referencias de posibles aquelarres, quienes narran asumen que las mujeres que vuelan profesan el catolicismo por el hecho de pertenecer al pueblo –otros, simplemente, dicen que la religión nunca ha interferido. En la mayoría de los casos no se relaciona el tema de la religión con las voladoras–; ñ) en Urcuquí y en Pueblo Viejo, el antiguo Mira, se hace referencia al poder de las voladoras para convertir a los hombres en gallos o manos de plátanos; o) existen muy pocas versiones acerca de la magia amatoria practicada por las voladoras.

En el relato se observan tres temas esenciales relacionados directamente con el personaje de la voladora. Primero, el acto de vuelo; segundo, el tema de su «doble identidad» –que involucra la participación directa del segundo personaje del relato, la persona que descubre el prodigio y que interpela el temor de la voladora de ser reconocida– y; tercero, su principal función de transportar noticias –una suerte de clarividencia–.

Enseguida, partiendo de las pistas estructurales nombradas y tomando en cuenta los temas centrales ubicados, se abordarán los elementos constitutivos del relato: espacio, tiempo, personajes, narradores y acontecimientos.

Espacio y tiempo

Una de las partes esenciales del relato es el lugar narrativo en donde se desarrolla la acción. En la oralidad resulta definitorio el entorno geográfico y cultural desde el cual surge el relato —este no puede aislarse de su narrador, que es portavoz de una memoria oral colectiva, como se ha visto—, por tal razón, es necesario ocuparse del espacio en el que suceden los acontecimientos narrativos como también del espacio desde donde se cuentan. El primero resulta de una percepción creativa, imaginaria, representativa y simbólica que se tiene del segundo.

Es diferente cuando el relato oral es transmitido por escrito, como en el caso presente, pues se pierde el referente espacial, el «estar ahí». Al respecto, Lienhard (1997: 12) es muy acertado al afirmar que no se puede confundir la «transcripción de una *performance* oral [...] con su realidad concreta y corpórea, de la cual forman parte —además del texto «escrito» por sus actores— el tiempo, el espacio y el auditorio (en rigor, la oralidad plena solo se puede *vivir*)».

En relación con el lugar literario y guiándonos por la clasificación de la geografía imaginaria que propone Colombres (1997), identificamos tres espacios para el relato: el socializado, en el que se desenvuelve la vida cotidiana; el desconocido, donde todo puede ocurrir y, el mítico, que puede relacionarse directamente con un entorno natural real cuando este es sacralizado por la comunidad.

El espacio desconocido, que se rige por otras leyes, es el más propicio para el relato de las voladoras «por el aura de misterio que lo signa, aunque el espacio socializado puede ser también invadido por fuerzas extrañas, especialmente durante la noche» (Colombres, 1997: 227). Se trata de una propuesta espacial que involucra directamente el tipo de sucesos que se desarrollan en un relato.

En cuanto al entorno físico desde donde se narra, como se ha descrito en páginas anteriores, se trata de un espacio en donde conviven recíprocamente lo urbano y lo rural, lo insólito y lo cotidiano. Mientras en Urcuquí las voladoras ascendían desde «las Cuatro Esquinas», en Mira no hay un lugar señalado en donde se atestigüe que las mujeres alzaban el vuelo. Es el pueblo entero el que respira la huella de la voladora. Son los sembríos y los tejados los que guardan el secreto.

Rosa Cecilia Ramírez, quien ha realizado un importante compendio de las tradiciones y memorias de Mira,⁹ cuenta que de niña escuchó cómo una madre enseñaba a sus hijas a volar. Esto es algo que podía suceder en su pueblo, es decir que, si bien le causó sorpresa no le resultaba inverosímil. El espacio que permite la existencia del relato se urde con el repertorio de experiencias y testimonios de los habitantes de Mira, quienes, a su vez, resultan lectores «ejercitados» para la comprensión de lo extraordinario.

También el tiempo que compone el relato oral de las voladoras se origina desde el espacio donde se narra. «Es consustancial a los acontecimientos el *durar*: los acontecimientos necesitan un tiempo para realmente acontecer», apunta Corrales (1998: 46). Las imágenes se sugieren bajo un orden temporal que se extiende o se concentra, trastornando la linealidad de lo «real». Se trata de una manipulación poética del tiempo que hace uso de predicciones, evocaciones, elipsis y pausas con el fin de crear secuencias y escenas narrativas. Para describir las diferencias entre el tiempo real y el tiempo narrativo, Corrales señala que «en la vida *real*, las cosas pasan unas después de otras [...] y este decurso lineal e irreversible del acontecer, nadie lo puede cambiar» (13). Mientras tanto, la temporalidad literaria, invento humano, resulta de un juego creativo infinito.

En la oralidad encontramos que estos tiempos, el real y el narrativo, se pueden conciliar asombrosamente. La lógica que considera el tiempo como algo exterior al sujeto —en el sentido de posesión, ganancia o pérdida— se confronta con la alianza de tiempos que permite la oralidad. Ocurre un acuerdo tácito en el que se «arriesga» y se altera narrativamente la temporalidad «real».¹⁰ Al relatar sobre las voladoras se está recreando inagotablemente el tiempo: al reiterar, transmitir y reinventar la memoria oral se está reinventando también el tiempo de lo real. «Cuando nosotras éramos niñas, hemos de haber tenido unos diez o doce años, mi abuelita nos contaba: «esa dicen que vuela». En esa época todavía había las mayores. Y decían: «esta [voladora] es nieta mía, mi parienta, y esta también». Así sabía decir mi abuelita junto con otra señora mayorcita» (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

En el relato de las voladoras se encuentran formas verbales personales en pretérito imperfecto indicativo —volaban— y pretérito pluscuamperfecto —sa-

9. Rosa Cecilia Ramírez Muñoz, trabaja como docente en una escuela de Mira, pero además es, por vocación, una entusiasta investigadora de las tradiciones de su pueblo. Su libro *Memorias de Mira* (2008) comprende una adaptación literaria de su autoría sobre las voladoras, escrita a partir de testimonios orales. Ella comenta que, luego de la publicación del libro, muchas personas se acercaron para «agregar» datos que le faltaban, y así seguir nutriendo la historia. El relato oral no concluye.
10. Bourdieu (1999: 275), afirma que «la práctica no está *en* el tiempo, sino que *hace* el tiempo (el tiempo propiamente humano, por oposición al tiempo biológico o astrológico)».

bían¹¹ volar– intercaladas con el tiempo presente. Por ejemplo: «*Había épocas, como en la fiesta de las cruces del mes de mayo, ahí es oportuno para verles a ellas, lo mismo en las noches de luna*» (Ángel Ruiz, Mira, 2009) También se percibe un tiempo «indefinido» (podría ser antiguo o reciente) cuando, en ocasiones, la narración sobre las voladoras abrevia los acontecimientos, resumiéndolos en una o dos imágenes que proyectan el antes y el después. Así cuentan de «una vecina» que iba caminando por una calle al caer de la tarde cuando, de súbito, distinguió perfilada en el piso la sombra de una voladora erguida sobre el tejado, con los brazos abiertos y su túnica ondulando. De inmediato, la vecina volteó a ver hacia arriba sin encontrar a nadie en absoluto.

He aquí un *staccato* narrativo que planta el enigma. Este esbozo condensa el relato y es además una metáfora del Doble inmaterial que cada persona posee, como puede observarse en gran número de concepciones arcaicas. Tal concepto juega un papel importante con respecto a lo que podría interpretarse como los posibles viajes extáticos de las voladoras. Acerca de este tema se volverá más adelante.

Según la antigüedad de la narración, el tiempo puede comprenderse como mítico, antiguo, contemporáneo o atemporal. Como se ha visto, el mito permite una comprensión del mundo en otras lógicas de tiempo y espacio. Mientras más cercana al presente sea la historia, el tiempo se relacionará mayormente con hechos cercanos, fechas de calendario, hitos y referencias cotidianas. Sin embargo, esto no quiere decir que el tiempo sea necesariamente lineal o cronológico. Al interior de los relatos se observan contingencias temporales: los lapsos pueden superponerse, detenerse o girar elípticamente. Aunque el narrador oral la mayoría de las veces usa un verbo en pretérito, crea sorprendentemente una atmósfera de *presente*. Voltea a mirar o apunta con su dedo, como si los acontecimientos fueran recientes y se pudieran tocar.

Mis hermanos José Miguel y Manuel una temporada habían sembrado caña en el terreno de San Marcos. Llegan a la merienda y mi papá pregunta: «¿Y el agua a quién le dejaron? Merienden mis bonitos y se me largan». Ya habían ajustado la puerta [pero tuvieron que regresar al campo]. Llegan allá y dice el Manuel: «Don Germán Daza tiene caña criolla, chupemos unas dos». Rompen dos cañas, «toma vos una y yo otra». Estaban chupando las cañas cuando dizque sienten un ruido, «¿qué será?» y ahí las ven, bajito nomás las vieron, dos voladoras, pasaron para Ibarra. Esto les había pasado a mis hermanos. Dizque bramaba el vestido, bramaba feo, como si fuera un huracán. El uno dizque dice:

11. En la forma de hablar de Mira se observa el ecuatorianismo que usa indistintamente el verbo «saber» para expresar «saber» o «soler».

«ve, oye, ¿no decían que es de acostarse en cruz para hacerle caer?». «Pero ya se fuefs». «Quizá vuelva breve»¹² (Jorge Reina, Mira, 2009).

Con sus palabras y ademanes corporales el narrador rebasa los límites del tiempo cronológico del relato que, por otra parte, dado su entorno, trama y contenido, obedece a lo que se podría llamar un tiempo de narración «nocturno». Antiguamente y aun ahora, en menor medida, las familias, los vecinos y amigos se reunían en la noche a conversar y contar historias en la cocina junto al fuego o en los «corredores»¹³ de las casas.

Como no había luz, a las seis de la tarde, los guaguas¹⁴ siempre nos sentábamos con los mayores a oír, a saber, lo que hay, lo que pasa. ¡Y los miedos que nos hacían tener! Por eso, a las siete de la noche estábamos ya todos encerrados. ¿No ve¹⁵ que nos contaban los cuentos y los «cachos» miedosos? Uuuh ¡volábamós! [risas] (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

El elemento esencial de la tradición oral es su poder convocante, crea un tiempo narrativo que es compartido por todos los presentes. Pero más allá de la hora de narración, aun a plena luz del día, el relato conduce al «tiempo nocturno», es indudable que su personaje principal pertenece a las sombras: «la bruja tiene sus horas de dominio, que son las de la noche» (Caro Baroja, 1968: 286).

«Solo de noche asoman las voladoras, como los vampiros. Antes se salía las noches al portal de la casa, por eso había más oportunidades de ver-

12. La palabra «breve» se usa como sinónimo de «pronto».

13. Por «corredores», en el Carchi, se entiende tanto los zaguanes como un espacio de recibimiento que se construía en las entradas de las casas. Se trata de un lugar abierto, con bancas de adobe, destinado a la reunión. Este vínculo arquitectónico habla de una vida más colectiva, más «hacia fuera», hacia la comunidad. Mientras la televisión sumerge, atrae la vida hacia el espacio de la alcoba, los «corredores» relacionan a las personas con el devenir cotidiano, manteniendo vigentes las redes sociales de comunicación local. El contraste resulta mayor si se confronta con la realidad urbana, en donde se evidencia un profundo sentimiento de inseguridad, basado tanto en peligros reales como en imaginarios de riesgo y zozobra que infunden miedo colectivo. En lugar de un acercamiento, existe un temor al otro. Martín Barbero (2003) señala que estos miedos, propagados por los medios de comunicación, acarrear la pérdida de la memoria y los referentes en los cuales anclar las identidades. En Mira, en Urucuquí y en Pimampiro, ámbitos urbanos, se vive aún una realidad en la que no existe el temor colectivo que se percibe en las ciudades que obliga a los individuos a sitiarse entre rejas, cerrojos y alarmas.

14. Guagua o *wawa*: niño(a) en quichua.

15. En los pueblos andinos se utiliza el término «¿no ve?» para reafirmar una frase. Se plantea un interrogante al receptor y, al mismo tiempo, se lo increpa con respecto a «no ver», en el sentido de «no caer cuenta». Este es un ejemplo significativo de las fórmulas narrativas de la oralidad que, en este caso, visibiliza las imágenes relatadas y recurre a la pregunta como vía de enlace directo con la atención y validación del oyente.

las. Todas las casas tenían corredores, no había luz y la gente aprovechaba las noches de luna para conversar. Ahora todo es tecnología, ya no se sale mucho» (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

La gente se sentaba a conversar, a observar, a acompañar silencios o simplemente a esperar que el tiempo transcurra. También se invitaba al peregrino a tomar asiento. Para escuchar los relatos de las voladoras aún es necesario amortiguar el paso urbano e internarse en su tiempo narrativo. Estos relatos corresponden a un tiempo y a un espacio, se expresan en un escenario definido y, a su vez, recrean un nuevo tiempo: el que atraviesa distancias con el vuelo prodigioso, como se verá a continuación, al descubrir el personaje de la voladora.

Personajes

Los personajes que integran un relato pueden ser humanos y dioses, solo humanos, solo dioses, humanos y seres sobrenaturales o maravillosos, humanos y animales o solo animales. En el caso del relato de las voladoras encontramos personajes humanos que descubren –o se transforman en– seres maravillosos en un tiempo insólito y en un espacio que da lugar a lo desconocido.

Según Vladimir Propp, en su análisis estructural de la morfología de los cuentos, los personajes narrativos se dividen en esferas de acción, según la función que cumplen en el argumento de la obra: héroe, bien amado o deseado, donante o proveedor, mandador, ayudante o auxiliar, villano o agresor, traidor o falso héroe. Por su parte, en los años 70, Algirdas J. Greimas propone la categoría de «actante», haciendo alusión a un ente ficticio realizador de acciones, cuya funcionalidad se relaciona con la repercusión de dichos actos. Identifica a los actantes distinguiendo entre sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.

Para descubrir la función de los personajes, Propp y Greimas se preguntan: ¿Qué hacen? Y, en primera instancia, se podría responder que las voladoras vuelan y que quienes las divisan intentan detenerlas en su objetivo. ¿Cómo entender estas acciones desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama narrativa? A continuación se hará una disociación entre la voladora, entendida como la heroína o protagonista y el personaje que la descubre, como el actante, espectador y, en este caso, narrador.

La voladora

El espejo revela las dos caras de la bruja: por un lado la imagen de un ser aterrador y, por otro, de belleza enigmática y profunda. La voladora es un personaje que combina las características de la bruja, el hada y la maga. Es

temida y admirada. Para intuirlo es preciso seguir las huellas de las mujeres de poder. En muchos tiempos y espacios de la historia del mundo las mujeres con el don de curar han sido catalogadas como «brujas», ponderativa o despectivamente. Una de las raíces de la palabra inglesa *witch* viene del inglés antiguo *witan*, que significa «saber» o «ser sabio» (Tedlock, 2005). Las brujas han tenido el poder de correr el velo de misteriosas verdades.

Mircea Eliade (1997) recoge la tradición de las brujas –*strigoi*– y los caballeros danzantes –*calusari*– de la cultura rumana, indica que «lo que los autores medievales denominaron brujería, y lo que se convirtió en las epidemias de brujería de los siglos XIV, XV y XVI, tiene sus raíces en algunas series de escenas mítico-rituales arcaicas» que sobreviven en diversas culturas europeas, y que «en tiempos de crisis religiosa y social, bajo presión económica o eclesiástica, [...] pueden haber tomado, sea espontáneamente o sea a consecuencia de los juicios inquisitoriales, una nueva orientación, específicamente, hacia la magia negra» (118).

Para desentrañar el tema de las brujas en lo que hoy es América Latina se vuelve necesario volver la mirada hacia a la época de la Conquista, cuando las brujas eran demonizadas por intereses políticos e ideológicos. Borja (1998) ubica el concepto del demonio en España, en la época de la invasión a nuestro continente, como un resultado de 800 años de dominio e influencia islámica. Todo aquello que escapaba a su comprensión de la realidad –como las mujeres, los judíos, los gitanos y los herejes– se asociaba directamente con el demonio.¹⁶

La naturaleza «maligna» de la mujer –que responde al arquetipo bíblico de Eva– se sustenta desde una estructura de pensamiento dicotómico-binario que enfrenta al hombre y la mujer y los relaciona, respectivamente, con el Sol y la Luna, el día y la noche, el bien y el mal, la vida y la muerte. Bajo esta lógica, «la mujer se relacionaba con la noche, la maldad, la muerte y la luna. Esta estructura fue asimilada por la tradición cristiana obteniendo gran vitalidad a lo largo de la Edad Media y sentando las bases sobre las cuales la Europa moderna acabó concluyendo su proceso de demonización» (270). En ese contexto, las mujeres indígenas y negras ocuparon la peor parte: se las asoció con el pecado, el libertinaje sexual y las capacidades maléficas. Como insiste Borja, la represión contra los ataques del «demonio» en América resulta paradójica dado que el concepto del mismo desembarcó en este continente con los españoles.

16. «La relación medieval entre demonio, maleficio y brujería encontró especial aceptación en los medios rurales [españoles] del siglo XVI. En un ámbito donde el pensamiento mágico buscaba respuestas a los fenómenos naturales, las hambrunas, las pestes, los temores, los malos presagios y a todo aquello a lo que la Iglesia no tenía forma de contestar, el recurso justificador se desvió hacia la magia y el maleficio» (Borja, 1998: 31).

Eliade (1997) distingue dos tendencias filosófico-políticas que definen, a inicios del siglo XX, los orígenes de la brujería occidental. Mientras los liberales racionalistas negaban el carácter sobrenatural de la hechicería, considerando que se trataba de «un producto de la teología medieval, la organización eclesiástica y los juicios por brujería manejados por el papado y la Inquisición», para los ultraconservadores no existían dudas en cuanto a «la intervención real del diablo en la creación de brujas» (98), pensamiento que validaba los cargos de la Inquisición.

Finalmente, ¿quién es la bruja? ¿En qué mundo habita? Su poder puede causar conmoción, respeto o represalias por parte de las personas y la sociedad que la rodea. Al respecto, Lévi-Strauss (1992) apunta que la eficacia de la magia implica la creencia en ella, que se presenta en tres aspectos complementarios: la creencia de la bruja en la eficacia de sus técnicas, la confianza de la persona que es protegida o perseguida por el hechizo y el reconocimiento de la opinión colectiva, que finalmente define y sitúa las relaciones entre la bruja y aquellos a quienes hechiza.

Observar el concepto de realidad de aquellos que se consideran víctimas de la bruja permite comprender cuál es el mundo en el que ella reside. Caro Baroja (1968) refiere acerca de las «fronteras de la realidad», es decir, de lo que se concibe como real en las sociedades, en los diferentes contextos en los cuales existe el personaje de la bruja. Desde la Edad Media y otras épocas más antiguas, hasta el día de hoy, tal concepto se ha transformado —la ciencia, en parte, ha determinado estos cambios—, no obstante, para que el personaje de la voladora pueda existir, en Mira pervive una noción de lo real que la admite. Sea para ratificarla o negarla, infinitamente, se la nombra.

El análisis que desarrolla Claude Lecouteux (1999) sobre el concepto del «Doble»¹⁷ ayuda a vislumbrar el personaje de la voladora. A la luz de las tradiciones paralelas al cristianismo, el autor propone una lectura diferente de lo que se ha considerado como brujería. Aquellas personas que pueden romper los lazos que unen el cuerpo al Doble, podrían «saltar fuera de su piel» o «de su espíritu», resultando «profesionales del éxtasis». El Doble, a decir de Régis Boyer, quien prologa a Lecouteux (8), sería aquello que:

nos precede, nos escolta o nos sigue, que nos deja o se reintegra a nosotros casi a voluntad por medio de la catalepsia o de levitaciones en las que quedan

17. Lecouteux (1999) hace una lectura palimpséstica con el fin de redescubrir las nociones que se han desarrollado en torno al Doble. Afirma que el ser humano «solo no es nada; para ser, tiene que reunir en sí mismo dos principios, el espiritual y el material, o sea ligarse a su Doble» (89), lo que daría cuenta de uno de los elementos constitutivos del pensamiento humano del orden de los arquetipos junguianos o de lo que la antropología denomina «unidad psíquica de la humanidad» (*the psychic unity*).

abolidas todas nuestras representaciones de necrosis, que nos sumerge y nos ilumina a petición, por decirlo así (es el papel de *hugr, anima mundi o mana*, si se quiere), en una palabra, existe ese *alter ego* del que somos parte perceptora, sin duda, pero solo momentánea o espacialmente, porque en verdad [el Doble] no participa realmente de estas categorías espacio-temporales.

A través de su estudio, Lecouteux encuentra que habría dos Dobles: uno, material y físico y otro, espiritual y psíquico, que se deja ver en los sueños. «Estos Dobles tienen la facultad de ir al más allá o a cualquier lugar de este mundo, en una u otra de sus formas, en cuanto el cuerpo se ha dormido, se ha sumido en trance o ha caído en catalepsia» (174). El Doble sería el otro yo —en diversas mitologías representado por la figura de los gemelos— que bien puede tomar aspecto de animal o viajar independientemente del cuerpo, explicando fenómenos como la ubicuidad o la bilocación.

Uno de los poderes de las brujas radicaría en la posibilidad consciente de abandonar su cuerpo, lo cual puede asociarse con sus vuelos nocturnos. Según las creencias populares, las mujeres de poder presentan signos desde su nacimiento —llorar dentro del vientre de su madre, poseer cofia,¹⁸ entre otros—: marcas del destino que les corresponde. «Es el Doble de la bruja el que viaja, corre peligros y puede verse impedido de regresar al cuerpo. El normánico tiene un adjetivo para designar este estado: *hamstolinn*, literalmente «privado de su Doble» (111). He aquí el relato de una voladora que hace alusión al viaje extático:

Una señora había ido donde el cura y había confesado que era bruja, voladora. Para comprobar [si era cierto lo que la mujer declaraba], el padre le había dicho que haga una penitencia, que para perdonarle le traiga un libro de Roma. Entonces habían quedado en eso, así había hecho contrato con el cura esa señora. Toda la noche dizque el padre iba y regresaba [hasta que, finalmente], había salido a la casa de ella a ver si le encontraba. Se apega a la puerta y por la

18. «No todo el mundo puede ser *benandanti* y «salir por las puertas cerradas». Hay que nacer con cofia [...], es decir, la porción de membrana fetal que llevan en la cabeza algunos niños al nacer, que desempeña un gran papel, pues es ella la que permite al espíritu dejar el cuerpo [...]. Del que nace con cofia se puede considerar que tiene un *alter ego* particularmente poderoso, que le está muy unido puesto que acompaña al individuo desde el momento de nacer. Así pues, ese otro yo será más activo en una de esas personas, predestinadas, por decirlo así. Si bien todo el mundo tiene un Doble/*hamr*, algunos son capaces de dominarlo y utilizarlo, y otros no pueden, puesto que posee vida propia y su independencia, conviene hacer hincapié en ello, se manifiesta durante el sueño o el trance, ya sean estos espontáneos o inducidos mediante danzas, encantamientos [...]. Así pues, las personas que nacen con cofia están provistas de un don que incluye tanto la facultad de desdoblamiento como la de clarividencia, lo cual predispone por consiguiente ejercer, por las buenas o por las malas, el oficio de mago, brujo, adivino, etc.» (Lecouteux, 1999: 113).

hendija ve unas ceras prendidas y ella tendida ahí. Al otro día la señora le fue a entregar el libro misal, de Roma. Y él dizque le dice: «¿Y cómo le fue señora?» «Un poco mal [responde la mujer], sabe que unas ramas me rozaron aquí y me he quemado».¹⁹ ¡Se declaraba bruja!, así, sencillamente. Se había acostado como muerta y la cera se había volteado. ¿Cómo se irá el alma, el espíritu? ¿Cómo habrá sido, para que le traiga el libro? (Leovigildo Mafla, Mira, 2009).

Las peregrinaciones nocturnas de las brujas están íntimamente ligadas al espacio onírico. La mayor parte de las personas piensan que lo que han visto es un sueño, pero quienes tienen conocimiento de su Doble, saben que no han soñado, sino que han viajado, se han desdoblado (Lecouteux, 1999). Jean Bodin (1520-1596), en su *Daemonomania* expone el siguiente testimonio:

Quando me encontraba en Nantes, en 1546 –escribe–, oí decir cosas asombrosas sobre siete magos que, en presencia de numerosas personas, declararon que, en el espacio de una hora, iban a *traer noticias* de todo cuanto ocurría en un radio de siete leguas. Entonces perdieron el conocimiento y estuvieron tres horas en tal estado; después, se incorporaron y dijeron lo que habían visto en Nantes y sus alrededores. Describieron con precisión circunstancias, lugares, actos y personas. Las investigaciones que se llevaron a cabo revelaron la exactitud de sus palabras (Bodin en Lecouteux, 1999: 105). Las cursivas son nuestras.

«Sería el gusto de volar, de irse a conocer otras naciones. Mal no hacían a nadie», comenta don Leovigildo Mafla. En el relato del vuelo se expresa también una noción del espacio-tiempo que resulta extraordinaria. Y, como se observa, en muchos casos la admiración sobrepasa el temor. Asombra, maravilla. Existe contigüidad con el mundo de las hadas quienes han representado arquetípicamente la función de destino, de protectoras y amantes, e incluso de esposas sobrenaturales (Lecouteux, 1999). Tal es el caso de las voladoras que, en su mayoría, son mujeres casadas que adquieren una identidad maravillosa.

Retomando las esferas de acción narrativa que proponen Propp y Greimas, lo observado ofrece importantes referencias en torno a las funciones principales del personaje de la voladora: desplazarse a voluntad, viajar, volar, elevarse por encima de los otros, trasladarse a otra dimensión, conocer, saber y manejar una doble identidad. Tales actos definen la trama narrativa, su significado –la puesta en escena de un poder femenino que representa una condición única frente al resto– da vida al relato.

Cuando se pregunta a los habitantes de Mira sobre las voladoras, todos coinciden en afirmar como su función esencial la de «transportar noticias». Esta acción, relacionada con la clarividencia, implica el conocimiento previo

19. Las «huellas en el cuerpo» que deja el viaje del alma, según lo referido por Lecouteux.

de los hechos ocurridos en lejanos lugares. La facultad de mirar más allá y después irradiar su visión entre los habitantes del pueblo, esa es su funcionalidad narrativa.

Las voladoras son las que transmiten las noticias. Es verídico verá. «Que ha sucedido esto, que ha sucedido estotro...» [contaban]. Lo que nosotros comprobamos es que llegó la noticia, pero ¿cómo llegó? Nadie sabe. Decían que había un triángulo entre Mira, Urcuquí y Pimampiro. Por esa razón, las noticias llegaban a estos lugares primero. No había transporte ni prensa, sin embargo, las noticias llegaban. Eran las voladoras las encargadas de llevar los mensajes. Esto nos comentaban nuestros padres, incluso nos decían quienes eran las voladoras (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Páginas atrás se habló de la sombra de la voladora, poniendo atención en la metáfora del Doble. Es interesante volver unos minutos sobre este tema. De los seres no-muertos –los vampiros y los muertos vivientes– se conoce que no tienen reflejo ni sombra. Tampoco los brujos y brujas en algunas tradiciones. Por esto, puede decirse que la sombra de la voladora expresa su humanidad. No solo representa el perfil de su cuerpo, sino también de su espíritu. «La sombra es la forma visible de una realidad invisible. Al reproducir el contorno exterior del individuo, la sombra posee también sus propiedades internas. [...] La sombra de una persona viva se considera que es la manifestación visible de su Doble, y este se encuentra a caballo entre este mundo y el más allá. Es el punto de encuentro entre los mundos» (Lecouteux, 1999: 165, 163).

Según lo planteado hasta aquí, se observa que las brujas de América, como personajes literarios de la cultura popular, resultan de una amalgama entre el prototipo heredado de España en la época colonial –principalmente el de la Celestina²⁰ y los seres maravillosos y terribles de nuestras tierras. La voladora de Mira es un personaje dinámico que posee los rasgos poderosos y enigmáticos de la bruja, las características fantásticas y la belleza del hada, el prodigio del ser sobrenatural y la secreta faz de la esposa.

A continuación se tomará nota del personaje que resulta afectado por la presencia de la voladora y que narra tal suceso al resto de la comunidad.

20. La Celestina, protagonista de la obra de Fernando Rojas, publicada en 1499, era una mujer mal afamada, hedonista, avara, prostituta de juventud, alcahuete de vieja, consejera del bajo mundo, hábil perfumista y hechicera que practicaba la magia amatoria. Influyó en la producción literaria castellana de los siglos XV al XVII. «El arquetipo de la celestina estaba asociado con la demonización de la sexualidad y el cuerpo» (Borja, 1998: 33).

El actante que descubre el prodigio

El relato de las voladoras incluye generalmente a dos personajes, dos actantes: la bruja y la persona que la descubre. Todo esto bajo el consentimiento de la ciudad de Mira, personaje-espacio que permite que hechos maravillosos acaezcan. Mientras la voladora presenta características específicas, el actante que la divisa no posee rasgos definidos y su reacción es impredecible. Este personaje, hombre o mujer, reúne en sí al espectador y al narrador del relato pues, como se ha señalado, quien ve a la voladora es quien divulga su existencia.

Para el caso, un solo personaje reúne varias esferas de acción, convirtiéndose en donante –quien ayuda a que la acción ocurra, acompaña o intercepta al héroe, siguiendo a Propp–: ayudante y oponente al mismo tiempo. Sirve a la heroína o protagonista porque sin su testimonio no se sabría de su existencia, en este sentido otorga vida a la voladora y, al relato. También resulta oponente porque la detiene, interrumpe su vuelo, impidiéndole cumplir con su objetivo desconocido.

Las reacciones del actante varían, van desde la fascinación hasta el desconcierto y el pavor. La más de las veces acostumbra «hacer caer» a la voladora, para lo cual existen algunos métodos: arrojarse bocabajo en forma de cruz –una persona con los brazos abiertos o bien dos personas, una sobre la otra–, colocar sobre el piso una tijera abierta,²¹ una aguja de «arria»,²² una mano de plátanos o un sombrero. La finalidad de frenar el vuelo de las brujas es descubrir su identidad. Tenderse bocabajo sobre la tierra puede ser una forma de *no ver* precisamente para poder *ver*. La recompensa es *saber, conocer*.

«Había bastante gente, hace años, que dizque les hacían caer a las voladoras y así les conocían. Enseguida, cuando *sentían* a las voladoras, se acostaban en cruz. Era un secreto, una maña, una trampa para hacerles caer. Y ellas caían. Entre dos personas formaban la cruz. Ahí se divulgaba. Siempre a medianoche, en luna llena» (Medardo y Jorge Reina, Mira, 2009).

El acto de vuelo se puede leer como metáfora de un rito de transición, que señala un cambio de lugar o condición. Tal como en un rito, el personaje atraviesa por tres etapas: *separación*, que se da el momento de despegar; *marginalidad*, que ocurre en el período liminal durante el cual se ha abandonado un estado; y, *agregación*, cuando la voladora «cae» y se reinserta en su rol

21. En la tradición europea las tijeras se han utilizado en operaciones de desembrujamiento, según Caro Baroja (1968: 290): «sí el embrujo no es demasiado fuerte basta con poner unas tijeras en cruz sobre los colchones. Pero cuando es muy grande y potente hay que destruirlos por completo y aun quemar otras partes del ajuar».

22. En Mira se llama aguja de «arria» a la que se usa para coser costales. La llevan consigo los agricultores y los chacareros.

social de madre, vecina y esposa. Resulta categórico el corte narrativo que efectúa el actante que se tiende en cruz sobre el suelo para «hacer caer» a la voladora y así hacer caer la balanza de «la realidad», obligando su retorno a ella. Este personaje, aparentemente tangencial, interviene decisivamente: es testigo, partícipe y emisario del relato.

La acometida de las voladoras sucede frente a la atónita contemplación de los habitantes de Mira. El caminante no solo advierte a la voladora con los ojos, sino también con los demás sentidos. Algunos cuentan que se han sentido sobrevolados por la bruja de una manera tal que prácticamente han sido rozados por sus vestiduras y el crujir de sus enaguas.

Ver una voladora confiere la oportunidad de experimentar un encuentro con lo extraordinario: «Eso no era para cualesquiera, sino para personas señaladas. No cualquiera podía verles» (Ángel Ruiz, Mira, 2009). A la par, quienes rechazan su existencia «real» también son portavoces del relato: «para poder darse cuenta de que en verdad ellas existen, al momento que cruzaban las voladoras uno tenía que lanzarse al suelo y abrir las manos, los brazos, así en cruz [abre los brazos], entonces decían que caía la bruja, ¡pero eso es un cuento nomás!» (Colón Casares, Mira, 2009).

Y, ¿por qué o para qué reconocerlas? La intención de descubrir su secreto opera como un impulso fulminante. Se cuenta que cuando la voladora desciende, regida por el «contra hechizo» del actante, este puede verla, en una atmósfera de deslumbramiento. Pero cuando se toma conciencia del evento es al día siguiente, pues se dice que la voladora acude a pedir sal a la casa de quien la vio. Esa es la señal fehaciente para identificarla. «Mi bisabuela decía que las voladoras salían y volaban y que para que caigan se acostaban en cruz en el suelo. Entonces caía la voladora. Y que no sabían quién era, entonces decían: «verá, la que voló mañana vendrá por sal». Y que, seguro, al otro día iba a pedir sal en la casa en que le vieron. Eso conversaba mi bisabuela (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

El regreso de la voladora a la mañana siguiente, en su calidad de vecina del pueblo, es la estrategia narrativa que enlaza la noche con el día y la fantasía con la realidad. Ofrece la posibilidad de dotar de un nombre propio a la voladora, lo que permite percibir su *característica*, la cual, según Tomachevskij (1998), comprende los motivos que definen el alma y el carácter del personaje. «Caracterizar a un personaje es un procedimiento que sirve para reconocerlo. Se llama *característica* de un personaje el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. [...] El elemento más simple de la característica es la atribución de un nombre propio» (56).

Además está el elemento simbólico de la sal, asociado tradicionalmente con la purificación del cuerpo y con la alquimia. La sal ha tenido un sentido sacralizador, se ha considerado que preserva de la corrupción, formando parte

del rito bautismal católico hasta mediados del siglo XX. Por tal razón, se la utilizaba en contra de la brujería, como refiere Caro Baroja (1968: 291): «Ciertos hechos indican la proximidad de las brujas. Uno de ellos es que el gallo cante a deshora. Entonces conviene echar un puñado de sal al fuego». Asimismo, indica Borja (1998: 300): «se regaba con sal las pertenencias de las brujas para purificarlas y a ellas mismas se les detectaba quemándolas con sal». Por eso resulta significativo el hecho de que, la voladora, en su «identidad» de vecina del pueblo, «despojada» de poder, regrese por sal a la luz del día.

Sabían decir que se les ve a las voladoras como una nube nomás. Entonces, cuando caen [se les dice]: «mañana *vení* por sal». Al otro día, donde quiera dizque llegaba la señora, la voladora, y decía: «hágame este favor, présteme una cucharita de sal». Entonces se le conocía, ahí uno le veía. Las mayorcitas decían: «ella ha sido» (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).²³

Según se ha visto, la función del actante que observa a la voladora es detenerla y arrastrarla a caer. Parece representar la normatividad de la sociedad que rodea a la bruja y ejecuta, con su acción, una suerte de prohibición del acto de volar mientras desgarrar el misterio de su identidad. Según reflexiona don Ángel Ruiz (Mira, 2009), esto podría significar el debilitamiento de sus poderes: «Ellas caían de pie. Se cuidaban de no ser reconocidas porque talvez si las reconocían podían perder el poder de volar».

Aquí se abre un horizonte de sentido entre el secreto poder del vuelo nocturno y la identidad de la voladora y, por si fuera poco, se observa un rasgo propio de la tradición oral: la posibilidad de enriquecer y completar el relato, en una recapitulación continua. El hecho es que, finalmente, el observador, a pesar de interrumpir el vuelo de la bruja, termina siendo su cómplice. En lugar de delatarla elije salvaguardar su secreto.

Narradores

¿A quién pertenece el relato –el texto intangible, el discurso–? ¿Quién lo narra? ¿Quién está dentro y quién está fuera del relato? Se ha señalado que en la tradición oral de las voladoras el donante resulta narrador, lo cual se aplicaría a toda la comunidad mireña. En este escenario, ¿cuál es la relación entre el narrador y los hechos que se cuentan? Quien narra formó parte de la historia, atestiguó el vuelo y propagó tal visión, de esto se desprende que sea quien acredita la verosimilitud del relato. Consecutivamente, quien reproduce

23. En este testimonio las narradoras utilizan en un inicio el pronombre en tercera persona y al final en primera persona, como si ellas fueran quienes lo vivieron.

la historia es quien la escuchó relatar y forma parte de una trama en permanente estado de invención. Estalla un juego de espejos y ecos infinitos, en donde no existe un narrador unipersonal sino uno colectivo que interviene en el movimiento de un relato con vida propia y rostros múltiples.

«Talvez ahora cause susto, pero antes ha de haber sido normal verles. Cuando éramos niños aún había voladoras, pero cuando fuimos jóvenes y teníamos la intención de mirar ya no había, eso era bien antes, mucho tiempo atrás. No nos daba miedo de niños, era más bien interesante escuchar estas historias» (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Las nociones acerca del punto de vista narrativo de la literatura escrita, planteado por las diversas escuelas europeas, dan cuenta de una larga reflexión en torno al papel del narrador en el texto. La escuela alemana denomina «narración objetiva» a la que se caracteriza por la ausencia del narrador y «narración subjetiva» a la que cuenta con su presencia, como en el caso del relato de las voladoras. Dentro de la discusión de dominio alemán, F. K. Stanzel estableció una tipología de la novela en la que nombra tres «situaciones narrativas»: 1. presencia de un narrador personal (no se debe confundir con el autor) que se manifiesta con intrusiones y comentarios; 2. el narrador es al mismo tiempo un personaje de la novela; y, 3. el narrador parece desaparecer completamente detrás de sus personajes (en Van Rossum-Guyon, 1998).

Norman Friedman, de la escuela inglesa, propone una clasificación en ocho tipos²⁴ que diferencia la narración a partir del posicionamiento del narrador frente a la obra. Por su parte, el británico Wayne C. Booth, se opone a la tradición precedente y argumenta que no es posible establecer reglas generales al respecto del punto de vista, sino simplemente analizar y comprender la diversidad –prácticamente inagotable– de técnicas a las que acude el autor, nunca del todo ausente de la obra, para planear la relación de la obra con el lector (en Van Rossum-Guyon, 1998).

Las posturas de Barthes y Todorov centran el estudio de las situaciones narrativas en las «categorías gramaticales». Para ellos, es «dentro del contexto lingüístico preciso y relativamente cerrado constituido por el conjunto de la obra, como puede tratarse de estudiar las formas lingüísticas» (Van Rossum-Guyon, 1998: 21). Es decir, el punto de vista se tendrá que considerar desde las propias leyes narrativas de la obra. Como apunta Corrales (1998), en el caso de la literatura escrita, el narrador es un ser

24. La tipología de Friedman (en Van Rossum-Guyon, 1998) considera que el punto de vista narrativo se divide en: omnisciencia del autor-editor, omnisciencia neutra (el autor no interviene directamente), el yo-testigo, el yo-protagonista, omnisciencia multiselectiva (desde el «espíritu» de los personajes), omnisciencia selectiva (desde el «espíritu» de un personaje), modo dramático, «la cámara» (pretende transmitir un pedazo de vida tal como sucede).

«de papel y tinta». Kayser (1998) afirma explícitamente que el narrador no es el autor, sino un personaje de ficción en quien el autor se ha metamorfoseado.²⁵ Con respecto al relato de las voladoras, Tomachevskij (1998) da luces al explicar que el narrador puede ser un testigo o tomar la forma de un tercero, de un personaje que ha sido puesto al tanto de los acontecimientos:

La figura del narrador varía de obra a obra: la narración puede ser presentada objetivamente, en nombre del autor, como una simple información –sin que se nos explique cómo nos enteramos de los acontecimientos (relato objetivo)–, o bien en nombre de un narrador, que es una persona bien determinada. A veces el narrador aparece como un tercero que ha sido puesto al corriente de lo sucedido por otros personajes, [...] o bien como un testigo, o como uno de los que toman parte en la acción. [...] También puede ocurrir que ese testigo no sea el narrador y que el relato objetivo nos comunique lo que este testigo ha sabido y oído, sin que él desempeñe papel alguno en el relato (Tomachevskij, 1998: 46).

Es importante tomar en cuenta que en los relatos de tradición oral, como el de las voladoras, el narrador –protagonista y testigo–, es también autor, que no solo repite, sino que crea, incesante, en relación directa con su audiencia. Como dice Bajtín (en Bubnova, 2006), la voz es también la metáfora del cuerpo, de la presencia necesaria del ser humano en el diálogo en el tiempo abierto. Según esta perspectiva, el autor puede ser colectivo y la obra puede ser creación de una sucesión generacional pero relacionada con una voluntad creadora y con un diálogo. La significación y la comprensión de un enunciado (la palabra contextualizada, según Bajtín) involucran un proceso de contacto y confrontación con el oyente. Así lo apunta Colombres (1997) cuando dice que:

Por su mismo movimiento la oralidad no es solo tradición sino también devenir, proyecto. Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otro tipo de intervenciones que impiden pensar en el público como un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador. Esta co-creación puede darse en un clima de acuerdo, simpatía y complicidad con el narrador, pero también a través del desacuerdo, del rechazo generado por ciertas opciones [como ocurre en algunos casos con las voladoras], el relato podrá enriquecerse, como es la norma en toda dialéctica (79-80).

25. El narrador dispone de poderes reservados a los dioses: «incluso cuando se presenta claramente como un personaje, como uno de nosotros, el lector le concede, como cosa natural, y generalmente sin reflexionar sobre ello, el hecho de poseer su saber por caminos distintos de los nuestros –de poseerlo de otra forma–» (Kayser, 1998: 32-33).

Los narradores en la oralidad expresan no solo con la palabra, sino con sus gestos corporales. La oralidad constituye un sistema efectivo que mantiene viva la memoria, para lo cual ha desarrollado fórmulas y esquemas lingüísticos que permiten retener los contenidos de las historias que se construyen y que, de esta manera, puedan ser transmitidos de generación en generación (Kowii, 2005). Quien narra participa. Imagina:

Se sabía que ellas volaban, no se sabe, claro, el porqué o adónde iban. No sé con qué intención la gente tenía que acostarse para que caigan y si no [lo hacían], no sabían dónde caían, a dónde iban ellas. *Yo digo, decían* antes, han de haber tenido ellas su destino, donde ir a caer. Y no había miedo hacia ellas. Había mucho respeto. Como que nadie sabe, como que no le han visto. No decían: «vos *sos* así o vos *sos* de este modo», no, sino que era un secreto, nada más, un secreto. Ellas no hacían mal a nadie, sino que ya les conocían y decían «esas voladoras que por la noche salen y vuelan» (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

La narradora combina su verbo en pasado y en presente, se refiere a los hechos en tercera y primera personas, indistintamente, cuenta lo que ha escuchado, interviene, aporta, elucubra, afirma, sospecha, aventura opiniones, reinicia. Así se tejen los hilos narrativos de una poderosa red creativa.

Acontecimientos

En la oralidad encontramos que la narración misma es un acontecimiento: de expresión, de evocación, de retorno, que converge aquí y ahora con el escucha-lector, espectador. A través de este vínculo inmediato se crean acontecimientos a medida que se narra. Ong (1993) dice que el sentido del oído tiene la cualidad de inundar la experiencia visual, pues no discrimina ni focaliza la atención sino que abarca el tiempo de su pronunciación: no hay manera de volver atrás, ya que el sonido al momento de ser pronunciado, se pierde. Las palabras son acontecimientos, son hechos.

En la gramática del relato las acciones consumadas por los personajes acontecen al interior de un tiempo y un espacio narrativos. En los años 20, los formalistas rusos diferenciaron entre fábula y trama. La *fábula* o *historia* se construye a partir de los acontecimientos que han ocurrido «efectivamente», vinculados entre sí y que son comunicados a lo largo de la obra en orden cronológico. Por su parte, la *trama* o *discurso* recoge los acontecimientos tal y como el narrador los ha dispuesto en su relato, respetando su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que las representan (Tomachevskij, 1998). El modo en el que el lector se ha enterado de lo sucedido da cuenta del discurso narrativo.

Al desentrañar el discurso narrativo de las voladoras se sitúa a la bruja como el *sujeto-destinador*; al acto de volar –con la función de transportar noticias–, como el *objeto*; a la persona que la descubre como el *donante* –ayudante-oponente– y como el *destinatario* al pueblo de Mira, que recibiría los resultados de la acción de la voladora. El tema central del relato gira en torno a lo insólito –reflejado en el acto de vuelo–, la trama ordena artísticamente los acontecimientos en un transcurrir narrativo que extrapola los tiempos reales y la intriga se manifiesta a través de la persona que obstaculiza el desarrollo de la acción de volar.

Decían que había brujas que caían por ahí, antes *mismo*,²⁶ cuando yo era guambra. Que siempre había estas gentes voladoras, decían. Contaban que tarde, en la noche, aparecían por ahí, que caían del cielo. Volaban suspendidas en el aire, no en escoba, sino así [abre los brazos], en el aire. A mí no me consta haberlas visto, pero se oía el comentario de la gente, que eran de aquí de Pimampiro y también de Mira, que allá también había gente voladora. Caían en la noche y ahí les conocían (Miguel Aguirre, Pimampiro, 2009).

La *situación inicial*, que Propp identifica en todos los relatos, es ambigua en el caso de las voladoras. En algunos casos, se cuenta que alzan el vuelo desde el tejado de sus propias casas, sirviéndose de ungüentos especiales y de palabras mágicas pero, la mayoría de veces, el relato inicia cuando la persona experimenta el encuentro próximo o distante, explícito o intuido, con la voladora. Tal inicio difumina la procedencia de la bruja, la empuja aún más al espacio de lo desconocido y lo onírico. Dentro de las diversas fórmulas narrativas que existen para comenzar a relatar, en Mira, Urcuquí y Pimampiro la gente utiliza mucho la expresión «decían», «dizque», «dezque» o «ezque»,²⁷ que sirve tanto para hechos presentes como pretéritos. De esta manera, el relato –su verosimilitud– se ampara en la voz narrativa colectiva.

Las fórmulas para volar, los ungüentos y el conjuro de las palabras – el *objeto mágico* del relato maravilloso–, son aprendidos por las mujeres de generación en generación. Se dice que fueron las madres y las abuelas quienes transmitieron este saber a sus hijas. Para emprender el vuelo las brujas frotaban ungüentos en sus cuerpos. «Decían que para volar se untaban algún aceite en las axilas», cuenta Ruth Tobar (Mira, 2009); del mismo modo, señala Lecouteux (1999: 103) acerca de las brujas de la Edad Media:

26. El término «mismo» es un ecuatorianismo que se usa para enfatizar las palabras o frases.

27. El término «dizque» puede usarse como adverbio –al parecer, supuestamente–, como adjetivo –presunto o pretendido– o como verbo y conjunción –dice(n) que–.

El bálsamo [...] sirve ante todo de estupefaciente, de hipnótico, y permite a la bruja entrar en esa catalepsia que permite que una parte de ella misma se evada del cuerpo, en una palabra, que libere el otro yo. El unguento sustituye en cierto modo a las antiguas técnicas del éxtasis. Retengamos bien que es un motivo añadido, adventicio (accidental, inesperado), que viene a ocultar un don.

Las unturas milagrosas y las pomadas mágicas eran utilizadas por las brujas en la Edad Media. Mientras en Europa usaban estupefacientes, solanáceas, belladona, beleño y estramonio, en Oriente empleaban *scopelia* y mandrágora. Al parecer, lo que untaban en su cuerpo producía en ellas una suerte de sueño sombrío. «Con las cocciones se hacían bebidas o bien una pomada que es probable sea la base de los unguentos de que, con tanta frecuencia, se habla en los procesos. Durante el sueño provocado de estas formas distintas se tenía realmente visiones extrañas» (C. Baroja, 1968: 315).

Unas vaselinas dizque eran, en una cajita tenían ahí bastante y entonces eso se ponían y así volaban. Pero dizque era en estas partes [se toca las axilas]. Ha de haber sido para tener fuerzas para alzar el vuelo, ¿no cierto?²⁸ Eso ha de haber sido el secreto de ellas, porque eso era un secreto. Pomadas también ha de haber sido, se untaban todas esas cosas (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

La frase mágica que pronuncian las voladoras para levantar el vuelo desde los tejados es: «sin Dios ni Santa María». Así lo relata la octogenaria Beatriz León (Mira, 2009):

Una vez, en la casa de mi abuelita, entre las seis de la tarde, una señorita subió por la escalera y arriba, en el soberado,²⁹ había tenido [escondida] una ropa blanca. Se fue para arriba, al tumbado, y se puso un vestido blanco grandote. Yo me acuerdo que se puso ese vestido [e] hizo *shiuuuu* [onomatopeya de vuelo]. Apenas lo que oí es que dijo: «¡Sin Dios, ni Santa María!» y se fue. ¡No la vi más! Yo le pregunté a mi abuelita: «*Mama* Margarita, ¿por qué no bajará esa mujercita? ¿A dónde se iría?» No se le vio más nunca, ni se supo quién era.

Existen misteriosas consonancias entre la fórmula de vuelo de las brujas de Mira y las brujas montañesas de Cernégula, en la provincia de Burgos, España. Sobre estas últimas refiere Caro Baroja (1968: 297): «antes de salir se untan con un unguento negro como la pez, que guardan bajo las losas del hogar y al salir gritan: Sin Dios y sin Santa María, ¡por la chimenea arriba!». En

28. El término «¿no cierto?», que viene de «¿no es cierto?», se utiliza en Ecuador como nexos y fórmula narrativa que involucra la ratificación del oyente.

29. El soberado es un altillo, ubicado en la cocina de la vivienda tradicional, que sirve para almacenar granos, papas y demás productos agrícolas.

Mira se dice que si no se pronuncian las palabras correctas la empresa resulta irrealizable. Existen varias versiones acerca de un hombre que intentó imitar a las voladoras pero confundió las palabras mágicas y fracasó en su intento.

Eso sabían conversar. Claro, nosotras, guaguas, no nos entrometíamos, nos quedábamos en un *cuchito*³⁰ oyendo lo que ellitos sabían estar conversando, así, entre mayores. Contaban que un marido dizque le perseguía a su novia y a las nueve o diez de la noche ya sabía salir esta señora. Decían que ella salía con un vestido blanco y se untaba cosas por aquí [axilas]. ¿Cómo sería eso, no? Y el marido dizque *era viéndole*³¹ qué irá a hacer. [Entonces] ella agarra, se bota el pelo suelto laaargo para atrás y sale afuera, al corredor, y dice: «sin Dios ni Santamaría, de villa en villa». Y dizque alza el vuelo, ¡como volar una paloma! y se ha largado. Y el marido parece que le ha oído mal, se pone a hacer memoria de todo [tal y] como ha hecho la mujer, pero él ha dicho: «con Dios y Santamaría, de viga en viga». Dizque volaba y se iba contra la viga, volaba y se iba contra la otra viga [risas], cosa que le encontraron «limpio» al hombrecito... (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

Un grupo de ancianos, en Urcuquí, cuenta una historia similar: «Las voladoras se ponían unos vestidos blancos hasta los pies y decían: <de villa en villa, sin Dios ni Santa María>, se tendían y se iban nomás. Iba a volar un hombre pero no pudo porque la oración que ellas hacen, él había hecho mal. En lugar de decir: <de villa en villa>, él había dicho: <de viga en viga>, por eso se daba contra la viga». Y estallan en carcajadas.

Cuentan que las voladoras visten largas túnicas blancas y llevan sueltos sus largos cabellos. Se las considera hermosas. Medardo Reina (Mira, 2009) asegura: «Hay todavía una voladora en Mira.³² A ella le veían que volaba puesta un <vestimento> blanco y algo atrás como alas. Dicen que esta señorita sabía volar, ahorita ya es mayorcita pero en esa edad que ha sabido volar ha sido bien guapa». Ángel Ruiz (Mira, 2009) también refiere acerca de su belleza: «A las mujeres bonitas se les antojaba ser voladoras. Se dedicaban a volar. La voladora no tiene nada que ver con la bruja [hace referencia a las brujas espeluznantes, «montadas en escoba», «con dientes largos»]. Las personas se ponían en el piso en forma de cruz y ellas bajaban. Esa era la forma para conocerlas por lo que eran guapas y bonitas».

Quien encuentra en su camino a la voladora —el ayudante-oponente— intenta «hacerla caer» o «bajarla», como se ha visto. Si bien el objetivo es reconocer la identidad de la voladora, en Urcuquí existe una variación del relato

30. Diminutivo de *kuchu*: rincón o esquina en quichua.

31. Esta manera de usar los verbos es un ecuatorianismo que proviene de la conjugación quichua.

32. Aunque don Medardo Reina da el nombre de la voladora, aquí se omite intencionalmente.

en el cual está de por medio la ambición de quien intercepta a la voladora. A cambio de guardar su secreto, esta persona recibe una recompensa que finalmente lo dejará con las manos vacías. Así lo narran los ancianos de Urcuquí:

De blanco enterito, ellas se subían al tejado, ahí decían sus oraciones y se lanzaban. Conversaban, ¿no?, que cuando les veían volar, que dizque les botaban el sombrero así [ademán] y el que quería bajarles se acostaba en cruz, ahí dizque bajaba y le sabían dar [a quien las vio] una talega de plata. Pero al otro día, contento, iba a ver la talega de plata y dizque encontraba suciedad, mierda de gallina [risas].

Se narra que, en ocasiones, las brujas se desplomaban en mitad de su recorrido o aterrizaban momentáneamente en los tejados. «Entonces, salían los dueños de casa asustados a ver qué sucedía en el techo. Y alcanzaban a verle, ya desapareciendo» (Ángel Ruiz, Mira, 2009). ¿Adónde se dirigían las voladoras? El relato deja entreabierto el desenlace. Sin embargo, algunos conjeturan sobre posibles puntos de reunión en donde se daban encuentro con sus semejantes de otras tierras: «Había una sociedad de brujas que hacía intercambio, a veces se reunían en Mira, a veces en otra parte. Sabían viajar a Urcuquí, a San Antonio de Ibarra, a Cahuasquí, a Pimampiro, claro que las voladoras legítimamente son de Mira», afirma Jorge Reina (Mira, 2009).

En la época colonial la brujería provocó un gran interés. Borja (1998: 273) manifiesta que dicho concepto «encerraba el conjunto de prácticas mágicas y estaba tomado directamente de la experiencia europea, donde la certeza en la existencia de brujas, aquelarres, pactos con el demonio, la fuerza de su magia y sus ritos, estaban supuestamente corroborados por varios siglos de persecución».

Los aquelarres³³ o *sabbath* eran precisamente reuniones en montes o cuevas de montaña en donde las brujas se daban encuentro y celebraban rituales. En algunos relatos de las voladoras hallamos reminiscencias de posibles aquelarres. En Pueblo Viejo, el antiguo Mira, Rosa y Nancy Pascal se refieren a tales reuniones como «conversas» de brujas, asociándolas directamente con la transmisión de noticias lejanas: «dizque había una montaña para que se reúnan todas las voladoras de todito el mundo, dizque llegaban ahí a las «conversas», por eso, claro, sabían [noticias] de todo el mundo. Al otro día, ellas avisaban que en tal parte ha pasado tal cosa y así, claro, ellas sabían todas las cosas». También relatan acerca del macho cabrío propio de los aquelarres: «Sabían de-

33. Aquelarre es una palabra de origen vasco que se traduce como «campo del macho cabrío», que es el lugar en donde las brujas se reunían. En estos encuentros rituales era frecuente el uso de ungüentos alucinógenos vía vaginal o rectal. Se conoce de aquelarres en: Zugarramurdi, Macizo de Anaga, Salamanca y Vizcaya.

cir que en una montaña dizque se «ajuntaban» las voladoras de todo el mundo. Decían que traían un chivo que echaba chispas de lumbre por los ojos y que lo hacían besar, y la que le besa entonces seguía volando o sino se quedaba ahí. Le besaban al chivo para no perder el vuelo [explican]» (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

En Pimampiro, el centenario Victoriano Montenegro enmudece por unos segundos antes de decir: «No sé ellas qué «encomienda» sabrían tener, parece que alguna creencia, así como a manera de religión». Gladys Montalvo, en Mira, exclama con entera convicción: «¡Ellas eran muy conscientes de lo que hacían!».

Existe además un relato que dota a las voladoras de un poder particular, de claros matices sexuales: convertir a los hombres en gallos o en manos de plátanos. En las «Cuatro Esquinas» de Urcuquí, dos ancianos narran que las brujas organizaban grandes fiestas en sus casas y que cuando, por la algarabía, llegaba la policía, no encontraba a nadie: «solo ellas y un montón de gallos, porque a los hombres les convertían en gallos y cuando se iba la policía se volvía a armar la jarana».

De ello también da cuenta Rosa Cecilia Ramírez en su relato *La parranda de los gallos*, en donde describe una gran fiesta de las voladoras y la irrupción de una tropa, dado el clima de beligerancia entre conservadores y liberales en Mira. Cuenta que los militares escucharon la música y se acercaron con sigilo a la casa de la cual provenía.

Les abrieron unas hermosas mujeres y en ese momento la música dejó de sonar. Entraron los militares pero no encontraron a las parejas que hasta hace poco, así lo parecía, estaban en tremenda farra. Lo único que descubrieron fue a muchos gallos amarrados a las patas de las camas y sobre una mesa enorme, un racimo de plátanos. Convencidos de que el cansancio les jugó una mala pasada, los milicianos se despidieron y se alejaron del pueblo. Después de un rato se deshizo el encanto. Los gallos amarrados con trabas a las patas de las camas se convirtieron nuevamente en apuestos hombres. Sin embargo, todos rieron porque al individuo que estaba convertido en mano de plátanos le faltaba un pedazo de la jergueta. Claro, dijeron las mujeres, seguro que un soldadito se llevó, a escondidas, un guineo. Entre risas comenzaron a sonar nuevamente las guitarras y los zapateos siguieron hasta más allá del amanecer (Ramírez, 1998: 29).

Prodigiosamente, mientras el personaje de la voladora se suspende en el espacio narrativo, a su alrededor los acontecimientos vuelan: viajan de voz en voz en permanente construcción, se transforman en su movimiento. A continuación, se orientará la mirada hacia el papel de su receptor. El lector-escucha que recibe creativamente el tejido narrativo y urde nuevas tramas con su palabra.

CAPÍTULO III

Vacío, imaginación y movimiento

El relato de las voladoras habita en el movimiento de la palabra. Es inagotable. Entona una voz atávica y funda un presente narrativo. Revela y oculta. Abre un vacío que provoca a la imaginación. Se ancla en su recorrido por voces múltiples, donde radica su vigor. Es polifónico, alberga sentidos y transmite la memoria colectiva de un pasado.

A diferencia de la interpretación literaria que se hace de un texto escrito, en el caso de la oralidad, la lectura no está fijada, es dinámica. Tanto el espacio como sus voceros impregnan de matices su historia, la nutren de temporalidad, crean una atmósfera expresiva. Sin embargo, el relato puede llegar a desaparecer, según el proceso creativo, histórico y social circundante. El punto final solo lo pone el olvido, que es la muerte narrativa.

LECTURA INFINITA

Los relatos orales son creadores de sentido, fragmento y síntesis de la experiencia humana, se puede acceder a ellos por el puente de la interpretación una y otra vez, desde diversos presentes. Para esto es preciso tomar en cuenta su escenario, entender al lenguaje como portador de un mundo y la manera de comunicarlo como la voz de un grupo humano particular.

En el trayecto de la interpretación incide la función referencial del texto: entran en confrontación los horizontes de sentido del texto móvil con los horizontes de la acción humana de la lectura. Limitarse solo al «adentro» cerraría el texto, como señala Ricoeur (2006). La intención interpretativa es la de aprender a leer el orden profundo que subyace en el relato y deslizarse en el universo que abre.

El lector entra equipado al mundo desplegado por el texto. ¿Cómo leer la trama que le es entregada? Barthes (1994) apunta que la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. Por su parte, Jorge Luis Borges, en su prólogo a la poesía completa de William Blake, advierte: «Ojalá seas el lector que este libro estaba esperando» (Borges, 1986: 11). La recepción del relato se calcula según la identificación y la resonancia que produzca en el texto de la propia vida.

La lectura es, por derecho, infinita, retirando el freno que es el sentido, poniendo la lectura en rueda libre, que es su vocación estructural, el lector resulta atrapado en una inversión dialéctica: finalmente, ya no decodifica, sino que *sobre-codifica*; ya no descifra, sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es esa travesía (Barthes, 1994: 48-49).

En torno al relato de las voladoras se encuentra una audiencia predominantemente local, como se ha señalado antes, «ejercitada» para la cognición de lo extraordinario. Quienes pueblan el escenario en donde se despliega la memoria oral componen, activa o pasivamente, este cuerpo narrativo. No por ello los lectores foráneos resultan menos implicados en el relato, si corren el riesgo de internarse en él. El acto de la oralidad, que comprende narración y lectura *in situ*, provoca imágenes, secuencias de sentido, cuestionamientos.¹

En el intercambio de habla, los hablantes están en presencia mutua, pero también están presentes en la situación, el ambiente, el medio circunstancial del discurso en relación con este medio circunstancial. El discurso significa plenamente. Remitir a la realidad, en última instancia, es remitir a esta realidad, que puede ser mostrada *en torno* de los hablantes, *en torno*, si se puede decir, de la propia instancia del discurso. [...] Así, en el habla viva, el sentido *ideal* de lo que se dice se inclina hacia la referencia *real*, hacia aquello *sobre lo cual* se habla (Ricoeur, 2000: 130).

Mientras en el texto escrito es tarea de la lectura otorgar la referencia, en el habla, locutor y receptor cumplen con la función referencial. El lenguaje, como codificador de experiencias, expresa la complejidad cultural, proyecta su historia, ratifica los hechos, permite la negociación entre quien narra y quien recibe creativamente el relato.

1. Lienhard (1997a) propone entender la oralidad «desde dentro» y «desde fuera». La primera tiene que ver con la forma en que la perciben y evocan sus actores, y plantea interrogantes acerca de los elementos particulares de su práctica: características del emisor y el destinatario, relación entre los protagonistas, contextos espaciales y temporales, definición de la comunidad oral, combinatoria de medios e instrumentos, repertorios formales y gestuales, mecanismos sociales y semióticos de la tradición oral, objetivos sociales, políticos o religiosos, distinción entre prácticas cotidianas, artísticas o rituales, relación con los sistemas de comunicación hegemónicos, etc. La segunda se relaciona con los casos específicos de: a) «la oralidad en una situación de contacto» (empleo de medios, códigos y recursos no orales; presentación frente a destinatarios ajenos a la colectividad oral), b) «la oralidad mediatizada» (transcripción y publicación de performances orales; registros sonoros; impacto de estas prácticas en la creatividad oral), y c) «la escritura oralizante» (textos que recogen elementos de la oralidad; creación literaria por parte de antiguos actores de la oralidad) (13-15).

En la construcción permanente y dinámica de estas narraciones y sus personajes se advierten metáforas cargadas de simbolismo, tanto en el texto revelado y su textura discursiva como en los vacíos y misterios que lo rodean, que se relacionan con aquello que se omite y que arrastra a los lectores a recrear.

Aprender a leer –o a escuchar–, sería entonces como vislumbrar en el texto un lado no escrito y, al mismo tiempo, en palabras de Gadamer (1998a: 76), sería «dejarse decir nuevamente algo, lo cual presupone anticipaciones de comprensión». Todos los narradores orales, previamente, han sido «lectores» –oyentes-espectadores– del relato. La ejecución del acto oral, como archivo de conocimiento, presupone una interacción constante con los receptores y sus prácticas comunicativas al interior de su entorno material y simbólico.

La oralidad no solo es un texto; es un evento, un *performance*, y al estudiarla siempre debemos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social. La oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. [...] Es necesario afirmar que todos los discursos orales tienen significado no solo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por la circunstancia en la que se inscriben y por el público al que se dirigen (Vich y Zavala, 2004: 11).

El *performance* al que aluden los autores da cuenta de un acto de oralidad que involucra vivamente a emisores y receptores, lo que permite respuestas. Tal como plantea Iser (1987), el mensaje literario se transmite en una doble dirección: al tiempo de recibirlo el lector lo está recreando, otorgándole un significado. La lectura produce efectos en los lectores, que resultan transformados con ella. Dicho significado surgiría precisamente a través de esta lectura-escucha de la oralidad, de su aparente distorsión, pues en este proceso los lectores construyen su propio relato ilimitado.

Puede advertirse la lectura creativa que se hace del relato de las voladoras en Mira cuando el narrador cuestiona su propio texto, lo recibe a medida que lo enuncia y arroja interpretaciones: «Lo que queremos es llegar a entender qué poderío tenían ellas para volar. Eran cristianas, eran humanas, sí, pero ¿Qué poder usaban para volar? Yo me imagino que era un «compacto»» (Medardo Reina, Mira, 2009).²

Si la lectura es una experiencia viva, el acontecimiento de una narración oral lo representa fielmente. Bien dice Octavio Paz que «por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo» (1979: 34). A través de ella, el relato nos entrega su verdad breve, otorgando imágenes y memoria, provocando perplejidad ante la realidad.

2. Con el término «compacto» se alude a un posible pacto con el demonio.

Surge la pregunta esencial sobre el vuelo frente a la cual se aventuran elucubraciones o réplicas que no clausuran sino que disponen del enigma: «Ese vuelo, ¿quién les enseñaría o cómo sería eso *ca*?³ Parece que ellas mismas ya nacen así» (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009). «Las voladoras eran propiamente la gente de aquí, pero no se sabe qué poder tenían para volar. ¡Esa cualidad de coger y⁴ volar a altas horas de la noche! No se sabía cómo era eso. Parecía como un espíritu» (Gladys Montalvo, Mira, 2009). Aprender a volar, según cuentan en Mira, requiere un don y un adiestramiento que se transmite de madres a hijas. Don Leovigildo Mafla (Mira, 2009) lo explica: «Si la madre era voladora tenía que enseñarles a las hijas también, pues tenían que saber a dónde se va, de dónde viene».

El texto oral se multiplica mediante la conjetura y el espacio que abre para ser narrado nuevamente. Eco (1987: 73) advierte que «en la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto». Este se consumaría en el acto comunicativo de enunciación y escucha que implica, a su vez, una nueva enunciación. Para que el relato exista es necesaria una convergencia entre narrador y receptor activo. Se estaría ejecutando permanentemente, cada vez que está siendo leído o escuchado. La palabra cobra sentido en el acto entrañable y decisivo que mantiene con el lector.

El relato de las voladoras atraviesa el mundo cotidiano. Tiende hilos entre lo conocido y lo desconocido, permite que la magia habite en las orillas internas de lo real. ««Las voladoras ya vienen con la novedad», sabían decir», narra Rosa Pascal en Pueblo Viejo. Su palabra resume voces de hombres y mujeres anteriores que oyeron decir que esto se dijo. Su voz recapitula el tiempo. Arrastra el prodigio hacia el presente.

La «novedad», la noticia, se muestra como una ventura ofrecida por la voladora, que el pueblo retribuye guardando su secreto. La novedad también puede ser leída como predicción. Como un anuncio previo de la realidad. El acto de volar y de transmitir noticias habla de un poder y un conocimiento particular que se les atribuye a las mujeres en Mira: un viaje cognoscitivo, una instancia del alma que se desprende de su estuche y se precipita al vacío.

Las que volaban traían noticias de los otros pueblos. ¿No ve que iban de aquí a reunirse allá? Y luego de otros pueblos también venían y se reunían. Capaz que era privado eso, pero [al final] siempre se descubría. Nosotros comprobábamos que llegó la noticia, pero ¿cómo llegó? ¿Quién sabe! «Que ha sucedido esto, que ha sucedido estotro», decían (Medardo y Jorge Reina, Mira, 2009).

3. La terminación «ca» (*ka*) al final de ciertas frases delata la herencia del quichua impregnada en el idioma español.
4. De manera coloquial se utiliza el término «coger y» para expresar una acción drástica.

Tal como se describió anteriormente, en el acontecimiento del relato oral habitan tiempos distintos que, en ocasiones, se superponen, dejando en entredicho el tiempo cronológico. El texto resulta umbral: entre quien narra y su relato, entre el mundo de la imaginación y el «mundo real». ¿Cómo entran en consonancia la realidad y la ficción? La narración revela una frontera interna, produce efectos en quienes la escuchan, enfrenta una elasticidad constante entre el mundo exterior de la vida y el mundo interior del relato. El puente entre ambas dimensiones es el lector.

En palabras de Ricoeur, la función referencial dota de movilidad al texto. El relato de las voladoras evidencia tal movilidad. En el momento de la acción humana de recepción se da una decisiva confrontación de horizontes de sentido. A diferencia del libro, que separa en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer – «el lector está ausente en la escritura y el escritor está ausente en la lectura» (Ricoeur, 2000: 129)– produciendo un «doble ocultamiento», por su parte, la oralidad *es* un diálogo vivo. Sin embargo, no podemos perder de vista que tras el texto oral explícito subyace un texto no revelado.

Un ejemplo de ello se observa en la censura familiar y social que existe en relación con el poder de las voladoras, tal como se aprecia en el siguiente testimonio del relato:

Decía mi abuelita que se puede botar uno en cruz, entonces dizque ellas caían y ahí se le descubría quién era, pero más no sé, porque los mayores nos decían que no hagamos esas cosas. ¿No ve que nosotros éramos guambros?, no se sabía qué «mismo» era. Cuando ya éramos más grandecitas, ya íbamos preguntando y los mayores nos avisaban, pero decían «ustedes nunca han de hacer» (Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

La pregunta sería: ¿Por qué no? A pesar de la silenciosa admiración que en Mira se profesa a las voladoras, los mayores indican a las jóvenes: «ustedes nunca han de hacer», es decir, «ustedes no han de volar». Es de observar que una prohibición manifiesta hacia el acto de volar estaría dando por hecho que existe la posibilidad de hacerlo. El relato incluye además la interrupción de dicho vuelo, lo cual, como se ha señalado, está a cargo del personaje que descubre a la bruja, devela su identidad y atenúa sus poderes.

Siguiendo a Ricoeur (2000) y a Iser (1987), se observa que la comunicación en la literatura es un proceso puesto en movimiento y regulado por una interacción entre lo explícito e implícito, entre la revelación y el ocultamiento. Si se alza una esquina del velo que cubre el relato tal vez se pueda distinguir lo inconcebible: un caudal poderoso, originado desde el universo narrativo, que exige una distinta apreciación de la realidad. De ahí la sanción social que actúa como limitante, confinando la mirada.

Y es aquí donde toma las riendas el lector, según la manera que tenga de recibir, contrastar y apropiarse de las metáforas esbozadas por el relato. Cuando Gadamer (1998b) dice que «el ser que puede ser comprendido es lenguaje», permite advertir que lo que *es*, nunca se puede comprender del todo. «Deja sobreentender esto porque lo mentado en un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa. [...] Tal es la dimensión hermenéutica en la que el ser <se muestra>» (323).

Ricoeur (2006), por su parte, llama la atención hacia la pertenencia a una tradición que permite que una comunidad se exprese a sí misma por vía narrativa. La narración resultaría ser «la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consume [...]. Lo que se ha de comprender en el relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la *cosa del texto*, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto» (155). El lector es quien recibe y se apropia del sentido de dicho texto. Lo fundamental es que «no hay un riguroso cortocircuito entre el análisis totalmente objetivo de las estructuras del relato y la apropiación del sentido por los sujetos» (156). Entre los dos, entre el explicar y el comprender, se despliega el mundo del texto, el significado de la obra.

El siguiente relato permite ver cómo la narración es un espacio de expresión que resignifica el contexto dentro del cual se desenvuelve y permite identificar, también, la lectura que las narradoras hacen de su entorno y de sí mismas:

Supuestamente, Mira era una ciudad encantada, entonces los que venían de afuera, cuando querían irse a la casa, no podían salir de aquí. Se perdían en la ciudad. Antes también decían, que la encontraban «emparedada», que no encontraban por donde salir. Aparte de eso, parece que ya se enamoraban también [risas]. Mira tiene la fama de que tenemos buen carácter, [las mujeres] somos muy amplias y la gente es bien chistosa, amable con la gente forastera. [Somos] muy excepcionales. Por eso dicen que hay brujas, es por el carácter [risas] (Marieta Chávez y Olivia Rubio, Mira, 2009).

Ricoeur elabora un análisis formal de los códigos narrativos que solo se realiza en la función de mimesis –la imitación creadora del accionar humano–, por la cual el relato rehace el mundo de la acción. El texto resulta una puerta abierta al mundo que describe y en donde el sujeto se comprende a sí mismo. La realización del texto se daría en la lectura.

Es enormemente esclarecedor el aporte hermenéutico que encuentra una tarea infinita en la interpretación, en donde incluso el intérprete, su equipaje histórico y percepción del mundo circundante se prestan a ser descifrados. La interpretación aproxima, iguala, convierte en contemporáneo y semejante, lo cual es verdaderamente hacer propio lo que en principio era extraño. Explicar

sería entonces extraer la estructura, mientras que interpretar implicaría tomar el camino del pensamiento abierto por el texto. Así se integran las dos maneras de acceder al texto, en un arco hermenéutico de recuperación del sentido.

Si el lector se mantiene únicamente en el *lugar del texto*, mutila su «afuera», lo desliga de su contexto, que en el caso presente es el escenario cultural mireño. Si se limita la mirada en una sola dirección, en un solo tipo de aprehensión del texto, se empobrece la lectura, se entorpece la percepción de la realidad, la reflexión y el accionar. Bajo esta perspectiva, el valor de la pregunta ¿Por qué no hemos de volar? es altamente significativo; desgarrar el pensamiento rígido: es movimiento reflexivo en un espacio donde conviven la fe católica, la religiosidad popular y la tradición oral de las voladoras.

Aquí en Mira se tiene esta leyenda de que se aparecen las voladoras, las brujas. También hay en Urcuquí y en Pimampiro. Dicen que las mujeres de Mira somos brujas. Es fantástico imaginar a brujas. Las leyendas son algo ficticio, algo que no existe. El pueblo es católico, en Mira veneran a la Virgencita de la Caridad que es la patrona del pueblo. En un pueblo católico difícilmente pueden existir brujas (Ruth Tobar, Mira, 2009).

La experiencia viva de la lectura genera una construcción de sentido. En Mira se teje un lazo social mediante las palabras que dan vida al relato, como se ha dicho, tanto si se lo admite, como si se lo defiende o refuta. Los significados que se encuentran en la metáfora del vuelo —el conocimiento de la mujer, la facultad de despegar, elevarse, suspenderse, imaginar, la posibilidad, en definitiva, de que cohabite en la cotidianidad la magia— albergan sentidos y percepciones de lo cierto, lo «verdadero», lo verosímil. Lo mismo ocurre con la fórmula para volar —«Sin Dios ni Santa María»—, un conjuro que libera, a quien lo pronuncia, del Padre y la Madre primordiales. Al emitir estas palabras parecería operar un prodigio: el ser consigue rasgar los vínculos que lo sostienen imaginariamente a la realidad y arrojarlo infinitamente en una red de hebras invisibles, solo concebibles en el espacio del sueño.

La verosimilitud del relato se relaciona también con la idea de que las mujeres que tenían el poder para volar, en el presente han desaparecido. Es más fácil dar fe de algo que aconteció que de algo que acontece. El verbo en pasado ampara la sospecha, su aparente distancia permite dudar. «Antes volaban, ahora ya no se oye de eso *ca*. No sé, parece que ya se han cansado [risas]» (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

Retomando lo dicho al inicio del presente capítulo, solo el olvido y el silencio podrían dar muerte a lo narrado. El significado, el sentido y el reconocimiento continuarán reproduciéndose cada vez que un lector, en cualquier espacio y tiempo, preste nuevos oídos al relato.

EL AFÁN POR LA PESQUISA

El investigador interpreta la ficción, crea modos de apropiación de lo leído. A partir de un escrutinio de la realidad propia y extraña, inicia incansablemente el viaje hacia sí mismo. Dice Eco (1987: 12) que «la lectura de las obras literarias nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de la interpretación». Los poderes inmateriales de las voladoras y su fantástico espacio-tiempo traducen modos de experimentar la luz insólita del «relato» exterior, un afuera narrativo de furiosas dimensiones.

«Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender», afirma Gadamer (1998a) entablando una relación crucial entre leer y escuchar, «al leer, hay que crear un escenario si se quiere aquilatar o hacer presente la articulación del lenguaje en toda su envergadura» (73), dice, aludiendo a la «ejecución interior» de la que habla Goethe. Desde esta perspectiva, el particular objeto de la literatura es el lenguaje y no la escritura.

La lectura de las obras, según sugiere el autor, va mucho más allá de la mera representación, se trata de re-conocer a la obra, de recuperar la pregunta, se trata de construirla para nosotros, de voltearla, de hurgarla, de acecharla. «Tendremos que leerla, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla» (Gadamer, 2006: 259). El hacer artístico se vería complementado entonces por la hermenéutica del saber leer. Como, por ejemplo, en el siguiente testimonio, el cual, además de retratar la historia que ya se ha abordado, suscita imágenes complementarias. Se puede distinguir a la abuela rodeada de nietas, tejiendo entre todas la trama narrativa que hoy se traslada a la escritura.

«Decían que había aquí las voladoras, me conversó mi bisabuela. Nosotras, guaguas, sentadas, decíamos: <cuente, cuente cómo es eso>. <Verán guagüitas>, decía, <la voladora es una mujer de blanco que vuela en las noches...>. Y decía que para que caiga se acostaban las personas en cruz en el suelo, ¿no? Entonces ellas caían» (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

La piedra angular de la interpretación se comprende como la capacidad original de continuación que entiende al texto como habla real. «La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es, en toda hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto» (Ricoeur, 2006: 140). La lectura actualiza el texto, lo realiza. En palabras de Foucault (1999): lo nuevo no está en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno.

La interpretación crea a su vez un espacio y procura reducirlo, pues el impulso que la gobierna es precisamente acercarse al tema que está interpretando. El registro –la traducción– no solo supone puntos de vista –la perspectiva– para interpretar el tema, sino que también marca «los parámetros a los

cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión» (Iser, 2005: 29). La interpretación es, a la vez, el espacio que crea con el tema interpretado y el registro que produce a partir de él.

La «fijación textual» de cierta obra literaria escrita por un autor, determina la partida de «nacimiento» de esa obra. En cambio, un texto de literatura oral que, por definición, es impersonal y profundamente relacionado con las actividades sociales, «nace» desde que la invención individual es asumida por la colectividad, es decir, desde que pasa a formar parte del patrimonio colectivo (Ballón, 1999: 324, 325).

El relato oral de las voladoras de Mira es una obra colectiva, por su mecanismo de reproducción y por las necesidades sociales y culturales a las que responde. Es una narración que se ha transmitido de voz en voz, un texto vivo que involucra la manera de hablar distintiva de una comunidad, que da pistas de su entorno, con un contenido que en sus «vacíos» permite leer símbolos y valores propios del colectivo que los narra, así como su manera de percibir el mundo. En este relato se evidencia el papel activo de los lectores, que aportan o corrigen oportunamente. A esto se suma la interpretación del narrador.

En el habla están presentes eventualidades, pausas, repeticiones, risas, dobles sentidos, vacilaciones, tonos, modulaciones de la voz, correcciones, temblores e inquietudes, así como el lenguaje gestual y corporal. Si bien la escritura intenta preservar algunas de estas expresiones con distintivos como el entrecomillado, los signos de exclamación o interrogación, es claro que la escritura no puede reproducir la oralidad pues es, en sí misma, otra forma de comunicación con sus propias convenciones, códigos y estructura.

Es fundamental tomar en cuenta que el proceso de recolección de la oralidad da lugar a un conocimiento que se genera únicamente en el momento de la entrevista. Surge del diálogo entre narrador e investigador. Según Civalero (2007), esto provoca «una doble subjetividad» que debe ser tenida en cuenta a la hora de interpretar los resultados. También Zires (1999) orienta con respecto al papel de los investigadores como expositores de la memoria oral, comprendiendo a la transcripción que se lleva a cabo como «la metamorfosis a otro lenguaje».

Cuando un relato hablado se transcribe debe adaptarse a otra lógica, la de la escritura y de la lectura. La transcripción implica domesticar el ritmo, conquistar y detener el tiempo de esa palabra fluida, en permanente movimiento y transformación. Se introduce cierta permanencia, así como se produce un espacio relativamente fijo para analizar ese texto efímero y fluido que es el texto oral. Esto incide en un cambio del espacio y la temporalidad del texto vivo. Por esto, para una lectura hermenéutica al respecto, es necesario tomar en cuenta la pérdida que sufre dicho texto por la vía de la transcripción, aunque más que pér-

didada, se trata de la metamorfosis a otro lenguaje (en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/zires2-15.html>). Consultado el 17 de marzo de 2010.

Las técnicas de investigación antropológica han representado una herramienta muy útil para indagar la oralidad. Gracias a ellas se puede acceder al proceso de ejecución, la puesta en escena, las reacciones del público participante y los marcos de interpretación dentro de los cuales los actores clasifican su comportamiento y le atribuyen sentido, como señalan Vich y Zavala (2004). Finalmente, los relatos orales permiten percibir, «entre líneas», todo aquello que al lenguaje le resulta imposible transmitir.

Somos quienes somos en tanto recordamos, por esto, en el camino hacia y desde la oralidad entra en juego el desfiguramiento de la memoria. La reminiscencia, en palabras de Forster (2003), sería también una estrategia de olvido pues «volvemos para destituir», alterando el pasado según las demandas del presente. El texto oral permite la reinterpretación continua, brinda la posibilidad de preguntas y respuestas, es un tiempo pretérito que se renueva. Distinguir los rastros propios forma parte de este viaje de autorreconocimiento ineludible.

Conclusiones

A lo largo de este libro, desde su etapa etnográfica hasta el momento de la escritura, nos hemos cuestionado acerca de la tarea de transcribir o «traducir» del habla al papel. ¿Qué personaje nos corresponde? ¿Qué se amplía con este trabajo, qué se reduce? Si el traspaso de la literatura oral a la escrita supone una apropiación desde una cosmovisión del texto, ¿cómo transmitirlo sin abolir al sujeto colectivo? ¿Cómo abarcarlo? La interpretación de los relatos orales de las voladoras no es, de ninguna manera, concluyente; mas, para finalizar el presente trabajo y cumplidos los objetivos, es hora de hacer un recuento del viaje investigativo consumado.

Se ha observado cómo, en la oralidad, acontece un intercambio cultural, generacional, de conocimiento pretérito y naciente. Los hechos pasados se reactualizan en cada narración a través de metáforas, ficciones y apropiaciones específicas que transfieren saberes y nociones de la realidad. Las representaciones orales se transforman en realidades renovables. La herencia de la palabra no nutre solo a quienes la comparten, refleja además el origen de una multiplicidad de voces y de culturas, en un laberinto dialéctico de encuentro y desencuentro.

Dado que las ciencias sociales «se inquietan frente a todo hecho que funda su verdad en una ficción» (Colombres, 1997), ha resultado provechoso el diálogo entre etnografía y literatura para un alcance sobre el tema de la oralidad. El trabajo con fuentes orales es, a decir de Willa Baum (en Civallero, 2007), «un arte, no una ciencia exacta» y es una tarea urgente desde los estudios de la cultura para entablar procesos de investigación y reflexión interdisciplinaria.

Los relatos orales de las voladoras en Mira, Urcuquí y Pimampiro representan un referente de la tradición oral ecuatoriana sobre el cual no se había investigado suficientemente. En esta investigación se ha observado cómo se configuran los relatos orales en la dinámica de su narración.

Mediante el registro de la oralidad se ha intentado leer un relato en movimiento, en permanente construcción. La complejidad de la oralidad, su inmediatez y fluctuación, nos ha llevado, como investigadores, a la búsqueda de comprensión del corpus cultural desde el cual es emitida. Para la reflexión

se ha realizado un constante y deliberado ejercicio de acercamiento y lejanía con el relato.

El trabajo de campo realizado incluyó investigación participativa y un registro de las fuentes orales. Esto puso en acción un ejercicio de transcripción de la oralidad y un proceso de la memoria colectiva que se activa desde el individuo y desde el presente, abriendo múltiples posibilidades de significación e interpretación. La aparente «ruptura» o «interrupción» de la palabra hablada, se ha entendido como «traducción» y metamorfosis de un lenguaje a otro, pero fundamentalmente como un desafío que nos reta a imaginar.

Es conveniente generar formas de aprehensión de la oralidad que no restrinjan su *literariedad* en relación con la escritura. Se entiende este relato como un texto en travesía que se inscribe en una realidad más metafórica que empírica.

Para indagar la estructura narrativa se ha recurrido al aporte de los formalistas rusos que examinan minuciosamente el funcionamiento interno de las obras literarias, para comprenderlas desde su propiedad esencial. De esta manera, se han tomado en cuenta las funciones, las acciones y la narración para comprender la obra literaria, sin desligarla de su escenario, pues en el caso de la oralidad resulta decisivo el entorno geográfico y cultural desde el cual se origina el relato.

Las mujeres han sido consideradas «brujas», a lo largo de la historia, por poseer una condición única con respecto al resto y ejercer su poder. Se evidencia que el mundo habitado por la bruja refleja conceptos acerca de la realidad. Se ha descrito a las voladoras como bellas mujeres ataviadas de blanco que poseen la facultad de volar y de custodiar las noticias —la memoria oral—, transportándolas de un lugar a otro. La tradición narrativa en torno al personaje de la bruja y el poder femenino se hace presente en los relatos de Mira.

Las voladoras son el resultado de una mixtura entre el arquetipo de las brujas y hadas europeas y los personajes extraordinarios de la cultura popular de América. Las fórmulas para volar son custodiadas por las mujeres de generación en generación. Se ha ubicado dos personajes principales en el relato de las voladoras: la bruja y quien la descubre. Este último es, a la vez, espectador y narrador del relato.

Mira, formada como parroquia hace aproximadamente 450 años, constituyó un punto estratégico para el comercio entre los pueblos de la Costa, la Sierra y el Oriente. En su entorno se encuentra la huella permanente del viaje, que va de la mano con las dos funciones principales del personaje de la voladora: su poder de volar y su función de transportar noticias.

Se ha observado que, además del pueblo de Mira, también en Urcuquí y en Pimampiro las voladoras habitan en el espacio de la oralidad. Los tres

puntos mencionados forman un triángulo geográfico y simbólico sobre el que se teje la narración como un acontecimiento de expresión.

En el relato oral se ha encontrado una unidad compuesta por una pluralidad de narraciones que refleja a su comunidad y el grupo de valores, percepciones y representaciones colectivas que comparte. También se observa una construcción de la memoria que admite, reproduce y transmite la historia de las voladoras. Esta narración, cuyo tema central gravita en torno a lo insólito, pone de manifiesto un vínculo entre la oralidad de Mira con otros relatos de la tradición oral del resto del mundo.

Existe información historiográfica que arroja datos importantes acerca de la existencia «real» de las voladoras, la hipótesis es que fueron mujeres que huyeron de la Inquisición en Europa en la época colonial. En este estudio se ha emprendido una interpretación literaria del relato que, si bien reflexiona en torno a los criterios de verdad del grupo cultural específico de Mira, cotejando la objetividad, entendida como un convenio social, pone el principal énfasis en las nociones de verosimilitud narrativa.

Tomando en cuenta la relación dialógica que se entabla entre voz ancestral y voz presente, se ha puesto atención en las funciones y acciones de los personajes desde su significado en el desenvolvimiento de la trama narrativa. Se ha referido acerca del espacio y tiempo de lo desconocido, escenario propicio para que las voladoras se arrojen por los aires, y se ha descrito al personaje que descubre e interrumpe el prodigio.

El relato de las voladoras de Mira se ubica en un espacio misterioso, entre el cuento y la leyenda. Funde realidad con ficción, pues su protagonista se caracteriza por ser considerada «real», persona y no personaje, a pesar de las influencias ideológicas de una modernidad que desautoriza este tipo de relatos.

En la oralidad se encuentra la convivencia del tiempo real y el narrativo. Al recrear la memoria oral de las voladoras se recrea también el tiempo de lo real. Los narradores orales presentifican el acontecimiento pasado. Su narración posee un poder convocante que se comparte con la comunidad.

A los narradores de la memoria oral se los ha identificado como «dueños de la palabra» y no como «informantes». Se ha expuesto el proceso de trabajo, la recolección y el registro de la oralidad, enfrentándolo con los interrogantes que tal experiencia ha implicado en nuestra labor como investigadores de la cultura.

Es claro que la oralidad no es unidireccional. En el trabajo interpretativo entran en confrontación los horizontes de sentido del relato oral con los horizontes del intérprete. El texto culmina en la lectura, que incluso se sustenta del «vacío», de aquello no pronunciado, pero intuido.

El viaje a la memoria oral y al interior del relato de las voladoras ha tenido la finalidad de interpretar las implicaciones literarias narratológicas en

relación con su entorno cultural y leer las prácticas culturales como sistemas de sentidos, a partir de su significado y su significante. A través del relato extraordinario –desde lo maravilloso hasta lo terrible–, se expresan maneras de comprender el mundo y se devela una realidad no menos insólita. En el acto de vuelo, la «doble identidad» y la noticia, como proclama de la realidad, se lee la trayectoria de un viaje cognoscitivo.

Mediante la interpretación, el investigador inventa formas de apropiación del relato y procesos de autorreconocimiento. En la respuesta que dan los receptores a las narraciones orales es donde hunde su estocada la memoria. Es allí donde se define la lectura, donde alza su propio vuelo.

Bibliografía

Fuentes orales

Mira

Casares Colón, 23 de septiembre de 2009.
Chávez Marieta, 30 de diciembre de 2009.
León María Beatriz, 22 de septiembre de 2009.
Mafía Leovigildo, 2 de noviembre de 2004 y 28 de diciembre de 2009.
Montalvo Gladys, 29 de diciembre de 2009.
Ramírez Rosa Cecilia, 1o. de abril de 2009.
Reina Medardo, 22 de septiembre de 2009.
Reina Jorge, 22 de septiembre de 2009.
Reyes Blanca, 28 de diciembre de 2009.
Rubio Olivia, 30 de diciembre de 2009.
Ruiz Ángel, 31 de marzo de 2009.
Tobar Ruth, 22 de septiembre de 2009.

Pueblo Viejo

Pascal Nancy, 29 de diciembre de 2009.
Pascal Rosa, 29 de diciembre de 2009.
Quilumba Ana María, 23 de septiembre de 2009.

Pimampiro

Aguirre Miguel, 31 de diciembre de 2009.
Montenegro Victoriano, 31 de diciembre de 2009.

Urcuquí

Carabalí Luis, 13 de agosto de 2010.
Tapia Manuel, 13 de agosto de 2010.
Torres Humberto, 13 de agosto de 2010.
Zapata Alfredo, 13 de agosto de 2010.

- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita, «Las canciones de los animales en un ayllu andino», en Juan Carlos Godenzzi, comp., *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, p. 229-271, 1999.
- Bajtín, Mijaíl, *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, Madrid, Taurus, 1989.
- Ballón Aguirre, Enrique, «Literatura oral peruana», en Juan Carlos Godenzzi, comp., *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, p. 291-337, 1999.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Borges, Jorge Luis, «Prólogo», en William Blake, *Poesía completa*, Buenos Aires, Hispamérica, Colección Biblioteca personal, 1986.
- Borja, Jaime, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, ju-díos, mujeres y otras huestes de Satanás*, Bogotá, Planeta, 1998.
- Bourdieu, Pierre, «El ser social, el tiempo y el sentido de la existencia», en *Meditaciones Pascalianas*, Barcelona, Anagrama, p. 237-254, 1999.
- Bubnova, Tatiana, *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*, México DF, UNAM, 2006.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México DF, Siglo Veintiuno, 1981.
- Ceballos, Diana, *Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*, Bogotá, Universidad Nacional, 1995.
- Civallero, Edgardo, «Herramientas y experiencias sobre oralidad, su revitalización, recolección, gestión y difusión», 2007, en Edgardo Civallero, <<http://www.tradicional.blogspot.com>>. Consultado el 7 de junio de 2010.
- Colombres, Adolfo, *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1997.
- *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1984.
- Corrales, Manuel, *Análisis literario. Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1998.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Escobar Villegas, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.
- Felicgla, Joseph Ma., «Supervivencia de la brujería medieval española en el Ecuador actual», en *Memoria*, No. 3, Quito, Marka, p. 253-265, 1993.
- Forster, Ricardo, *Crítica y sospecha. Las clausuras de la cultura moderna*, Barcelona, Paidós, 2003.

- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998a.
- *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2006.
- «*Texto e interpretación (1984)*», en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1998b.
- Godenzzi, Juan Carlos, «Tradición oral andina. Problemas metodológicos del análisis del discurso», en Juan Carlos Godenzzi, comp., *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, p. 273-289, 1999.
- Greimas, Algirdas Julius, y Joseph Courtés, «Actante», en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, p. 126-132, 1990.
- Howard-Malverde, Rosaleen, «Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea», en Juan Carlos Godenzzi, comp., *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, p. 339-364, 1999.
- Iser, Wolfgang, *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, edit., Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1987.
- *Rutas de la interpretación*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Kayser, Wolfgang, «¿Quién cuenta la novela?», en Manuel Corrales, comp., *Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, p. 22-35, 1998.
- Koleff, Miguel Alberto, «El proceso comprensivo en la transmisión oral», en Ricardo Kaliman, edit., *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, p. 183-189, 1997.
- Kowii, Ariruma, «Barbarie, civilizaciones e interculturalidad», en Catherine Walsh, edit., *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*, Quito, Abya-Yala, p. 124-149, 2005.
- Lecouteux, Claude, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Barcelona, Medievalia, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992.
- *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2002.
- Lienhard, Martín, «¿De qué estamos hablando cuando hablamos de la oralidad?», en Ricardo Kaliman, edit., *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, p. 47-55, 1997.
- «Oralidad», en Ricardo Kaliman, edit., *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, p. 11-15, 1997.
- Mariaca Iturri, Guillermo, «Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina», en Ricardo Kaliman, edit., *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán-Facultad

- de Filosofía y Letras-Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, p. 31-46, 1997.
- Martín Barbero, Jesús, *Oficio de cartógrafo*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Mignolo, Walter D., «La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)», en *Lectura crítica de la literatura americana*, t. I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 255-286, 2006.
- «Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas», en *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, No. 4, Ámsterdam, Rodopi, p. 11-27, 1992.
- Morales, Juan Carlos, «Brujas sobre Ibarra», en *Diccionario de Mitos y Leyendas*, en *Equipo NAYA*, <<http://www.cuco.com.ar/ecuador1.htm>>. Consultado el 20 de agosto de 2010.
- Moya, Laura A., «Vida cotidiana y mentalidades en la escuela de los anales», en *Revista sociológica*, No. 31, México DF, p. 16-24, 1996.
- Murillo, Daniel, «Especie de prefacio a comunicación y oralidad», en *Razón y Palabra. Revista Electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación*, No. 15, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1999, en *Octavio Islas Carmona*, <<http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n15/zires2-15.html>>. Consultado el 17 de marzo de 2010.
- Naranjo, Marcelo, coord., *La cultura popular del Ecuador. Carchi*, t. XII, Cuenca, CIDAP, 2005.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pacheco, Carlos, «La oralidad cultural como principio interpretativo en los estudios literarios latinoamericanos», en Ricardo Kaliman, edit., *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, p. 19-30, 1997.
- Padilla Vallejo, Leopoldo, «Parcelación de la hacienda de San Nicolás de Mira», en *Patricio Padilla Ulloa*, <<http://www.mira.ec/paginas/Historia/Historia.aspx>>. Consultado el 8 de julio de 2010.
- Páez, Santiago, *Metodología de investigación en literatura popular. Una reflexión sobre la poética popular desde la antropología y la semiótica*, Quito, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1987.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- Ramírez Muñoz, Rosa Cecilia, *Memorias de Mira*, Quito, Pegasus, 2003.
- *Memorias de Mira*, Mira, Aheditorial, 2008.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México DF, Siglo XXI, 2003.
- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México DF, Siglo XXI, 2003.
- Sucre, Guillermo, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», en *El guacayo y la serpiente*, No. 22, Cuenca, Casa de la Cultura, p. 33-71, 1982.

- Tedlock, Barbara, *The Woman in the Shaman's body. Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine*, Canadá, Bantam Dell, 2005.
- Thays, Iván, «Andreas no duerme», en *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, p. 271-279, 2004.
- Tomachevskij, Boris V., «Temática», citado en Manuel Corrales, comp., *Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, p. 36-64, 1998.
- Ulloa, Francisco, *Historia y geografía del cantón Mira*, Ibarra, Gráficas H, 1995.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, «Point de vue ou perspectiva narrative», en *Poétique*, No. 4, París, p. 476-497, 1970, trad. al español en *Eco*, No. 28, Bogotá, citado en Manuel Corrales, comp., *Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, p. 1-30, 1998.
- Vera León, Antonio, «Hacer hablar: la transcripción testimonial», en John Beverley y Hugo Achúgar, comp., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Abrapalabra, p. 199-208, 2002.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala, *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Norma, 2004.
- Yépez Pazos, Félix, *Cerote. Cuentos del Carchi*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.
- Zires, Margarita, «De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Algunas consideraciones sobre la dimensión signifiicante de la comunicación oral», en *Razón y Palabra. Revista Digital en América Latina especializada en tópicos de comunicación*, No. 15, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1999, en *Octavio Islas Carmona*, <<http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n15/zires2-15.html>>. Consultado el 17 de marzo de 2010.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 133** Guillermo Cordero, LA NOVELA POLICIAL EN ECUADOR
- 134** Gustavo Medinaceli, LA APLICACIÓN DIRECTA DE LA CONSTITUCIÓN
- 135** Gonzalo Ordóñez, LA NARRATIVA DEL AMOR Y LA INTIMIDAD EN UNA SERIE DE TELEVISIÓN
- 136** Rodrigo Silva Tapia, EL MODELO NEOLIBERAL Y EL SERVICIO DE TELEFONÍA MÓVIL EN ECUADOR
- 137** Rocío Nasimba Loachamín, LA POLÍTICA DE INMIGRACIÓN EN EL GOBIERNO DE RAFAEL CORREA: entre el deber ser y el ser
- 138** Alonso Llanos, GESTIÓN DEL ESPECTRO RADIOELÉCTRICO EN ECUADOR: nueva modalidad para radiodifusión y televisión abierta
- 139** Gustavo Prieto, EL TRATO JUSTO Y EQUITATIVO EN EL DERECHO INTERNACIONAL DE INVERSIONES
- 140** Luisa Paola Sanabria Torres, REPARAR A LA INFANCIA Y A LA ADOLESCENCIA: desafíos del enfoque diferencial de edad en la política pública
- 141** Pamela Aguirre, EL PRINCIPIO CONSTITUCIONAL DE LEGALIDAD Y LA FACULTAD NORMATIVA DEL SRI
- 142** Lina Parra, CONSTITUCIONALISMO CONTEMPORÁNEO Y LA TEORÍA DEL CONTENIDO MÍNIMO: el derecho al trabajo
- 143** Sofía Luzuriaga Jaramillo, QUITO Y SUS RECORRIDOS DE AGUA: abastecimiento, discursos y pautas higiénicas modernizantes
- 144** Robinson Cabrera Gómez, LA EDUCACIÓN COMO OPORTUNIDAD PARA LA EMERGENCIA DE LA HUMANIDAD
- 145** María Elsa Copa, LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE DOS EXPERIENCIAS EDUCATIVAS DE BOLIVIA Y ECUADOR impulsadas por dos organizaciones campesino indígenas
- 146** Ylonka Tillería Muñoz, USOS POLÍTICOS Y CULTURALES DEL ESPACIO PÚBLICO EN QUITO, 1997-2007
- 147** Amaranta Pico, VOLADORAS: la red invisible del relato

Al interior de la tradición oral de muchas culturas del mundo, las brujas han sido personajes ligados a lo sobrenatural, mujeres con poderes excepcionales encarnadas de múltiples maneras a través de leyendas, historias, relatos e ilustraciones. Este estudio se ocupa de los relatos orales acerca de las brujas voladoras del pueblo de Mira, en la provincia del Carchi.

La voladora es una beldad, ataviada de blancas vestiduras, que se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando alza el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real y se proyecta hacia lo insondable.

La autora hace uso de herramientas etnográficas y narratológicas para reflexionar en torno a la memoria oral, entendida como relato en permanente construcción y representación colectiva del pasado. Mediante la tradición oral es posible leer la historia de este pueblo de la Sierra norte del Ecuador. En la construcción permanente y dinámica de estas narraciones y sus personajes, las voladoras, se advierten metáforas cargadas de simbolismo, tanto en el texto revelado y su textura discursiva como en los vacíos y misterios que lo rodean.

Los relatos orales de las voladoras son multivocales, polifónicos y creadores de sentido. En ellos se identifican símbolos, representaciones y elementos narrativos, se entablan interrelaciones y se interpreta su dinámica, otorgando valor a los elementos que entran en juego en la narrativa oral. Finalmente, se observa el papel que juega el lector que va desde el habitante de Mira hasta el viajero, el investigador o el detective que descifra el relato.



Amaranta Pico (Quito, 1979) es antropóloga por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2004) y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana (2010) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Publicó el libro de cuento y poesía Nudo ciego en 2002. Ha participado en la etnografía y escritura de dos tomos de La cultura popular en el Ecuador (2005 y 2007); del Atlas alimentario de los pueblos indígenas y afrodescendientes del Ecuador (2008); y de Mesa de difuntos: patrimonio intangible del Ecuador (2009), entre otros proyectos de investigación. Es autora, directora y productora de Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador (2011), que comprende un libro y doce videos documentales.

ISBN: 978-9978-84-692-6



9789978846926